

LEA

Lingue e letterature
d'Oriente e d'Occidente

1-2012



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE COMPARATE
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA: COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO

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

1-2012

Direttore scientifico / General Editor
Beatrice Töttössy

Caporedattore / Journal Manager
Arianna Antonielli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2012

LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente. -
vol. 1, n. 1, 2012
ISSN 1824-484x
ISBN 978-88-6655-881-1

Direttore Responsabile: Beatrice Töttösy
Registrazione al Tribunale di Firenze: n. 5356 del 23/07/2004
© 2012 Firenze University Press

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

I prodotti editoriali del Coordinamento editoriale di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.collana-filmmod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparete dell'Università degli Studi di Firenze, ai sensi della Convenzione stipulata tra Dipartimento, Laboratorio editoriale open access e Firenze University Press il 10 febbraio 2009. Il Laboratorio editoriale open access del Dipartimento supporta lo sviluppo dell'editoria open access, ne promuove le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere, fornisce servizi di formazione e di progettazione. Le Redazioni elettroniche del Laboratorio curano l'editing e la composizione dei volumi e delle riviste del Coordinamento editoriale. Per sua politica editoriale, *LEA* ricorre al doppio referaggio anonimo per ogni singolo contributo che le viene proposto. Per ulteriori dettagli si rimanda alla pagina web della rivista.

Editing e composizione: Redazione elettronica della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* con A. Antonielli (capored.), G. Bertinato, A. Capecci, S. Grassi, A. Gremigni, A. Olivari, M. Poletti, G. Poli, F. Salvadori, M. Tabani. Elaborazione grafica: Journal Manager.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>

© 2012 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>
Printed in Italy

Direttore scientifico / General Editor

Beatrice Töttössy

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Advisory Board

Giampiero Bellingeri, Università Cà Foscari, Venezia

Ioana Both, Università di Cluj

Martha L. Canfield, Università di Firenze

Piero Ceccucci, Università di Firenze

Massimo Ciaravolo, Università di Firenze

John Denton, Università di Firenze

Mario Domenichelli, Università di Firenze

Roy T. Eriksen, Università di Agder

Fiorenzo Fantaccini, Università di Firenze

Romuald Fonkoua, Università di Strasburgo

Ulf Peter Hallberg, scrittore e traduttore letterario svedese

Ingrid Hennemann, Università di Firenze

Matthias Kappler, Università Cà Foscari, Venezia

Serguei A. Kibalnik, Università di Pietroburgo

Michela Landi, Università di Firenze

Andreas Lombnaes, Università di Kristiansand

Jesús Munárriz, scrittore spagnolo

Alvaro Mutis, scrittore colombiano

Donatella Pallotti, Università di Firenze

Stefania Pavan, Università di Firenze

Ülar Ploom, Università di Tallinn

Giampaolo Salvi, Università Eötvös Loránd, Budapest

Ayşe Saraçgil, Università di Firenze

Rita Svandrlík, Università di Firenze

Angela Tarantino, Università di Firenze

Beatrice Töttössy, Università di Firenze

György Tverdota, Università Eötvös Loránd, Budapest

Christina Viragh, scrittrice svizzera e traduttrice letteraria

Martin Zerlang, Università di Copenaghen

Clas Zilliacus, professore emerito, Åbo Akademi, Turku

Indice

Beatrice Töttössy, *“Zappare il terreno della Weltliteratur”*. Premessa XI

SCRITTURE

Proposte d'autore

Luis Fayad

- MARTHA CANFIELD, *Luis Fayad. Dalla narrativa urbana agli innesti socioculturali*. Presentazione 3
LUIS FAYAD, *La caída de los puntos cardinales – Il crollo dei punti cardinali (capitoli 16, 17, 18)*. Traduzione di Giulia Spagnesi 7
GIULIA SPAGNESI, *Il linguaggio di Luis Fayad. Note alla traduzione* 20

Andrej Gelasimov

- VALENTINA ROSSI, *Andrej Gelasimov. Nežnyj vozrast (Una tenera età)*. Presentazione 25
ANDREJ GELASIMOV, *Una tenera età. Racconto*. Traduzione di Valentina Rossi 27

Jesús Munárriz

- CORAL GARCÍA, *Jesús Munárriz: il mio posto e quello degli altri*. Presentazione bilingue 37
JESÚS MUNÁRRIZ, *Apuntes autobiográficos – Appunti autobiografici*. Traduzione di Coral García 39
JESÚS MUNÁRRIZ, *Otros labios me sueñan – Altre labbra mi sognano*. Traduzione di Coral García 48

Aleksander Wat

- LUIGI MARINELLI, *Aleksander Wat. Mój wiek (1977) – Il mio secolo (2013)*. Premessa 67
ALEKSANDER WAT, *Od rana zaczęła się rutyna – La quotidianità del carcere. Anticipazione da Il mio secolo*. Traduzione di Luigi Marinelli 69

Situazioni

Estonia

- BEATRICE TÖTTÖSSY, *Estonia letteraria* 79
PIERA MATTEI, *Quattro voci contemporanee*. Premessa alle poesie di Doris Kareva, Kalju Kruusa, Hasso Krull e Maarja Kangro 85
DORIS KAREVA, *Poesie dai giardini della nonentità*. Traduzione di Piera Mattei 91

KIRKE KANGRO, <i>Home and Uncanny 1 and 2</i> . Plates	94
KALJU KRUUSA, <i>Cinque poesie</i> . Traduzione di Piera Mattei	95
KIRKE KANGRO, <i>Home and Uncanny 2 and 4</i> . Plates	98
HASSO KRULL, <i>Sei poesie</i> . Traduzione di Daniele Monticelli	99
ALICE KASK, <i>Tallinn 2009</i> . Plate	101
ALICE KASK, <i>Tallinn 2008</i> . Plates	102
MAARJA KANGRO, <i>Sette poesie</i> . Autotraduzione	103
ALICE KASK, <i>Tallinn 2005</i> . Plate	109
ÜLAR PLOOM, <i>Su alcuni meccanismi della formazione dei significati polivalenti e contraddittori nella poesia di Jüri Üdi/Juhan Viiding sull'esempio della raccolta In chiaro estone del 1974</i>	111
JÜRI TALVET, <i>Letteratura comparata e letteratura mondiale. Verso una coesistenza simbiotica</i> . Traduzione di Valentina Milli	135
ANNE TAMM, <i>Optionality: Social Cognitive Factors in Changing Linguistic Complexity in the Dialects of Estonia</i>	151

Romania

ANGELA TARANTINO, <i>Floarea de menghină di Svetlana Cârstean o della difficile arte dell'equilibrio</i> . Presentazione	165
SVETLANA CÂRSTEAN, <i>10 poezii din volum Floarea de menghină – 10 poesie dalla raccolta Fiore di morsa</i> . Traduzione di Angela Tarantino	169
IOANA BOTH, <i>Istoria literaturii române, astăzi – La storia della letteratura rumena, oggi</i> . Traduzione di Angela Tarantino	184
CORIN BRAGA, <i>Arhetip versus anarhetip – Archetipo versus anarchetipo</i> . Traduzione di Angela Tarantino	198
MARIUS CHIVU, <i>La giovane letteratura romena, “dentro” e “fuori”</i> . Traduzione di Raluca Toma	227

STUDI E SAGGI

Itinerari nella Weltliteratur

ARIANNA ANTONIELLI, <i>The Rhyme of the Flying Bomb di Mervyn Peake: 125 quartine sul Blitz di Londra</i>	241
DAVID FALVAY, <i>Traduzione, volgarizzamento e presenza femminile in testi devozionali bassomedievali</i>	265
AGAPITA JURADO SANTOS, <i>De la risa a carcajadas al mal ejemplo quijotesco en la novela del XVIII. Don Quijote de la Mancha</i>	277
DONATELLA PALLOTTI, <i>“A most detestable crime”. Representations of Rape in the Popular Press of Early Modern England</i>	287

VALENTINA ROSSI, <i>La storia di quattro reduci: Žažda (Sete) di Andrej Gelasimov</i>	303
AYŞE SARAÇGİL, <i>Esilio, ibridazione, nazionalismo. L'esperienza poetica di Yahya Kemal e Nazım Hikmet</i>	329
ANA TOBIO SALA, <i>El tema de la nobleza en las Cartas Marruecas de José Cadalso</i>	341
ANDREA VESTRUCCHI, <i>Rivoluzione nell'individuo? Un'interpretazione della scelta esistenziale in Ágnes Heller</i>	361

Percorsi linguistici

SABRINA BALLESTRACCI, <i>La posizione preverbale nel tedesco parlato spontaneo. Descrizione contrastiva lingua in atto – codici normativi</i>	379
JOHN DENTON - DEBORA CIAMPI, <i>New Developments in Audiovisual Translation Studies: focus on target audience perception</i>	399
FIorenzo FANTACCINI, <i>Lingua, traduzione e conflitto. Translations di Brian Friel</i>	423
SILVIA LAFUENTE, <i>Importanza della diversità diatopica nell'insegnamento della lingua spagnola come L2</i>	439
SALOMÉ VUELTA GARCÍA, <i>Notizie su alcuni dizionari italo-spagnoli nella Firenze del Seicento</i>	447

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Memoria, preservazione, letterarietà nel digitale

GABRIELLA IVACS, <i>The Pervasiveness of Archives – La pervasività degli archivi. Traduzione di Marco Piovano</i>	468
ANTONIO ROMITI, <i>Gli archivi e l'archivistica tra consapevolezza, illusioni, delusioni e speranze</i>	499
PIERRE MOUNIER, <i>Open access nelle scienze umanistiche e sociali. Il modello di Freemium. Traduzione di Samuele Grassi e Arianna Gremigni</i>	507
ELEONORA DI FORTUNATO - MARIO PAOLINELLI, <i>Autori nella rete. Come l'accesso libero alle opere dell'ingegno in rete rischia di trasformarsi nella fine della libertà della cultura</i>	519
LORENZO CASINI, <i>Le poesie della rivoluzione egiziana e la loro riproduzione come testi multimodali in YouTube: al-Midān (La Piazza) di 'Abd al-Rahmān al-Abnudi</i>	533
TERESA PEPE, <i>Literariness and Adab-icity in The Egyptian blogosphere</i>	547

OSSERVATORIO

SERENA ALCIONE, <i>La situazione attuale della letteratura digitale in Germania</i>	565
ALBERTO RICCI, Recensione a Dieter Schlesak, Vivetta Valacca (2011), <i>La luce dell'anima. Zeit Los brennt dieses Licht hier,</i> con un'introduzione di Angelo Tonelli, Pisa, ETS, pp. 158	577
VALENTINA ROSSI, <i>Il testo a fronte in un'edizione accademica open access.</i> <i>Report del traduttore in cerca dell'originale nella Rete Internet</i>	585
CONTRIBUTORS	591

“Zappare il terreno della Weltliteratur” Appunti per una rivista che intende praticare la teoria (del patrimonio letterario)

Premessa alla nuova serie

Beatrice Töttösy

“La perception des rapports est l'unique fondement de notre admiration et de nos plaisirs;
et c'est de là qu'il faut partir pour expliquer les phénomènes les plus délicats
qui nous sont offerts par les sciences et les arts.
Les choses qui nous paraissent les plus arbitraires sont été suggérées par les rapports ...”
Diderot, *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, 1748

LEA, con la nuova serie che porta il sottotitolo *Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, per ipotesi e per metodo d'impostazione e d'indagine, si propone di tentare una visione d'insieme di una moltitudine di momenti dell'agire culturale, praticati e osservati nel particolare *habitat* che le lingue e le letterature tra loro “condividono” e dove insieme concorrono a produrre senso e realtà. Su un terreno di comune attraversamento, in spazi d'incontro e di circolazione interculturale, tramite varie forme di testi d'autore, di traduzione, di critica filologia e storia, di comparazione e di pensiero dedicato al lavoro teorico e alla riflessione, in *LEA* le lingue e le letterature si conducono verso situazioni in cui esse stesse si rivelano come scienze linguistiche e letterarie che (si) *comprendono* e (si) *rappresentano*, con forte inclinazione all'autoriflessività e all'analisi, critica e autocritica, dei processi di globalizzazione. Quindi non si tratta di unire in una rivista “specializzata” uno o più particolari campi della teoria, filologia, metodologia o storiografia letteraria. Né si tratta di dedicarsi direttamente alla teoria (della comunicazione e/o della letteratura). L'intento principale di *LEA* è di offrire occasioni per esperire le lingue e le letterature, autonomamente e congiuntamente, come un ambito specifico del *patrimonio culturale*.

1. *Il contesto*

Nel 1989 Pierre Bourdieu osservò che “normalmente si ha l'idea che la vita intellettuale sia spontaneamente internazionale, cosa che è, invece,

completamente falsa”¹. In questa ottica Bourdieu mise in rilievo il bisogno di progettualità (anche) nelle relazioni intellettuali e propose l’adozione di una *Realpolitik* della ragione, sia per acquisire consapevolezza e conoscenza riguardo alle leggi di funzionamento dei “campi nazionali” (della cultura e della letteratura) e delle categorie del pensiero in essi operanti e, quindi, per esaminare i meccanismi con cui si realizzano gli scambi tra i campi nazionali, sia per andare oltre, fino a “denazionalizzare” le categorie del pensiero (intellettuale, culturale, letterario)². In questa ottica Bourdieu avvertì in particolare la necessità di *ricostruire* il contesto d’origine dei testi tradotti e di fornirli di notizie per evitare l’insorgere di un *racisme doux* e per innescare un meccanismo virtuoso sul piano della comunicazione inter-culturale e inter-letteraria, laddove risultano ancora indubbi il valore e il carattere ontologico dell’*altro*, dell’*alterità*.

Nel 1993, a qualche anno di distanza dalla fine della guerra fredda del 1945-1989, e ormai con Internet in via di affermazione come (potenzialmente) uno dei principali strumenti dello scambio intellettuale e culturale, il tedesco Siegfried J. Schmidt registrò il dato secondo cui la letteratura era divenuta “uno tra altri media in offerta”, con la conseguenza che a quel punto doveva misurarsi con i media concorrenti. Scrisse allora Schmidt: “Se alla letteratura può essere attribuito un posto speciale rispetto ad altri media in offerta, è questione da chiarire empiricamente. Ammettere semplicemente questo posto speciale, è ideologia borghese della cultura (*bildungsbürgerliche Ideologie*)” (Janota 1993, 9).

Nei quasi vent’anni che ci separano dal momento in cui Bourdieu e Schmidt rifletterono sul problema delle modalità e dei mezzi dello scambio culturale e interculturale, il bisogno di “internazionalizzare” la vita intellettuale e di collocare la letteratura e le sue lingue nel mondo dei media in una posizione forte e appropriata, risulta questione ormai impellente. Le condizioni di possibilità sono date, anzitutto, dalla trasformazione del patrimonio culturale in *digital heritage*: “La memoria, l’eredità, ciò che resta e che noi ricordiamo del nostro passato culturale, è sempre più assimilabile al *digital heritage*. Il passaggio d’epoca dalla società industriale alla società delle reti, è drammaticamente coerente con il cambiamento delle tecnologie della comunicazione e dei format dei media” (Ragone 2011, 6-7).

In effetti, per quel che concerne la storia culturale, e letteraria *lato sensu*, nell’ultimo ventennio nelle società moderne in transizione verso la società delle reti è presente una questione che le riguarda da vicino. Si tratta della funzione sociale e dello statuto ontologico della letteratura e dell’arte. La questione viene tuttora posta in prevalenza sullo stesso campo del “gioco linguistico” su cui nel 1950, appena usciti dal secondo conflitto mondiale del Novecento, la pose Sartre avvertendo che, se per un verso “le masse lottano anche per l’uomo, ma alla cieca, correndo continuamente il rischio di perdersi, di dimenticare ciò che sono, di lasciarsi sedurre dalla voce di un fabbricante di miti”, per l’altro

verso “l’artista non possiede un linguaggio che gli consenta di farsi da loro comprendere” (1995, 430).

2. *Le problematiche*

Nella società delle reti, in rapida progressione, il patrimonio culturale e letterario digitalizzato si dà come cultura e letteratura che è stata soggetta per l’appunto a digitalizzazione ovvero a *ri/mediazione*. Con la conseguenza che in questa ottica il canone non sarà più fatto di opere e autori, ma di correnti culturali *mainstream*, basate sulle infrastrutture mediali e tecnologiche, dove moltitudini di attori si mettono in relazione con il patrimonio culturale (Ragone 2011, 26). A questo punto le esplorazioni e le indagini (letterarie) non passeranno dalle classificazioni, né dalle cronologie, ovvero non passeranno da un patrimonio di conoscenze condiviso e legittimato da *auctoritates* (o da un *officium*, come in Giorgio Agamben 2012, in particolare 107 sgg.), anche se quei *frames* vengono in parte riutilizzati da *mappe concettuali* che gli individui si vanno formando o si sono preventivamente formati nella mente (ed è allora opportuno parlare anche di una *netBildung*). Se dunque negli anni Sessanta fu superata la centralità della scrittura e negli anni Novanta andò in crisi l’egemonia culturale dei mass media, con il 2000 si passò alla società in rete: a una “caotica rivoluzione culturale” la quale, per un verso, ha implicato che “le rivoluzioni nel campo dell’heritage sono sempre andate di pari passo con le rivoluzioni dei media, e con le rivoluzioni nella struttura dell’io” (Ragone 2011, 34) e, per l’altro verso, che musei, aree archeologiche e storiche, fondazioni, università, ovvero i “grandi luoghi della memoria”, insieme con i soggetti tradizionali di tale *heritage*, si sono trasformati in reti e integrati nelle reti, contribuendo al consolidamento di un ambiente in prevalenza digitale, con il serio rischio che vada dispersa la profondità della capacità di analisi (*ibidem*). E in presenza di un immanente conflitto culturale per cui oggetti e contenuti restano *feticci*, come prodotti inerti delle resistenze conservatrici alla forma e progetto di società delle *reti*.

Vi è però una novità molto incisiva nel mondo letterario: il *prosumer* delle reti ha difficoltà a comprendere testi scritti complessi, a ragionare in astratto, in quanto privo del supporto delle immagini e della voce. La *letteratura come sede di memoria culturale* (di identità collettiva e individuale), in quanto *sede*, si trova in tensione con i *flussi* della comunicazione in rete. La *letteratura come complessa attività esperienziale dell’individuo* (scrittore, lettore, traduttore, interprete, discente) prevede necessariamente una forma di soggettività che, per adattarsi al tipo di esperienza, elabora una “nuova strategia autonoma” (in Jenvrey 2011a, la novità eclatante come *letteratura-progetto*). La *letteratura come istituzione* può percorrere varie vie per autodeterminarsi nell’attuale contesto della società delle reti, a partire dal lasciarsi permeare dai flussi, ovvero dalla spettacolarità e dalla vita virtuale, garantendo, in questo modo, ai nuovi attori

della rete, una sostanziale accessibilità alla memoria culturale. Oppure, può (re)agire *creativamente*, costituendosi come sorgente *attiva* di comunicazione complessiva (tra scrittori, lettori, studiosi, scuola, editoria, anche in una forma collaborativa nuova, come presenza forte nella comunicazione e nella memoria culturale, nella forma cioè della ri/produzione e ri/mediazione *creativa*). In sintesi, per quel che concerne la letteratura come istituzione: l'investimento nelle attività di ri/mediazione (digitalizzazione) della memoria genera una soggettività (istituzionale) *attiva*. Conseguenza che la via della ri/mediazione ha una capacità superiore nel valorizzare la memoria letteraria, rispetto alla *conservazione* e quindi rispetto anche alla tradizione. Un agire letterario permeabile, aperto, accessibile nei propri patrimoni di riferimento: è l'obiettivo attuale anche di *LEA*, rivista open access, con notevoli potenzialità in questo senso.

LEA dunque adotta l'idea democratica della *produzione del senso* (con interessanti analogie e differenze per quel che riguardano le avanguardie e le neoavanguardie), con i corollari di questa scelta, tra cui in prima istanza, l'apertura verso la passione e la pratica partecipativa e collaborativa del "pubblico" (tramite varie forme come blog, wiki, learning organization, ecc.): importanti riflessioni in questa ottica sono presenti nel numero ad opera di Lorenzo Casini, Teresa Pepe e Valentina Rossi, mentre Serena Alcione propone i risultati di un suo primo sopralluogo nella rete tedesca, interrogata appunto sulla quota di democrazia della produzione del senso. *LEA* ha ideato un percorso di produzione del senso anche in altri modi, anzitutto articolandosi in 4 sezioni: *Scritture* (Proposte d'autore e Situazioni), *Studi e Saggi* (Itinerari nella Weltliteratur e Percorsi linguistici), *Condizioni di possibilità* (Memoria, preservazione, letterarietà nel digitale), *Osservatorio* (Report e Recensioni); e, inoltre, inserendosi in quella complessa macrostruttura che è rappresentata da Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio, grazie alla quale, *LEA* stessa ha effettuato il passaggio dalla linea biblioteca-archivio-collezione, a un prototipo di *digital library* areale che, quindi, non è solo un insieme ben organizzato di documenti digitalizzati ma è un ambiente di oggetti *plurimediale*.

Infine qualche appunto sulla forma editoriale, sulla rivista open access. La situazione in atto nel mondo, si sa, è che il patrimonio culturale vive la propria metamorfosi in *digital heritage* e, con ciò, il libro si trasforma in libro elettronico, a cui Gino Roncaglia nel 2010 dedica una importante riflessione parlando di "quarta rivoluzione" (e ponendo l'attenzione sull'opportunità che "il cammino verso gli e-book vada guardato da chi ama i libri e la lettura in chiave certo attenta e vigile ma positiva, libera dal pregiudizio che spesso sembra ancora contrapporre la 'vecchia' cultura del libro e la 'nuova' cultura dei media digitali" e mettendo in evidenza l'urgenza che in particolare i giovani vengano aiutati a "incontrare il libro all'interno del loro orizzonte informativo ed esperienziale", 2010, 327), laddove altri studiosi, da altre prospettive, parlano di cultura della *ri/mediazione* e delle risorse critiche della *intermedialità*, come Giovanni Ragone o Pietro Montani, oppure, come Giorgio Agamben,

avvertono la necessità di mobilitare le risorse critiche della filosofia attuale per “pensare un’ontologia al di là dell’operatività e del comando e un’etica e una politica del tutto liberate dai concetti di dovere e di volontà” (2012, 121), o ancora, come avviene nell’ampia riflessione di Giulia Benvenuti e Remo Ceserani (2012, 63 e *passim*), si leggono pagine significative sui corollari della “modernità liquida” (termine preso in prestito da Zygmunt Bauman, che ha a sua volta riutilizzato il *Manifesto del partito comunista* di Marx e Engels).

Ovunque s’intravede la figura di una nuova soggettività che sa di essere immersa in una rete, *vuole esserlo*, mentre esprime il bisogno di *intuire* le relazioni, il senso, la teoria di quella stessa immersione. Musei virtuali al servizio del turista culturale, blog e wiki, twitter e altri spazi della community in cui il *flâneur* della postindustriale società delle reti decide di partecipare, tramite forme di *storytelling* o *crowdsourcing* o con altre modalità.

Il fatto è che non siamo soltanto giunti a doverci porre la questione – in prima istanza *non* tecnologica ma di ordine sociale e culturale – del “modo in cui concretamente popoleremo di testi e di contenuti lo spazio di possibilità aperto dai nuovi dispositivi” del libro (Roncaglia 2010, 332). Il punto è che ci troviamo davanti a un paradosso analogo a quello posto da Duchamp: il *confine*, l’identità e il carattere culturale del libro derivano dalla coscienza e dalla sensibilità culturale con cui il fruitore del libro lo interpreta e lo colloca tra i propri bisogni vitali. *LEA* tenta le risposte.

Note

¹“On croit souvent que la vie intellectuelle est spontanément internationale. Rien n’est plus faux”. Il saggio è accessibile alla pagina web: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_2002_num_145_1_2793> (09/2012, *passim*).

²“La Realpolitik de la raison que je ne cesse de défendre doit donc se donner le projet de travailler à créer les conditions sociales d’un dialogue rationnel. C’est-à-dire de travailler à élever la conscience et la connaissance des lois de fonctionnement des différents champs nationaux.” Inoltre: “L’internationalisation (ou la «dénationalisation») des catégories de pensée ... est la condition première d’un véritable universalisme intellectuel” (*ibidem*).

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2005), *Profanazioni*, Roma, Edizioni Nottetempo.
 — (2012), *Opus Dei. Archeologia dell’ufficio. Homo sacer, II, 5*, Torino, Bollati Boringhieri.
 Battistini Andrea (2006), “Canoni e storie della letteratura nell’età della globalizzazione”, *Critica Letteraria*, XXXIV, 133, 719-738. Accessibile alla pagina web: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:Aza5eby9jV4J:rudar.ruc.dk/bitstream/1800/8516/1/Artikel2.pdf>> (09/2012).
 Benvenuti Giuliana, Ceserani Remo (2012), *La letteratura nell’età globale*, Bologna, il Mulino.

- Bourdieu Pierre (2002; [1989]), “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, décembre, 3-8. Accessibile alla pagina web: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_2002_num_145_1_2793> (09/2012).
- (2005), *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, introd. di A. Boschetti, trad. di A. Boschetti, E. Bottaro, Milano, Il Saggiatore. Ed. orig. *Les règles de l'art* (1992), Paris, Éditions du Seuil.
- Capaldi Donatella, Ilardi Emilian, Ragone Giovanni (2011), *I cantieri della memoria. Digital Heritage e istituzioni culturali*, Napoli, Liguori.
- Cometa Michele (2010), *Studi culturali*, Napoli, Guida.
- Diderot Denis (1748), *Mémoires sur différens sujets de mathématiques*, ed. A Paris: rue Saint Jacques, chez Durand, libraire, au Griffon: chez Pissot, Quay des Augustins, a la Sagesse (De l'imprimerie de J. Chardon, 1748). Accessibile alla pagina web: BNF Gallica, <<http://d-fiction.fr/2011/11/entretien-avec-dominiq-jenvrey/>> (09/2012).
- Diodato Roberto (2005), *Estetica del virtuale*, Milano, Bruno Mondadori.
- Jenvrey Dominiq (2011a), *Théorie du fictionnaire*, Lyon, Questions théoriques.
- (2011b), “Dominiq Jenvrey s'entretient par écrit avec Caroline Hoctan et Jean-Noël Orenge”, *D-Fiction*, 11. Accessibile alla pagina web: <<http://d-fiction.fr/2011/11/entretien-avec-dominiq-jenvrey/>> (09/2012).
- Lukács György (1970), *Estetica*, vol. I, trad. di A. Marietti Solmi, vol. II, trad. di F. Codino, Torino, Einaudi. Ed.orig. *Die Eigenart des Ästhetischen* (1963), Werke 11-12, Neuwied-Berlin, Luchterhand.
- Staël-Holstein Anne Louise Germaine (1860; [1800]), *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Charpentier. Accessibile alla pagina web: <<https://play.google.com/store/books/details?id=CNRhvtBahJMC>> (09/2012).
- Marx Karl, Engels Friedrich (1972; [1848]), *Manifest der Kommunistischen Partei*, in *Werke, Band 4*, Berlin, Karl Dietz Verlag, 459-493. Accessibile alla pagina web: <http://www.mlwerke.de/me/me04/me04_459.htm#ZT60> (08/2012). Ed. it. Id. (1973), *Manifesto del Partito Comunista*, trad. di P. Togliatti, in *Opere, volume VI, ottobre 1845 - marzo 1848*, a cura di F. Codino, Roma, Editori Riuniti, 483-518. Accessibile alla pagina web: <http://www.liberliber.it/mediateca/libri/el/engels/il_manifesto_del_partito_comunista/pdf/il_man_p.pdf>, trad. di L. Caracciolo (08/2012).
- Montani Pietro (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari, Laterza.
- Roncaglia Gino (2010), *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Bari, Laterza.
- Sartre Jean Paul (1995; [1950]), “La coscienza dell'artista”, in Id., *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 428-442.
- Scurati Antonio (2012), *Letteratura e sopravvivenza. La retorica letteraria di fronte alla violenza*, Milano, Bompiani.
- Sejten Anne Elisabeth (1999), *Diderot ou le défi esthétique. Les écrits de jeunesse 1746-1751*, Paris, Vrin.
- Siegfried J. Schmidt, “Literaturwissenschaft als interdisziplinäres Vorhaben”, in J. Janota (a cura di), *Vielfalt der kulturellen Systeme und Stile*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1993, 3-19.

SCRITTURE

Proposte d'autore

Luis Fayad*
Dalla narrativa urbana agli innesti socioculturali
Presentazione

Martha L. Canfield

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

Abstract

The article looks at Luis Fayad's novel *La caída de los puntos cardinales* (2000) in order to foreground the influence of Arabic on the Colombian author whose grandparents were Lebanese. Born in Bogotá in 1945, Fayad published the novel after being identified as one of the first Colombian novelists dealing with urban literature. It represents a change of direction in his career, as Fayad narrates the entire life of six main characters, four men and two women, who decide to leave Lebanon and migrate to South America, ending up in Colombia. The analysis will focus on the importance of the circulation of the book in Italy by virtue of issues of intercultural exchange embedded in the novel. *La caída de los puntos cardinales* mixes Arabic tradition and Colombian customs; in the novel, Fayad achieves a cross-cultural story that may provide a successful model of integration. The Spanish-Italian translation and a critical approach to the language used by the novelist and employed by the translator will complete the essay.

Keywords: Fayad, Arab, migration, Colombia, interculture

Luis Fayad nasce nel 1945 a Bogotá, in Colombia. Giornalista fin da giovanissimo, ben presto si dedica anche a scrivere sceneggiature per il teatro, la televisione e la radio. Studia sociologia alla Universidad Nacional de Colombia e contemporaneamente scopre la passione per i racconti che non l'abbandonerà mai, come testimoniano le varie raccolte pubblicate: *Los sonidos del fuego* (1968), *Olor de lluvia* (1974), *Una lección de la vida* (1984), *La carta del futuro* (1993), *El regreso de los ecos* (1993), *Un espejo después* (1995).

Nel 1975 si trasferisce a Parigi, con la voglia di viaggiare e di lavorare in ambienti artistici. Continua a frequentare corsi all'Università, scrive, si perfeziona. Da Parigi si sposta a Stoccolma e da Stoccolma in Spagna, dove pubblica il suo primo romanzo, *Los parientes de Ester* (1978), che focalizza con

grande efficacia la vita quotidiana del ceto medio della capitale colombiana; il romanzo viene immediatamente molto apprezzato dalla critica. In seguito si dedica a tradurre dal francese.

Dal 1986 risiede in Germania, a Berlino, dove continua a scrivere per giornali nazionali ed esteri, a lavorare come traduttore dal tedesco in spagnolo e a dare letture e conferenze. Proprio in questa città alcune delle sue certezze entrano in crisi e il senso di ricerca che ne consegue lo porta a riscoprire il lato mediorientale della sua personalità (come uomo e come scrittore) a cui scarsamente aveva dato peso in precedenza. La presenza di una grande comunità turca connotata da forti tradizioni, anche in un paese così diverso come può essere la Germania, e la sua condizione di “emigrante” colombiano di origine araba mettono Fayad nella condizione di compiere un percorso di riscoperta e di accettazione delle proprie radici, sulle tracce dei nonni libanesi, e dei vicini e dei parenti che condivisero con loro la traversata dell’Oceano. Uno studio approfondito della lingua e della letteratura araba, a cui lo scrittore si dedica con passione da molti anni ormai, sono la naturale conseguenza di questa scelta di recupero del bagaglio culturale. Con ciò Fayad sente di completare, nello stesso tempo, il suo viaggio di riscoperta di se stesso e delle radici familiari.

Los parientes de Ester, il suo primo romanzo in ordine cronologico, è pubblicato nel 1978 in Spagna dalla prestigiosa casa editrice Alfaguara di Madrid e solo successivamente esce in Colombia con un’altra prestigiosa casa editrice locale, La Oveja Negra, nel 1984. Sarà ancora rieditato dall’Università di Antioquia nel 1993. Tradotto in tedesco nel 1987 e pubblicato dalla casa editrice Lamuv Verlag GmbH con il titolo *Auskunft über Esters Verwandte*, si tratta di un romanzo urbano, in cui la città di Bogotá, la sua vita, i suoi quartieri fanno da sfondo allo sfaldarsi della classe media colombiana. I personaggi che la rappresentano appaiono persi nella ricerca di un lavoro e nell’attesa di vincere la lotteria. La morte di Ester, la veglia, il funerale con i parenti e tutto ciò che ne consegue sono il pretesto per raccontare uno spaccato di quotidianità. Fayad segue forse il modello di Tolstoj ne *La morte di Ivan Il’ič* (1886), oppure anche quello della scrittrice cilena María Luisa Bombal ne *La Amortajada* (1938, in it. *Avvolta nel sudario*); in ogni caso, non c’è dubbio che l’autore colombiano apre una strada fino a quel punto poco frequentata nel suo paese, costruendo con abilità un ambiente narrativo in cui la società bogotana può incominciare a riconoscersi.

Gli altri due romanzi di Fayad, *Compañeros de viaje* (1991) e *Testamento de un hombre de negocios* (pubblicato in Colombia nel 2004 e in Spagna nel 2008) possono essere inclusi nel panorama della narrativa urbana colombiana. *Compañeros de viaje* affronta il tema del movimento studentesco degli anni Sessanta, un tentativo fallito di cambiamento sociale e politico in Colombia. La città di Bogotá è ancora asse portante della narrazione, che si incentra sulla figura di uno studente e ne analizza passioni, tensioni e speranze. In *Testamento de*

un hombre de negocios, Fayad imposta la vicenda narrativa in Colombia tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta del Novecento. Interessi, potere e conflitti s'intrecciano nella vita del protagonista, nei suoi rapporti con i membri della famiglia, con i soci dell'azienda, e con uno scrittore, che funge da voce narrante. Anche qui sono da considerare la sorvegliata struttura narrativa, oltre che il ritratto che viene fuori della classe media colombiana.

1. La caída de los puntos cardinales

La caída de los puntos cardinales (Il crollo dei punti cardinali), uscito nel 2000 con Planeta Colombiana di Bogotá, è l'unico romanzo di Fayad in cui sia la Colombia sia la città di Bogotá perdono il ruolo centrale nella narrazione. Racconta la vicenda di sei personaggi che, sul finire dell'Ottocento, lasciano il Libano alla volta dell'America Latina. Lo sbarco per qualcuno di loro era inizialmente previsto in Cile, ma una partita a carte, in cui la posta in gioco arriva ad essere molto più che semplice denaro, cambia programmi e rotte. Tra i flash back volti a ricostruire il passato libanese e il resoconto della traversata in nave, il romanzo scivola con la velocità di un unico piano sequenza fino alla sua parte più essenziale, l'arrivo dei "turchi" (erroneamente chiamati così perché in possesso di documenti dell'Impero Ottomano) in Colombia e il loro rapido e successivo inserimento nel contesto socio culturale (e addirittura politico) colombiano. Ciascuno lo farà a modo suo però, nel rispetto delle differenze di pensiero, di credo religioso, di esperienza e di cultura.

Seguiamo così i personaggi di Fayad dalla prima giovinezza alla morte, passando attraverso tutte le fasi della loro vita sociale, politica e umana. Pagina dopo pagina assaporiamo le passioni che li muovono, il tema del viaggio, la nostalgia per il paese natale, le tradizioni, la lingua, l'educazione dei figli, il rapporto con i nipoti, gli affari, le relazioni con chi è rimasto in Libano e con chi si trova in Colombia, sia esso "turco" o bogotano.

Fayad amalgama bene le sue radici arabe, la sua realtà di scrittore colombiano e una ricerca storiografica approfondita. Nel romanzo, infatti, accadimenti politici reali e vicende storiche sono messe in risalto a tal punto da poter contestualizzare temporalmente i singoli episodi in cui agiscono i personaggi. Vengono attraversati circa cento anni di storia colombiana e libanese e gli eventi che accadono nel corso degli anni sono anche uno specchio della realtà attuale dei paesi coinvolti.

Allo stesso modo, *La caída de los puntos cardinales* presenta richiami e riferimenti alla letteratura ispanoamericana, da *Cent'anni di solitudine* (1967) di García Márquez a *Pedro Páramo* (1955) di Juan Rulfo, alla letteratura classica araba, alle *Mille e una notte*, alla poesia preislamica e ai racconti sufi. Inoltre nella narrazione si percepisce l'influenza di tutte quelle conoscenze e testimonianze che sono state trasmesse a Fayad dalla comunità araba, prima a Bogotá, e poi a Berlino.

Dal punto di vista strutturale, il romanzo, lungo trecentoventidue pagine, si presenta diviso in tre parti, ognuna delle quali formata da diciotto capitoli. La prima parte corrisponde alla gioventù dei protagonisti, la seconda all'età adulta, la terza alla vecchiaia e alla morte. Dal punto di vista linguistico, Fayad cerca, per quanto gli sia possibile, di utilizzare una struttura sintattica somigliante a quella araba, ricorrendo per esempio a vocativi di gusto arabo e non esistenti affatto nelle lingue neolatine, e le scelte lessicali dei protagonisti si adeguano, col passare degli anni, alle distinte situazioni socio-culturali e politiche vissute.

2. *L'importanza del libro in Italia*

La caída de los puntos cardinales s'interroga sulle emozioni e sulle sensazioni degli emigranti in genere e degli immigrati arabi in particolare. Come altri autori di più o meno lontana origine siriano-libanese o palestinese, Fayad porta alla luce un fenomeno migratorio difficilmente analizzato in Europa ma già conosciuto attraverso alcune delle pagine più belle della letteratura ispanoamericana. Dei "turchi", infatti, parlano Gabriel García Márquez, José Martí, Isabel Allende, Carlos Fuentes, Santiago Gamboa, Álvaro Mutis e tanti altri scrittori. Occorre anche ricordare che dal punto di vista letterario molti sono stati i discendenti di "turchi" che hanno prestato la loro voce e la loro penna alla letteratura latinoamericana. Per fare qualche esempio: i cileni Walter Garib, Mahfud Massis, Benedicto Chuaqui, Matías Rafide, Naín Nomez e Jessica Atal; gli argentini Jorge Isaías e Miguel Oscar Menassa; il venezuelano Hernando Track, oggi molto considerato e studiato in Venezuela; i colombiani Meira Delmar, Giovanni Quessep e Jorge García Usta, pluripremiati e immancabili nelle antologie locali e continentali.

Fayad offre anche un'immagine della Colombia diversa da quella comunemente conosciuta in Europa. Nell'era post 11 settembre, nell'era della fobia islamica, nell'era di Al Qaeda e dell'assioma che associa la Colombia a tutti i conflitti che la stanno lacerando da decenni (narcotraffico, guerriglia, cocaina, povertà etc.), *La caída de los puntos cardinales* narra una storia che forse non farà audience al telegiornale, ma che il lettore sensibile potrebbe apprezzare e gradire. Il romanzo, andando contro tanti luoghi comuni e pregiudizi diffusi, descrive dal punto di vista di un diretto protagonista l'effettiva configurazione di qualcosa che oggi a volte può sembrare un'utopia: una società multietnica e multiculturale, capace di accettare l'alterità, il dialogo delle tradizioni e il rispetto reciproco. Nelle storie di Fayad (come nella vita dei suoi antenati e di lui stesso), due culture all'apparenza molto diverse entrano in contatto, si confrontano e si integrano, creando un panorama migliore, fatto di paesaggi e di sentimenti multipli.

Luis Fayad
*La caída de los puntos cardinales*¹
 Il crollo dei punti cardinali
 Capitoli 16, 17, 18

Traduzione italiana di Giulia Spagnesi²

Capítulo 16

Al descender del barco Yanira se quejó del calor y preguntó si aquí los veranos eran siempre como esa cortina de fuego. De paso manifestó su inconformidad por interrupción de la travesía. Pero ella misma había insinuado la necesidad o el capricho de recuperar el dinero, aunque no supiera lo que era mejor deplorar. La intención de desembarcar era incierta la noche anterior y quedó confirmada antes de retirarse cada uno a su camarote. Jalil estuvo dispuesto a darle el desquite a Dahmar y continuar la partida en el puerto colombiano, y sólo le puso objeción a las cartas marcadas por el uso. Al día siguiente él mismo se dirigió al contraestre y se proveyó de tres barajas nuevas y apareció otra vez ante Dahmar para demostrar que sostenía su palabra. Unas horas antes del arribo, Dahmar le comunicó al capitán la decisión de concluir el viaje en el puerto colombiano.

- ¿A pesar de la guerra? - le preguntó el capitán y como respuesta vio su resignación por no poder eludir la casualidad. Yanira se quejó de no haber sido consultada y Dahmar le devolvió la queja como si él se sintiera forzado a quedarse.

- Tú misma insististe en seguir la partida, y no encuentro la diferencia entre bajarnos aquí y viajar adonde desconocemos igual.

- La diferencia está en mí. Si nos quedamos voy a sentir que me resistí a la altanería de Hassana y que fui menos sencilla que ella.

Dahmar no comprendió y Yanira debió contarle de los reproches de Hassana por el desquite que Jalil Kadalani le concedió a él. Dahmar la miró con desagradable sorpresa.

Capitolo 16

Quando scese dalla nave, Yanira si lamentò per il caldo e domandò se lì le estati fossero sempre come quella cortina di fuoco. Manifestò brevemente la sua contrarietà all'interruzione della traversata. Ma era stata proprio lei ad insinuare la necessità o il capriccio di recuperare il denaro, anche se non sapeva per cosa fosse meglio protestare. La notte precedente la decisione di sbarcare era ancora incerta e fu presa prima che ciascuno si ritirasse nella propria cabina. Khalil era disposto a dare la rivincita a Dahmar e a continuare la partita nel porto colombiano, obiettò solamente sulle carte consumate dall'usura. Il giorno seguente lui stesso si diresse dal nostromo, si procurò tre mazzi di carte nuove e si presentò nuovamente a Dahmar, per dimostrargli che avrebbe mantenuto la sua parola. Qualche ora prima di arrivare, Dahmar comunicò al capitano la decisione di concludere il suo viaggio nel porto colombiano.

- Nonostante la guerra? - gli chiese il capitano e, come risposta, vide la sua rassegnazione per non poter eludere il caso. Yanira si lamentò di non essere stata consultata e Dahmar le rispose con altre lamentele come se si sentisse obbligato a rimanere.

- Tu stessa hai insistito perché la partita continuasse, e io non vedo la differenza tra sbarcare qui e viaggiare fino ad un altro posto ugualmente sconosciuto.

- La differenza sta dentro di me. Se rimanesimo sentirei di non aver resistito all'arroganza di Hassana e di esser stata meno semplice di lei.

Dahmar non capì e Yanira dovette raccontargli dei rimproveri di Hassana per la rivincita che Khalil Kadalani gli aveva concesso. Dahmar la guardò con sgradevole sorpresa.

- En los últimos días has hablado de juego más que los tahúres de Beirut.

- Eso me avergüenza menos que haberle dado gusto a la grosería de Hassana. Ahora estoy a la par.

- El remedio que tratas de ponerle es peor. Le darás más gusto si se entera que obras por no darle gusto.

- No me digas que resuelves quedarte por mí.

- Nos quedamos porque ya llegamos.

Los dos se reunieron en la borda con los pasajeros que a lo lejos intentaban distinguir la costa. Yanira llevaba una blusa blanca con bordados cerrada en el cuello y una falda larga que no se distinguía de las faldas de las mujeres que vieron luego en el lugar. Se distinguía por el bolso de tela tramado con hilos de colores que le servía de equipaje de mano. Dahmar iba con una camisa blanca de seda y un pantalón de tela fina de corte europeo adquiridos a su paso por Marsella. Sus paisanos quisieron bajar juntos por la pasarela y de todas maneras al final, cuando tocaron tierra, los hicieron formarse en grupo. El agente de aduanas anunció con tono alegre que los extranjeros debían apartarse unos pasos, entre ellos los turcos. Dahmar les tradujo la orden a sus paisanos y el más joven, de unos dieciocho años, se sintió maltratado.

- ¿Turcos? - se preguntó y se dirigió a Dahmar - Dile quiénes somos.

- Aquí somos turcos - dijo Dahmar.

Por las cartas que llegaban al Líbano sabían que en ese lado les daban ese nombre por cargar el pasaporte de las autoridades turcas.

- Pensar que mi padre estuvo preso por culpa de los turcos - dijo el que se sentía maltratado -, y ahora me llaman turco.

Se colocaron en grupo a la sombra de un toldo de frutas y observaron las operaciones para la escala del barco. También observaron atentos por si oían los estallidos o veían algún otro indicio de la guerra, pero a su alrededor sólo pasaban hombres que ofrecían sus servicios de maleteros, unos con la piel color trigueño y otros más oscuros, niños que se prestaban como cargadores y anunciadores de albergues. Yanira volvió a quejarse del calor y preguntó si aquí los veranos quemaban siempre

- In questi ultimi giorni hai parlato di gioco più dei bari di Beirut.

- Questo mi fa vergognare meno che se avessi dato soddisfazione alla maleducazione di Hassana. Adesso siamo pari.

- Il rimedio che cerchi di dare è peggiore. Le darai ancora più soddisfazione se scopre che ti comporti in modo da non darle soddisfazione.

- Non mi dire che hai deciso di fermarti per me.

- Ci fermiamo perché siamo già arrivati.

I due si riunirono in coperta con gli altri passeggeri che stavano cercando di vedere la costa. Yanira aveva una maglia bianca ricamata chiusa al collo e una gonna lunga non molto diversa da quelle delle donne che in seguito avrebbero visto sul posto. Era riconoscibile per la borsa di tela, tessuta con fili colorati, che le serviva come bagaglio a mano. Dahmar aveva una camicia bianca di seta e un paio di pantaloni di tessuto leggero, di taglio europeo, che aveva comprato durante la tappa a Marsiglia. I loro compaesani vollero scendere tutti insieme dalla passerella e, ad ogni modo, alla fine, non appena toccarono terra, fecero formare loro un gruppo. L'agente della dogana annunciò in tono allegro che gli stranieri dovevano allontanarsi di qualche passo, e fra di loro anche i turchi. Dahmar tradusse gli ordini ai suoi compaesani e il più giovane di loro, sui diciotto anni, si sentì maltratato.

- Turchi? - si domandò e si rivolse a Dahmar - Digli chi siamo.

- Qui siamo turchi - disse Dahmar.

Dalle lettere che arrivavano in Libano si sapeva che in quel lato del mondo attribuivano loro quel nome perché portavano con sé il passaporto dell'autorità turca.

- E pensare che mio padre è stato prigioniero a causa dei turchi... - disse quello che si sentiva maltratato - E ora mi chiamano turco.

Si misero in gruppo sotto l'ombra di un chiosco di frutta e osservarono le operazioni di sbarco. Ossevarono attenti anche per capire se si sentivano degli spari o se si vedeva qualche altro indizio della guerra, ma intorno a loro passavano soltanto uomini che si offrivano come facchini, qualcuno con la pelle color del grano, qualcun altro più scuro, e bambini che si prestavano come scaricatori e che annunciavano gli hotel. Yanira tornò a lamentarsi del caldo e domandò se là le estati bruciassero così

con la misma desconsideración. Dahmar la tenía tomada de un brazo y la acercó para explicarle que en el trópico no había estaciones y que el clima se mantenía igual cada día.

Las autoridades llevaron aparte a los pasajeros que concluían el viaje en el puerto. Los demás extranjeros salieron primero de la oficina de inmigración, mientras los Abderrahud, los Kadalani e Muhamed debieron contestar algunas preguntas. Yanira y Hassana esperaron sentadas y los otros de pie, cerca a la pared, con los pasaportes en la mano. Frente a ellos había un oficial en mangas de camisa sentado tras un escritorio. Tenía una gorra azul echada hacia atrás, de cuyos bordes salían unos mechones negros y ensortijados. Su piel revelaba haber sido más blanca de lo tostada que se le veía ahora por el sol y se le notaba igual de mortificado por el calor que recalentaba el cuarto y que un ventilador en el techo lograba apenas mitigar. Se quedó mirándolos y sin ser hostil fue autoritario al pedirles que se acercaran. Ellos obedecieron en grupo. Él les pidió la identificación y los justificantes de lo que venían a hacer. Estaba acostumbrado a entenderse a señas con los extranjeros de otras lenguas y no era necesario traducir, pero Dahmar se encargó de hacerlo y los demás entregaron los pasaportes. Mostraron el dinero y Dahmar adjuntó los recibos de la mercancía que debía llegarle de Europa. El oficial los estudió y contó el dinero y no pareció satisfecho.

- Ustedes vienen de lejos y uno nunca sabe quiénes son - dijo, se echó hacia atrás en el asiento y los contempló para ver su reacción. Les contó que algunos no podían respaldar su entrada y uno que otro se les colaba sin permiso.

Hizo una pausa y Dahmar tradujo sus palabras. Los otros no supieron si el oficial se refería a ellos. Muhamed le susurró a Dahmar:

- Dile que no somos lo que dice ahí.

- ¿Por qué protesta ese joven? - preguntó el oficial. Dahmar iba a traducir pero Muhamed mismo lo hizo. El oficial levantó el pasaporte - Aquí consta lo que eres, y si lo contradices, yo considero falso ese documento.

Señaló a Yanira y preguntó:

sconsideratamente. Dahmar le dava il braccio e se la avvicinò per spiegarle che al tropico non esistevano le stagioni e che il clima si manteneva sempre uguale tutti i giorni.

Le autorità portarono da un'altra parte i passeggeri che concludevano il viaggio in quel porto. Gli altri stranieri uscirono per primi dall'ufficio immigrazione, mentre gli Abderrahud, i Kadalani e Muhamed dovettero rispondere ad alcune domande. Yanira e Hassana aspettarono sedute, gli altri rimasero in piedi vicino alla parete, con il passaporto in mano. Davanti a loro c'era un ufficiale in maniche di camicia seduto dietro a una scrivania. Aveva un cappello azzurro rivolto all'indietro, dai cui bordi spuntavano delle ciocche nere e crespe. La sua pelle rivelava di essere stata molto più chiara e non sempre tostata dal sole come la si vedeva adesso e anch'egli sembrava mortificato dal calore che arroventava la stanza e che un ventilatore sul soffitto riusciva a mala pena a mitigare. Rimase a guardarli, poi, senza essere ostile, divenne autoritario nel chiedere loro di avvicinarsi. Obbedirono in gruppo. L'ufficiale chiese loro di identificarsi e di dire la motivazione del viaggio. Era abituato a intendere gesti con gli stranieri che parlavano altre lingue e non c'era bisogno di tradurre, tuttavia Dahmar si incaricò di farlo e gli altri consegnarono i passaporti. Mostrarono i soldi e Dahmar aggiunse le ricevute della merce che avrebbe ricevuto dall'Europa. L'ufficiale li studiò, contò i soldi e non parve soddisfatto.

- Voi venite da così lontano e non si sa mai chi siete - disse e si spinse indietro sulla sedia per osservare le loro reazioni. Raccontò che alcuni non erano in grado di garantire economicamente il loro ingresso e qualcuno si intrufolava sempre senza permesso.

Fece una pausa e Dahmar tradusse le sue parole. Gli altri non sapevano se l'ufficiale si stesse riferendo a loro. Muhamed sussurrò a Dahmar:

- Digli che non siamo quello che è riportato lì.

- Perché protesta quel giovane? - domandò l'ufficiale. Dahmar stava per tradurre quando Muhamed stesso lo fece. L'ufficiale mostrò il passaporto - Questo attesta ciò che sei e se lo contraddici considererò questo documento falso.

Indicò Yanira e domandò:

- ¿Dónde están los padres de esa niña?
¿O al menos el permiso para viajar sola?

Nadie comprendía el acoso o la diversión del oficial. Dahmar le contestó que era su esposa. El oficial lo miró con fingida malicia.

- A mí no me consta que a este respecto ustedes no digan la verdad, pero a ti mismo, si no fuera por el bigote, te mandaría meter a la cárcel de menores.

Barajó los pasaportes sobre la mesa y los soltó como si no supiera qué hacer con ellos. Luego hizo una pregunta que no constaba en el interrogatorio legal pero le servía para alargar la charla.

- ¿Qué religión tienen ustedes? Ya sé que me van a decir que son cristianos aunque no sea verdad.

- ¿Y por qué no? - preguntó Dahmar. El oficial lo miró entero.

- ¿Tú me estás haciendo preguntas a mí?

Dahmar, por ver si eso ayudaba, quiso agregar que ésa es la religión de casi todos los que venían, pero al descubrir su intención el oficial se lo impidió:

- ¡No hable más por su cuenta!

Los demás miraban en intranquila espera. Las manos del oficial no se movían para poner el sello que les concedía la entrada. Hichán Kadalani y Muhamed se dijeron en secreto que ya entendían algo de castellano con las lecciones del manual. El oficial jugó otro rato con los pasaportes golpeándolos sobre la mesa y los ordenó a su lado y abrió el libro de registro de inmigración.

- Cada uno me va diciendo su nombre, letra por letra, y eso no quiere decir que se les da la entrada sino que quedan registrados en la policía.

Tuvieron alguna dificultad para transcribir la *ae* y las *úes* cerradas del árabe, que interpretaron como *oes* y *ees* en castellano, ausentes del otro idioma. El oficial hizo una pausa.

- ¿Y no viene ningún Ibrahim? Hace unos meses vinieron dos y ni siquiera se conocían entre ellos.

Dejó un silencio mientras los observaba con más atención y luego los increpó:

- ¿Y ustedes no conocerán a otro que parecía un delincuente y se nos escapó?

Dahmar empezó a traducir y el oficial lo interrumpió:

- Dove sono i genitori di questa bambina? O, per lo meno, il permesso di viaggiare da sola?

Nessuno comprendeva le accuse o il divertimento dell'ufficiale. Dahmar gli rispose che era sua moglie. L'ufficiale lo guardò con finta malizia.

- A me non interessa che rispetto a questo argomento voi non dichiariate la verità, ma, personalmente, se non fosse per i baffi, ti farei mettere in carcere minorile.

Sventagliò i passaporti sul tavolo e li lasciò andare come se non sapesse cosa farsene di loro. Poi fece una domanda che non era parte dell'interrogatorio legale ma che gli serviva per allungare il discorso.

- Di che religione siete? So già che mi direte che siete cristiani anche se non è vero.

- E perché no? - domandò Dahmar. L'ufficiale lo squadrò dall'alto in basso.

- Tu stai facendo domande a me?

Dahmar, per vedere se poteva aiutare, volle aggiungere che questa era la religione di quasi tutti quelli che arrivavano, ma non appena l'ufficiale se ne rese conto, glielo impedì:

- Non parlare più se non sei autorizzato!

Gli altri osservavano in scomoda attesa.

Le mani dell'ufficiale non si muovevano per mettere il timbro che concedeva loro il visto d'ingresso. Hichán Kadalani e Muhamed si dissero che sapevano già qualcosa di spagnolo con le lezioni del manuale. L'ufficiale giocò per un altro po' con i passaporti, sbattendoli sul tavolo poi li ordinò accanto a sé e aprì il libro dei registri dell'immigrazione.

- Ciascuno deve dirmi il suo nome, lettera per lettera, e questo non vuol dire che vi stiamo dando il visto d'ingresso, ma che sarete registrati per la polizia.

Ebbero qualche difficoltà a trascrivere le "a" e le "u" chiuse nell'arabo, che furono interpretate come "e" e "o" in spagnolo, assenti nell'altra lingua. L'ufficiale fece una pausa.

- E non c'è nessun Ibrahim? Qualche mese fa ne vennero due e non si conoscevano nemmeno fra loro.

Lasciò passare un attimo di silenzio mentre li osservava con più attenzione poi li incalzò:

- E voi non conoscerete mica un altro che somigliava a un delinquente e ci è scappato?

Dahmar iniziò a tradurre e l'ufficiale lo interruppe.

- Ya deja de hablar tanto, chico, que ni sé si estás diciendo la verdad.

Mientras adelantaban el registro se abrió la puerta con un golpe y apareció otro hombre. Era más blanco que el oficial y con el pelo liso de visos rubios.

- ¿Qué pasa aquí? - preguntó - ¿Por qué se demora tanto esta gente aquí dentro?

- Porque hay que hacerles las preguntas de rigor y no se puede ir más rápido.

- ¿Y qué es lo que falta por contestar?

- Varias preguntas - dijo el oficial que estaba tras el escritorio y continuó con el libro de registro. El de visos rubios volvió afuera. El oficial les preguntó por el motivo del viaje y por posibles parientes radicados en el lugar. Lo escribió y los miró más fijo que antes, sin tener que forzar el reflejo de amenaza:

- Si ustedes me están engañando me van a perjudicar. Pero al final es peor para ustedes.

Dahmar no se atrevió a traducir por no recibir otra censura del oficial. Hubo un silencio que hizo aumentar el calor en la oficina. El oficial se levantó y salió de detrás del escritorio.

- Me imagino que hoy se quedan en el pueblo y mañana viajan a Barranquilla - les dijo - ¿O tienen otros planes?

Dahmar negó, y le dijo al oficial que habían oído algo de una guerra.

- Han oído bien, pero aquí sólo nos llegan los ecos. La guerra es más al interior - repuso el oficial, y sin pausa volvió a los que le interesaba. Le dijo a Dahmar que les tenía el alojamiento apropiado para ellos.

- Una pensión que lleva mi mujer y ustedes van recomendados por mí. ¿Cómo te parece? Así nos conviene a todos.

Les devolvió los pasaportes, se levantó y los invitó a salir. Afuera, un poco más allá, unos niños jugaban con palos y tierra. El oficial gritó:

- ¡Poncho! - y cuando unos de los niños se acercó, el oficial le dijo que acompañara a los huéspedes a la pensión de ña Josefa. Antes de que partieran, le recomendó al niño decirle a ña Josefa que ella ya sabía, los precios eran fijos, y le pidió a Dahmar darle una propina al niño.

- Smettila di parlare così tanto, ragazzo, che non so nemmeno se stai dicendo la verità.

Mentre proseguivano con il registro si aprì la porta di colpo e apparve un altro uomo. Era più chiaro dell'ufficiale e aveva i capelli lisci come tutti i biondi.

- Che succede qui? - domandò - Perché ci mette tanto questa gente qui dentro?

- Perché bisogna fare loro le domande di rito e non si può procedere più velocemente.

- E a cosa devono ancora rispondere?

- A parecchie domande ancora - disse l'ufficiale che stava dietro la scrivania e continuò con il libro dei registri. Quello dai tratti biondi tornò fuori. L'ufficiale domandò a tutti il motivo del viaggio e i possibili parenti già radicati sul territorio. Lo scrisse e li guardò più fissamente di prima, senza dover forzare il riflesso della minaccia.

- Se mi state ingannando mi danneggerete. Ma alla fine è peggio per voi.

Dahmar non si arrischiò a tradurre per non ricevere un'altra censura da parte dell'ufficiale. Ci fu un silenzio che fece aumentare la sensazione di calore nella stanza. L'ufficiale si alzò e uscì da dietro la scrivania.

- Mi immagino che per oggi rimarrete in paese e che domani partirete per Barranquilla - disse loro - O avete altri piani?

Dahmar negò, e disse all'ufficiale che avevano sentito qualcosa a proposito di una guerra.

- Avete sentito bene, ma qui arriva solo l'eco. La guerra è più nell'interno - rispose l'ufficiale, e senza alcuna pausa tornò a quello che gli interessava. Disse a Dahmar che aveva un alloggio adatto a loro.

- Una pensione che gestisce mia moglie e voi sarete raccomandati da me. Che te ne pare? Così conviene a tutti.

Rese loro i passaporti, si alzò e li invitò a uscire. Fuori, un po' più oltre, alcuni bambini giocavano con legnetti e terra. L'ufficiale gridò:

- Poncho! - e non appena uno dei bambini gli si avvicinò, l'ufficiale gli disse di accompagnare gli ospiti alla pensione di Donna Josefa. Prima di andarsene, raccomandò al bambino di dire a Donna Josefa che lei sapeva già che i prezzi erano fissi. Poi chiese a Dahmar di dare una mancia al bambino.

Capítulo 17

Hassana no hizo caso de la incomodidad de Hichán y Jalil por el arribo del barco a un poblado descuidado, más disminuido en contraste con su largo muelle, para al día siguiente viajar treinta kilómetros en ferrocarril.

- Cargar y descargar dos veces el equipaje - dijo Hichán - o sea pagar el doble por el servicio.

Hassana repuso que a ella eso no le quitaba la alegría y se mantuvo alejada de sus quejas y por su parte no encontró ninguna. Había logrado olvidar el dinero que se jugaban al póquer entre su cuñado Jalil y Dahmar Abderrahud y sabía que en la nueva etapa del viaje no tendría que padecer, como en la travesía por mar, pensando en quién iba a quedarse con las ganancias. Ya no le importaba del juego, ni que Jalil fuera hermano de su esposo Hichán ni el tarbuch de Dahmar, y no se acordó de ellos ni del Líbano y sólo recordó los deseos que tuvo de viajar. Viajar para todo eso.

Se dirigieron a la casa de alojamiento en medio del ardor del sol, al lado de mujeres que vendían una exuberante variedad de frutas y un grupo de niños negros que los siguieron unos pasos y jugaron a su alrededor. Hassana llevaba de un lado a otro la mirada en un reconocimiento más absorto que el de los demás. Ella y los hermanos Kadalani ocuparon un solo cuarto en la pensión, amplio, ventilado y de techos altos. Se tendieron una hora larga y salieron a la estación del tren a disponer el equipaje para el día siguiente. En la calle, a Hassana se le notó el ánimo superior al de los hermanos Kadalani, sobre todo en que parecía olvidarlos a ellos dos, y en algún momento Hichán le pidió que si no iba de su brazo, al menos no diera la impresión de caminar sola. Hassana lo miró como si no creyera que le hablaban a ella y le dijo que desde que se bajó del barco se dio cuenta de que ya no estaba en el Líbano.

- Y también a mi padre le diría lo mismo, si es que viniera a romper mesas y a romperse la otra mano.

Se encontraron a los Abderrahud, con Muhamed y con el joven que se resentía cada vez que lo llamaban turco y siguieron juntos a la estación. Durante el traslado del equipaje

Capitolo 17

Hassana non fece caso all'imbarazzo di Hichan e Khalil per l'arrivo della nave in uno sciatto agglomerato di case, ulteriormente sminuito dal contrasto con il lungo pontile, per poi dover fare trenta chilometri in treno il giorno seguente.

- Caricare e scaricare due volte i bagagli - disse Hichan - ovvero pagare il doppio per il servizio.

Hassana rispose che a lei questo non toglieva l'allegria, si mantenne distante dalle lamentele e dal suo punto di vista non ne trovò da fare alcuna. Era riuscita a dimenticare i soldi che si stavano giocando a poker suo cognato Khalil e Dahmar Abderrahud e sapeva che nella nuova tappa del viaggio non avrebbe dovuto soffrire, come era accaduto durante la traversata in mare, pensando a chi si prendeva le vincite. Non le importava più nulla del gioco, né del fatto che Khalil fosse il fratello di suo marito Hichan, e tantomeno del tarboosh³ di Dahmar. Non si ricordava né di loro né del Libano, si ricordava soltanto del desiderio di viaggiare. Viaggiare per tutto questo.

Si diressero verso l'alloggio sotto l'ardore del sole, in mezzo a donne che vendevano un'esuberante varietà di frutta, e a un gruppo di bambini neri che li avevano seguiti per qualche passo e giocavano intorno a loro. Hassana spostava lo sguardo da un lato all'altro in uno stato di ricognizione più assorto rispetto agli altri. Lei e i fratelli Khadalani occuparono solo una stanza della pensione, ampia, ventilata e con il soffitto alto. Si distesero per un'ora abbondante, poi uscirono e andarono alla stazione del treno per disporre i bagagli per il giorno successivo. Per la strada si notò che lo stato d'animo di Hassana era migliore di quello dei fratelli Khadalani, soprattutto perché sembrava che si dimenticasse di loro due, e a momenti Hichan le chiese di non dare l'impressione di camminare da sola, anche se non gli dava il braccio. Hassana lo guardò come se non credesse che stesse parlando con lei. Gli disse che da quando era scesa dalla nave si era resa conto di non essere più in Libano.

- E direi lo stesso anche a mio padre, anche se venisse qui a rompere tavoli e a spaccarsi l'altra mano.

Incontrarono gli Abderrahud, con Muhamed e con il giovane che se la prendeva tutte le volte che lo chiamavano turco. Proseguirono verso la stazione. Durante lo spostamento dei bagagli

Hassana vigiló la preocupación de Yanira por el acarreo de un enorme baúl forrado en metal negro y remachado con clavos de bronce. Yanira impidió los desplazamientos rudos de los cargadores y Hassana la oyó decir que el baúl contenía piezas de vajilla de más de cien años. Hassana se apoyó en Hichán y se acercó a su oído.

- Querrá decir diez años - le susurró -, y no me parece buena idea venir a cuidar loza.

Hichán no contestó y recordó que en alguna parte de su equipaje él traía una aceitera de cristal tan delicada como la loza, con la que tres generaciones habían rociado el kibbe crudo en la mesa. De la estación fueron a buscar a los paisanos que seguirían el viaje a otros países y al anochecer celebraron la despedida en un toldo al lado del muelle, iluminado por lámparas de kerosén, frente a las olas del mar. Había pocos clientes, hombres todos, en camisa de manga corta y con los botones del pecho sueltos. Dos de ellos se disputaban la palabra para contar una historia y todos bebían ron en vasos pequeños, dando sorbos cortos y continuos. Varios niños rondaban cerca, jugaban a perseguirse y se reían cada vez que alguno se caía al suelo. A lo lejos, en el mar, se divisaban las luces regadas de las piraguas de los pescadores. Una mujer y un niño atendían el toldo. Los dos sirvieron en su mesa y en la de otros clientes un plato de pescado frito acompañados de unos trozos blancos, cortados en diferentes tamaños, bulbosos, dorados en las orillas por el aceite. Uno de los clientes, al percatarse de la curiosidad de ellos por la guarnición, se ladeó de su asiento para decirles que eso se llamaba yuca y les anunció que era muy rica.

- Yuca - repitió Hassana, tomó un trozo con la mano, lo mordió y lo saboreó - Muy rica y deliciosa.

Sus paisanos se sorprendieron de oírle palabras en castellano.

- ¿Cuándo las aprendiste? - le preguntó Hichán en un árabe precipitado por la admiración.

Hassana rió, esparciendo su alegría por el toldo:

- En el barco - contestó -, con el manual que te prestó Muhamed, y con lo que he oído aquí desde esta mañana.

Hassana osservò la preoccupazione di Yanira per il carico di un enorme baule forgiato in metallo nero e chiuso da lucchetti di bronzo. Yanira impedì alcuni grossolani movimenti che i trasportatori volevano compiere e Hassana la sentì dire che il baule conteneva pezzi di porcellana di oltre cento anni. Hassana si appoggiò a Hichan, si avvicinò al suo orecchio e gli sussurrò:

- Vorrà dire dieci anni, e non mi sembra una buona idea venire qua a conservare dei vasi.

Hichan non le rispose e si ricordò che da qualche parte, nel suo bagaglio, portava un'oliera di cristallo, delicata quanto la porcellana, con la quale tre generazioni avevano inumidito il kibbe⁴ crudo sulla tavola. Dalla stazione andarono a cercare i compaesani che avrebbero continuato il viaggio verso altri paesi e al tramonto festeggiarono l'addio in un negozio vicino al pontile, illuminato da lampade al kerosene, davanti alle onde del mare. C'erano pochi clienti, solo uomini, in camicie a maniche corte e con i bottoni sul petto aperti. Due di loro si contendevano la parola per raccontare una storia e tutti bevevano rum in piccoli bicchieri, a sorsi brevi e continui. Diversi bambini giravano nei paraggi, giocavano a rincorrersi e ridevano ogni volta che qualcuno cadeva. In lontananza, sul mare, si intravedevano le luci umide delle piroghe dei pescatori. Una donna e un bambino si occupavano del negozio. Servirono al loro tavolo e a quelli di altri clienti un piatto di pesce fritto accompagnato da alcuni pezzi bianchi, tagliati in differenti misure, bulbosi, dorati sui bordi per via dell'olio. Uno dei clienti, indovinando la loro curiosità per il contorno, sporse la sua sedia per dire loro che quella cosa si chiamava yuca⁵ e annunciò che era molto buona.

- Yuca - ripeté Hassana, prese un pezzo con la mano, lo morse e lo assaporò - Buonissima, deliciosa.

I suoi compaesani si stupirono nel sentirla pronunciare parole in spagnolo.

- Quando le hai imparate? - le domandò Hichan in un arabo precipitoso per l'ammirazione.

Hassana rise contagiando tutto il negozio con la sua allegria.

- In nave - rispose - con il manuale che ti ha prestato Muhamed, e grazie a quello che ho sentito qui da stamani.

Volvió a reír buscando camaradería en los clientes del toldo por si no la encontraba en sus paisanos. Los clientes miraron hacia ellos, atraídos por el entusiasmo de las palabras ininteligibles de Hassana. Hichán iba a interrumpirla con alguna voz que de seguro ella ya conocía y ella se adelantó:

- Yo sabía que tenía que viajar lejos.

El cliente que les dio la información de la yuca los miró más largo y se levantó y se dirigió a ellos.

- Mi nombre es José Alberto - les dijo y se les acercó un paso -. Es un placer conocerlos.

Ellos no entendieron las palabras completas pero las dedujeron por el tono de la voz y como respuesta inclinaron la cabeza. Él les preguntó si le permitían atenderlos con un plato de patacones. Dahmar tradujo por si sus paisanos no entendían y Hassana preguntó en castellano qué eran los patacones. El que dijo llamarse José Alberto se volvió hacia la mujer que atendía el toldo y ordenó una porción para cada uno de los extranjeros. La mujer repuso que con gusto y que no se le olvidara a cuánto iba a subirle la cuenta. José Alberto abrió los brazos y dijo que para pagar estaba él. Otros dos clientes de más edad se levantaron y ofrecieron su contribución para lo que se consumiera en adelante. Cuando sirvieron el nuevo plato, los clientes rodearon la mesa de los recién llegados y cada uno se afanó en explicarles que los patacones eran plátano verde cortado en rodajas, apisonadas y freídas. Los acompañaron todo el rato, atareándose cada uno por enseñarles mejor que el otro.

Capítulo 18

El recorrido en tren fue para Muhamed una prolongación del silencio en que lo dejó su desembarco en el puerto colombiano. Sentado al lado de la ventanilla, de cara a la brisa que al entrar apaciguaba el calor, sin entender ese tramo suplementario en lugar de seguir su rumbo en el barco, no apartó la vista de los altos mangles que formaban densos matorrales desde el suelo cenagoso de la zona litoral. Sentado frente a él, Dahmar, a sabiendas de que era otra la causa de su mirada errante, le dijo:

- Bellos esos árboles como no los hay en otro sitio.

Rise di nuovo cercando solidarietà tra altri clienti del negozio nel caso in cui non ne avesse trovata presso i suoi compaesani. I clienti li guardarono, attratti dall'entusiasmo delle parole incomprensibili di Hassana. Hichan l'avrebbe interrotta con qualche rimprovero che sicuramente già conosceva e per questo Hassana lo precedette

- Sapevo di dover andare lontano.

Il cliente che aveva dato loro l'informazione sulla yuca li guardò più a lungo, si alzò e si diresse verso di loro.

- Il mio nome è José Alberto - disse e si avvicinò di un passo - è un piacere conoscervi.

Loro non capirono interamente le parole ma le dedussero dal tono di voce e inclinarono la testa in segno di risposta. Egli chiese se poteva servirli con un piatto di patacones⁶. Dahmar tradusse perché i suoi compaesani non stavano capendo, Hassana chiese in spagnolo che cosa fossero i patacones. Quello che aveva detto di chiamarsi José Alberto si rivolse alla donna che gestiva il negozio e ordinò una porzione per ciascuno degli stranieri. La donna rispose che l'avrebbe fatto con piacere ma che non doveva dimenticarsi di quanto cresceva il conto. José spalancò le braccia e disse che avrebbe pensato lui a pagare. Altri due clienti più anziani si alzarono e offrirono il loro contributo per pagare quello che si sarebbe consumato in seguito. Quando servirono il nuovo piatto, i clienti si fecero attorno al tavolo dei nuovi arrivati e ciascuno si affrettò a spiegare che i patacones sono fettine di platano⁷ ancora acerbo pressate e fritte. Fecero loro compagnia per tutto il tempo, ciascuno incaricandosi di insegnare qualcosa meglio dell'altro.

Capitolo 18

Per Muhamed il viaggio in treno fu il proseguimento del silenzio in cui lo sbarco nel porto colombiano lo aveva lasciato. Seduto vicino al finestrino, faccia a faccia con la brezza che entrando mitigava il calore e senza capire il perché di quell'ulteriore tappa che sostituiva il percorso in nave, non staccava lo sguardo dalle alte mangrovie che formavano densi cespugli sul terreno limaccioso della zona litorale. Seduto di fronte a lui, Dahmar, nonostante sapesse che era un'altra la ragione di quello sguardo così assorto, disse:

- Meravigliosi questi alberi, come non ne ce sono altrove.

Muhamed volvió la cara y cuando cayó en cuenta de lo que oía dijo:

- Ni tantos pájaros. Me despertaron al amanecer cantando por todo el cielo.

Yanira tuvo el mismo despertar con los gorjeos alegres, pero entre ellos escuchó un graznido que la asustó. Dahmar le dijo que era el grito de un alcatraz en busca de comida. No era una queja de Yanira, ni se le ocurrió ninguna, y al llegar a Barranquilla no tuvo en cuenta la reverberación del sol que se estancaba en el aire de la tarde. Aceptó la mano de Dahmar para apearse del vagón pero ella misma atendió la bajada del equipaje y al igual que Hassana no acudió a las traducciones y se entendió con los carreteros y les indicó a los cargadores cuáles eran sus baúles y envoltorios y los que debían transportar con más cuidado. Mientras los pasajeros terminaban de organizarse en tierra, dos hombres anduvieron a su alrededor ofreciendo hospedaje en hoteles y pensiones. Los dos enumeraron las comodidades de acuerdo con el precio, se hicieron responsables de la seguridad de sus pertenencias y dijo:

- El hotel tiene un nuevo sistema de ventiladores.

Yanira lo eligió sin discutir el precio y Hassana le pidió al otro hombre conducirla a una pensión que para ella sería comodidad suficiente. Muhamed fue el último en descender del tren y el más demorado en disponer su equipaje, poca cosa comparado con los bultos de los demás. Se dirigió con Dahmar y Yanira al mismo hotel, invitado por ellos en los gastos, pero no sabía si iba a utilizarlo más de un día. Descubrió que su única orientación al comienzo del viaje fue lanzarse a un espacio que ahora no era siquiera un pedazo del mundo sino una fantasía como suerte o azar. Haber pensado que contaba con un puerto de llegada le sirvió entonces, tan sólo, para decidir el embarque sin ver incógnitas enfrente, y ahora no sabía si eso ya era mucho. Recordó la historia que contaba el capitán del barco sobre un griego que navegaba hacia México y su barco encalló dos días en Puerto Rico y en esa escala involuntaria se internó por las calles de la ciudad de San Juan y no volvió a aparecer por el puerto.

Muhamed si voltò e quando si rese conto di quello che stava sentendo disse:

- Nemmeno tanti uccelli. Mi hanno svegliato all'alba, stavano cantando per tutto il cielo.

Yanira aveva avuto lo stesso risveglio, con allegri gorgheggi, ma tra i tanti sentì un gracchio che la spaventò. Dahmar le spiegò che era il grido di un pellicano alla ricerca di cibo. Non era una lamentela quella di Yanira, non gliene venne mai in mente nessuna e quando arrivarono a Barranquilla non prese in considerazione il riverbero del sole che impregnava l'aria del pomeriggio. Accettò la mano di Dahmar per scendere dal vagone ma volle essere lei stessa a seguire lo scarico dei bagagli. Proprio come Hassana non ricorse a traduzioni, si intese con i carrettieri e fece capire ai facchini quali fossero le sue valigie e i suoi pacchi e quali dovessero essere trasportati con maggior cura. Mentre i passeggeri finivano di organizzarsi una volta a terra, due uomini si fecero intorno, offrendo alloggio in pensioni e hotel. I due enumerarono le comodità in rapporto al prezzo, si fecero responsabili delle loro cose, e uno disse:

- L'hotel ha un nuovo sistema di ventilatori.

Yanira lo scelse senza discuterne il prezzo e Hassana chiese all'altro uomo di portarla in una pensione che per lei sarebbe stata di sufficiente comodità. Muhamed fu quello che scese per ultimo e quello che ci mise di più a preparare il proprio bagaglio, che era poca cosa in confronto alle valigie degli altri. Si dicesse allo stesso hotel di Dahmar e Yanira, loro avrebbero pagato anche per lui, ma non sapeva se ci sarebbe stato per più di una notte. Scopri che la sua unica orientazione all'inizio del viaggio era stata lanciarsi verso uno spazio che a quel punto non era più soltanto un pezzo del mondo ma una fantasia, come fortuna o destino. Aver pensato di poter contare su un porto di arrivo. Gli era servito soltanto questo allora per decidere l'imbarco senza vedere altre incognite davanti a sé, ma ora non sapeva se era abbastanza. Ricordò la storia che il capitano della nave raccontava su un greco che stava navigando verso il Messico. La sua nave si incagliò per due giorni a Portorico, durante questo scalo involontario il greco si addentrò nelle stradine della città di San Juan e non ritornò più a farsi vedere nel porto.

- De esto hace diez años - contó el capitán del barco -, y cuando tengo tiempo de visitar la ciudad veo al griego frente a un almacén, una tienda de comestibles cada vez más grande y surtida.

Muhamed dedujo que también su barco había encallado y que su arrecife fue su propia falta de convicción en llegar a otro puerto. O pudo presentarse una coincidencia más módica, como la partida de naipes de Dahmar, que también para él y Yanira fue un banco de arena. De todos modos hubieran tropezado con uno distinto, como si fuera verdad que todo estaba escrito. Se lo confirmó la partida de naipes de Dahmar y Jalil Kadalani, que no volvió a atraer la atención de nuevo de los demás. Los dos se dedicaron de nuevo a ella pero ante una completa falta de audiencia y sin la curiosidad de ellos mismos por el resultado.

Durante la mañana y la tarde Muhamed salía con Dahmar a recorrer las calles y a localizar oficinas de aduana y de correos. En uno de esos días, olvidados del mar y de los barcos, Muhamed le comentó que le encontraba a la ciudad un parecido con Teherán.

- Tuve esa impresión desde la primera vez - le dijo. Se acordó de cuando estuvo allí con sus padres buscando al amigo que iba a darles trabajo. No lo encontraron y lo que hicieron fue perder el dinero del viaje.

Dahmar miró mejor alrededor y afirmó, aunque le faltó convicción.

- Quizá lo que parece igual es la sensación del viaje - dijo -, de buscar algo o de cambiar de costumbres.

- Eso también, como en la escala de Cádiz - dijo Muhamed -. Pero la ciudad no se me hizo parecida a Teherán.

Siguieron a la oficina de aduanas y aranceles por entre los peatones que llenaban la calle frente a los comercios y otros que a su paso ofrecían variados artículos y otros que de lejos se transmitían recados. Era la segunda visita de Dahmar al oficial encargado del mando, o al jefe, como lo llamaban los demás empleados, y con ese título se refirió a él cuando fue a informarle de su diligencia en Sabanilla. Efectuó el viaje de ida y vuelta. El oficial le manifestó su complacencia:

- Se ve que tienes ganas de ir en progreso.

- Sono passati dieci anni - raccontò il capitano della nave - e quando ho tempo di visitare la città vedo il greco di fronte a un magazzino, a un negozio di generi alimentari che ogni volta è sempre più grande e più fornito.

Muhamed ne dedusse che anche la sua nave si fosse incagliata e che la sua secca fosse stata la sua mancanza di convinzione nell'arrivare in un altro porto. O forse era stata una circostanza più modesta, come la partita a carte di Dahmar, che anche per lui e per Yanira era stata un banco di sabbia. In ogni caso si sarebbero imbattuti in qualcos'altro, come se fosse vero che tutto era già scritto. Glielo confermò la partita a carte di Dahmar e Khalil Kadalani che non attrasse di nuovo l'attenzione di tutti gli altri. I due si dedicarono nuovamente alla partita, ma senza pubblico e senza la loro stessa curiosità verso il risultato.

La mattina e il pomeriggio Muhamed usciva con Dahmar per girare le strade e per localizzare gli uffici della dogana e della posta. In uno di quei giorni, dimentichi del mare e delle navi, Muhamed gli disse che trovava che la città somigliasse a Teheran.

- Ho avuto questa sensazione fin dalla prima volta - gli disse. Si ricordava di quando era stato là con i suoi genitori alla ricerca dell'amico che avrebbe dato loro un lavoro. Non riuscirono a trovarlo e tutto quello che fecero fu perdere i soldi del viaggio.

Dahmar si guardò intorno e affermò, sebbene senza convinzione:

- Forse quello che ti sembra uguale è la sensazione del viaggio, di cercare qualcosa o di cambiare abitudini.

- C'è anche questo aspetto, sì, come nello scalo di Cadice - disse Muhamed - ma in quel caso la città non mi sembrò simile a Teheran.

Proseguirono verso l'ufficio della dogana e delle imposte in mezzo ai pedoni che riempivano le strade davanti ai negozi, a quelli che offrivano la loro mercanzia al loro passaggio, a quelli che da lontano gli trasmettevano incarichi. Era la seconda visita di Dahmar all'ufficiale incaricato di dirigere, o al capo, come lo chiamavano gli altri impiegati, e con questo titolo si rivolse a lui quando fu a informarlo del suo incarico a Sabanilla. Fece il viaggio di andata e di ritorno. L'ufficiale gli manifestò la sua compiacenza.

- Si vede che hai voglia di fare progressi.

Dahmar sonrió respetuoso y completó la información:

- El agente de aduanas va a comunicarse con usted, mi jefe.

Dahmar aseguró un vínculo con el agente para recibir la correspondencia en Barranquilla, y por sugerencia del oficial hizo un viaje al puerto de Santa Marta. Cada uno de los oficiales recibiría por su rapidez una comisión de su parte y las comunicaciones se realizarán conforme a la urgencia. Dahmar se dirigió con Muhamed a la oficina de correos y en sus mensajes pidió que la mercancía le fuera enviada a Colombia y no a Chile. Yanira se enteró de sus diligencias por Muhamed y le deseó suerte a Dahmar sin saber qué más hacer. Estar de acuerdo con él, lo que era bastante. Ella lo interpretó como esperar y así lo hizo, pero no dejó de pensar, por fin como una queja, en que fue de súbito que le dijeron que a la siguiente semana zarpaba en el vapor al interior. Cuando no salía con ellos, Yanira aguardaba en el hotel, al igual que las maletas y el baúl del equipaje. Se tendía en la cama bajo las aspas del ventilador, se asomaba a la calle y volvía al patio interior y se sentaba a la sombra de un tejadillo de cinc. Por su lado pasaba la mujer encargada de los servicios y de conferenciar con los proveedores de la despensa y con la lavandera de las mudas de cama. Todos se acercaban a Yanira e intentaban entenderse con ella, le hacían preguntas y le enseñaban nuevas palabras. Yanira tuvo la impresión de estar en un patio de Beirut con otro lenguaje y con algún cambio en el vestido, y los vio a todos igual de dispuestos al recreo y a ofrecer cualquier servicio.

Dahmar y Muhamed pasaban por ella al atardecer e iban a reunirse con los Kadalani frente a la casa de Ibrahim. Ibrahim era de los pocos que se le habían adelantado en el viaje y los localizó el día de su llegada por el rumor que le trajo un vecino, un compadre de los dueños de la pensión en que se alojaron los Kadalani. El vecino lo informó de la presencia de huéspedes que con seguridad venían de su mismo lugar, con el mismo acento al decir lo que ya sabían y con los mismos ademanes al aclarar lo que aún no podían decir. También lo informaron de huéspedes iguales que fueron a parar al hotel.

Dahmar sorrise rispettosamente e completò l'informazione.

- L'agente della dogana parlerà con lei, signor capo.

Dahmar stabilì un legame con l'agente per ricevere la sua posta a Barranquilla e, su suggerimento dell'ufficiale, fece un viaggio al porto di Santa Marta. Ciascuno degli ufficiali avrebbe ricevuto per la sua rapidità un corrispettivo da parte sua e le comunicazioni si sarebbero realizzate in base all'urgenza. Dahmar si diresse con Muhamed all'ufficio postale e nei suoi messaggi chiese che la merce fosse inviata in Colombia e non in Cile. Yanira venne a conoscenza dei suoi affari da Muhamed e augurò a Dahmar buona fortuna senza sapere che altro fare. Essere d'accordo con lui, questo sarebbe bastato. Yanira lo interpretò come un'attesa e così fece, ma non smise di pensare, alla fine come una lamentela, al fatto che le dissero all'improvviso che la settimana seguente sarebbe partito con il battello a vapore verso l'interno. Quando non usciva con loro, Yanira aspettava in hotel, come le valigie e il baule dei bagagli. Si stendeva sul letto sotto le pale del ventilatore, si affacciava alla strada e tornava al patio interno, e si sedeva all'ombra di una tettoia di zinco. Accanto a lei passava la donna incaricata di fare le pulizie e di tenere i rapporti con gli approvvigionatori della dispensa e con la lavanderia per i ricambi delle camere. Tutti si avvicinavano a Yanira e cercavano di capirsi con lei, le facevano delle domande e le insegnavano nuove parole. Yanira aveva l'impressione di stare in un patio di Beirut, con una lingua diversa e alcune differenze nel modo di vestire, e vide tutti ugualmente disposti al divertimento e a offrire qualsiasi tipo di servizio.

Dahmar e Muhamed passavano a prenderla verso il tramonto e andavano a riunirsi con i Kadalani davanti alla casa di Ibrahim. Ibrahim era uno dei pochi che li avevano preceduti nel viaggio e li aveva localizzati per le voci che gli aveva riportato un vicino, un amico dei proprietari della pensione in cui erano andati a stare i Kadalani. Il vicino lo informò della presenza di alcuni ospiti che sicuramente venivano dal suo stesso paese, con lo stesso accento al pronunciare quello che già sapevano dire e con gli stessi gesti per spiegare quello che ancora non sapevano dire. Allo stesso modo lo informarono di alcuni ospiti simili che erano andati a stare all'hotel.

Ibrahim rondó ese atardecer por la esquina de la pensión y del hotel hasta ver a unos y luego a los otros. Los vio detenerse un momento y buscar orientación, y cuando los tuvo más cerca y el alumbrado público lo aclaró, se dio cuenta de que le reconocían algún parecido con ellos. Se diferenciaba en la camisa y el pantalón de fibras nacionales y en el sombrero de fique que de día le daba sombra. Al rato todos se hallaban frente a su casa sentados ante una mesa, al fresco de la noche, servidos con jarras de limonada y naranjada. Una nube de zancudos y de otros mosquitos daba vueltas alrededor de un bombillo colgado de la pared. Ibrahim les contó que el otro Ibrahim, el que llegó unos meses antes en su mismo barco, se marchó desde el comienzo a negociar por los pueblos de la región. Se beneficiaba transportando en un par de mulas la mercancía de la ciudad a los pueblos y de un pueblo a otro, con enlaces rápidos y más frecuentes que los conocidos hasta ahora.

- Me lo encuentro cuando viene a cargar ropa y baratijas, cada vez más solvente - dijo Ibrahim -, y lo único que ha aprendido a decir es el precio de los artículos.

Dahmar vio que lo primordial del trabajo consistía en el traslado de los bultos, pero en su caso hasta la zona distante y escabrosa de la capital. Había que esperar que las perspectivas fueran a su favor, como lo presintió desde la escala del barco en Marsella. En esa ocasión Muhamed le preguntó por qué no desembarcar en ese puerto, y él le dio la misma respuesta que el sayid Abderrahud a él desde la partida. Allí ya estaba a mitad de camino lo que ellos podían empezar en el otro lado.

En el puerto colombiano la demora de Dahmar en navegar río abajo dependió de la demora en la salida del vapor. Más rápido se había resuelto la partida de naipes con Jalil Kadalani frente a la casa de Ibrahim, sin que nadie recordara lo que estaba en juego. Hassana se reunió con los demás en un círculo de asientos y trató de no hablar de la vida en el Líbano que Ibrahim insistía en añorar. Ella prefirió traer a la memoria a otra gente y a la pensión en que se hospedaba con Hichán y con Jalil y el sancocho que se acababa de comer. Contó que habían negociado con los dueños de la pensión su residencia como inquilinos permanentes.

Ibrahim quel pomeriggio si aggirò nei dintorni della pensione e dell'hotel fino a vedere prima gli uni poi gli altri. Li vide trattarsi un momento e cercare indicazioni, poi quando li ebbe più vicini e l'illuminazione pubblica lo rischiarò, si accorse che riconoscevano qualcuno di simile a loro. Era diverso per la camicia e per i pantaloni di fibra nazionale e per il cappello di fique⁸ che di giorno gli faceva ombra. Dopo poco si trovavano tutti di fronte a casa sua davanti a un tavolino, nel fresco della notte, serviti con caraffe di limonata e aranciata. Una nube di zanzare e di altri moscerini girava intorno a una lampadina appesa alla parete. Ibrahim raccontò che l'altro Ibrahim, quello che era arrivato sulla sua stessa nave alcuni mesi prima, se n'era andato fin dall'inizio a fare affari per i paesi della regione. Faceva fruttare il fatto di trasportare a dorso di un paio di mule la merce dalla città ai paesi e da un paese all'altro, con scambi più rapidi e più frequenti di quello che era conosciuto fino ad allora.

- Lo incontro quando viene a caricare vestiti e ninnoli, ogni volta più arricchito - disse Ibrahim - e le uniche cose che ha imparato a dire sono i prezzi degli articoli.

Dahmar vide che la base del lavoro consisteva nello spostamento dei bagagli, ma nel suo caso verso la zona distante e pericolosa della capitale. Doveva aspettare finché le prospettive non fossero a suo favore, come percepì nello scalo della nave a Marsiglia. In quella occasione Muhamed gli chiese perché non potessero sbarcare in quel porto e lui gli aveva dato la stessa risposta che aveva ricevuto dal sayyid⁹ Abderrahud al momento di partire. In quel momento il cammino verso tutto quello che potevano iniziare dall'altra parte era già a metà.

Nel porto colombiano il ritardo di Dahmar a navigare il fiume verso l'interno dipendeva dal ritardo della partenza del battello. La partita a carte con Khalil Kadakani si era risolta più velocemente davanti a casa di Ibrahim, senza che nessuno si ricordasse quello che c'era in gioco. Hassana si riunì con gli altri in un cerchio di sedie e tentò di non parlare della vita in Libano per cui Ibrahim insisteva a provare nostalgia. Hassana preferì riportare alla memoria altre persone e la pensione in cui alloggiava con Hichan e Khalil e il sancocho¹⁰ che aveva appena mangiato. Raccontò che avevano negoziato con i padroni della pensione la loro residenza come inquilini permanenti.

Yanira no pudo adelantar ninguna información de su nuevo domicilio y dedicó a escuchar. Había anunciado que el cansancio le cerraba los ojos y sentada frente a los demás los cerró de verdad. Se quedó adormecida y oyó dados y golpe de fichas sobre un taule y vio, o asoció todo con ellos, a su padre y al sayid Abderrahud. Al abrir los ojos no los vio a ellos en su casa de Beirut, sino Muhamed e Hichán Kadalani enfrentados a una partida al aire libre con un asiento a manera de mesa entre los dos. Ibrahim esperaba su turno para ocupar el puesto del perdedor. Hacía más de seis meses no jugaba una partida, les contó ansioso, ni veía un tablero en ese tiempo. Al comienzo quiso tomar parte en el póquer de Dahmar y Jalil, pero se retiró con desdén ante sus envites altos.

Ellos dos no pudieron contar con más rivales mientras el valor de los billetes en juego no bajó. La última apuesta que los mantuvo alejados se hizo al atardecer, pasado el primer reparto de cartas. Jalil recibió las cinco suyas y sin cambiar ninguna fue elevando la cantidad en cada turno hasta poner en juego el total que un mes antes le ganó a Dahmar en el barco. Lo arriesgó y lo perdió en esa mano. A Dahmar le pareció que el temor no fue perder o ganar esa pasada de cartas sino que la partida se acabara cuando él recuperara el dinero. Después de esa mano Jalil no aceptó subir a más de unos pocos billetes el montón del centro. Él había empezado a trabajar desde el primer día y quería saber con qué pertenencias contaba. No quería más de lo suyo, pero tampoco menos.

La partida continuó otros días con más jugadores, hasta cuando Dahmar y Yanira se embarcaron por el río Magdalena. Los demás los acompañaron al puerto y esperaron a que el vapor zarpara. En la despedida Muhamed no les dijo que los alcanzaría más adelante aunque tampoco lo desmintió. Ellos sabían que iba a residir en la misma casa de Ibrahim y que trabajaría con él en el reparto de medicamentos, en una botica que Ibrahim quería fundar. Al menos eso fue lo que se supo de Ibrahim, o lo más importante, pues nadie se enteró de más, ni de su creencia ni de la que le hacía falta.

Yanira non poteva anticipare nessun dettaglio sulla sua nuova residenza e per questo si limitò a ascoltare. Aveva annunciato che la stanchezza le stava chiudendo gli occhi e, seduta di fronte a tutti gli altri, li chiuse davvero. Si addormentò; e sentì colpi di dado e di pedine su una taula¹¹ e vide, o associò tutto a loro, a suo padre e al sayid Abderrahud. Quando aprì gli occhi non vide loro due nella sua casa di Beirut, ma Muhamed e Hichan Kadalani che si stavano sfidando in una partita all'aperto con una sedia tra i due a fare da tavolino. Ibrahim aspettava il suo turno per occupare il posto di chi avrebbe perso. Erano più di sei mesi che non giocava una partita, raccontò loro ansiosamente, e durante tutto quel tempo non aveva mai visto nemmeno un tabellone. Al principio volle prender parte al poker di Dahmar e Khalil ma si era ritirato con sdegno di fronte alle loro forti scommesse.

I due non poterono contare su altri rivali finché il valore dei biglietti in gioco non si ridusse. Fecero all'imbrunire l'ultima scommessa che li mantenne lontani dagli altri, dopo la prima mano. Khalil ricevette le sue cinque carte e senza cambiarne alcuna continuò ad innalzare la posta in ciascuna mano fino a mettere in gioco una somma pari al totale delle sue vincite di un mese prima, quando giocava sulla nave contro Dahmar. Lo rischiò e lo perse in quella mano. A Dahmar parve che il timore non fosse perdere o vincere quella mano ma che la partita si sarebbe interrotta nel momento stesso in cui avrebbe recuperato i soldi. Dopo quella mano Khalil non accettò più di scommettere altro che pochi biglietti al centro del tavolo da gioco. Aveva iniziato a lavorare fin dal primo giorno e voleva sapere su che possibilità poteva contare. Non voleva più di ciò che era suo, ma neanche meno.

La partita continuò altri giorni con più giocatori, fino a quando Dahmar e Yanira si imbarcarono sul fiume Magdalena. Gli altri li accompagnarono al porto e aspettarono che il battello partisse. Quando si salutarono, Muhamed non disse che li avrebbe raggiunti in seguito, né lo smentì. Sapevano che sarebbe stato nella stessa casa di Ibrahim e che avrebbe lavorato con lui nel reparto delle medicazioni, in un negozio che Ibrahim voleva aprire. Per lo meno questo è quello che si sapeva di Ibrahim, o che si credeva di sapere, dal momento che nessuno seppe mai qualcosa in più, né di quello in cui credeva né di quello in cui non credeva.

Il linguaggio di Luis Fayad Note alla traduzione

Giulia Spagnesi

Università di Firenze (<giulia.spagnesi@gmail.com>)

Luis Fayad si è fatto subito conoscere e apprezzare come uno dei primi a dare avvio nel suo paese alla narrativa urbana, adottando uno spagnolo fortemente connotato da colombianismi e bogotanismi, sia per il romanzo (ad es. *Los parientes de Ester*, 1978) che per i racconti (ad es. *Una lección de la vida*, 1984). Nel più recente *La caída de los puntos cardinales* (2000), oggetto della presente prova di traduzione, abbandona invece quel tipo di linguaggio e si concentra su un nuovo esperimento linguistico molto interessante: l'autore si propone di ricreare, attraverso accurate scelte lessicali, la prosodia, il ritmo e alcune caratteristiche tipiche della conversazione araba sulla base di uno spagnolo "standard" che, durante la narrazione, evolve insieme ai personaggi.

Ne *La caída de los puntos cardinales* si possono trovare, in effetti, numerosi esempi di questa volontà mimetica nei confronti dell'utilizzo della parola. In primo luogo, Fayad plasma e modella la lingua spagnola sulle formule di saluto tipiche del Medio Oriente, che egli stesso sta studiando nel momento in cui scrive il libro. In secondo luogo, inserisce nelle formule spagnole le modalità tipiche dei dialoghi che si sviluppano nei cortili interni delle case, o nei bar in cui si ritrovano gli uomini per fumare il tabacco conservato nel miele, e cioè il narghilè, per bere tè, karkadè o caffè turco, per discutere di questioni economiche o politiche, o semplicemente per giocare a carte o a *taula*, l'antenato del backgammon. Per realizzare questo progetto stilistico utilizza diversi espedienti: da una parte, predilige l'utilizzo di vocaboli spagnoli di origine araba, come "tahir" (baro); dall'altra, cerca di coniare frasi più lunghe e articolate possibili, ricche di paragoni e metafore, secondo il gusto arabo; infine, quando risulta necessario per l'assenza di traduzioni precise, inserisce termini direttamente in arabo.

Queste scelte si possono apprezzare chiaramente anche nei tre capitoli qui proposti. Come si può vedere, alcune parole sono state volutamente lasciate da Fayad nella lingua originale, non soltanto perché non hanno una vera e propria traduzione in spagnolo, ma anche perché riportano l'attenzione del lettore sulla provenienza dei personaggi e sulla loro identità, manifestata precisamente mediante l'uso della lingua araba. Per non togliere al libro il suo deciso sapore orientale, e per non interrompere il ritmo narrativo con giochi di parole magari utili per la descrizione lessicale ma pesanti per il lettore, abbiamo scelto di mantenere in arabo quelle parole, come ad esempio "Kibbe", "Taula", "Tarbush", accompagnate però da relative note a piè di pagina. Le

spiegazioni presenti nelle note, non esistenti nella versione originale, dovrebbero agevolare la comprensione del lettore.

Nonostante la predilezione dell'autore per la lingua parlata e la sua tendenza ad attingere dalle fonti della lingua colloquiale, non poche volte egli dimostra diversamente di ispirarsi alla prosa più ricercata, traendo spunto da testi classici della letteratura araba, per esempio da *Le mille e una notte*. Per esempio, nel *Capitolo 2*, quando Muhamed e Yanira si trovano da soli nella fucina e la ragazza, allora poco più di una bambina, manifesta al fabbro la volontà di far ferrare i suoi cavalli direttamente da lui, Muhamed risponde con una formula decisamente cerimoniosa e di gusto letterario e arcaico: "Ruego a Alá que me conceda el favor de servirle de herrero a la pequeña sayida Yanira Bint Yanirahini, digna de cabalgar en un caballo alado" (Fayad 2000, 30) (Chiedo ad Allah che mi conceda il favore di servire come fabbro la piccola *sayida* Yanira Bint Yanirahini, degna di cavalcare un cavallo alato).

Un altro punto su cui è necessario riflettere è che il linguaggio del romanzo si evolve di pari passo con la situazione dei sei personaggi principali. Se nella prima parte del romanzo, quella dedicata alle decisioni che hanno portato i protagonisti ad emigrare, alla preparazione del viaggio e alla traversata in mare, l'elemento arabo è sempre molto presente, via via che i personaggi si insediano in Colombia, la lingua materna comincia ad annebbiarsi, diventa più un ricordo, seppure un luogo sicuro dove rifugiarsi con i propri connazionali, un ponte per stabilire relazioni commerciali e un punto di contatto con chi ancora è rimasto nella casa avita. L'evoluzione linguistica e lessicale è evidente e viene segnalata dall'introduzione di voci sempre più latinoamericane e colombiane.

Proprio per le ragioni appena dette, abbiamo scelto di proporre, tradurre e analizzare i tre capitoli che concludono la prima parte del libro. I capitoli narrano l'arrivo dei personaggi in Colombia, un momento di passaggio, di rottura. È l'istante in cui, per la prima volta, due lingue (arabo e spagnolo) e due culture (libanese e colombiana) vengono in contatto direttamente. Il risultato è una trasformazione, tanto nell'atteggiamento di alcuni dei protagonisti (Hassana ne è la prova evidente nel *Capitolo 17*), quanto nelle caratteristiche linguistiche dei dialoghi. Ad esempio, la presenza di vocaboli quali "Patacones", "Yuca", "Sancocho", "Platano", che si riferiscono all'ambito culinario-gastronomico colombiano ma esprimono di per sé un distinto patrimonio culturale, è giustificata nell'ottica di indurre il lettore a notare che, in effetti, con la discesa dalla nave qualcosa per i personaggi è cambiato. Abbiamo quindi deciso di lasciare queste parole in spagnolo anche nella traduzione italiana, non soltanto perché non esiste un equivalente preciso in italiano, ma anche per rendere più evidente questo progressivo immergersi dei personaggi nel nuovo ambiente colombiano. E anche in questo caso le note a piè di pagina aiuteranno la comprensione del testo.

Dal punto di vista della creazione psicologica dei personaggi, è importante sottolineare la riflessione che essi stessi fanno sulla loro lingua, a contrasto

con il linguaggio degli “altri”. Ricorrono, infatti, argomenti come la differenza tra l’arabo e lo spagnolo, le incomprensioni che nascono dalla mancanza di comunicazione, le traduzioni che i più esperti fanno per i connazionali che non capiscono, le reazioni che la sonorità di una lingua diversa e totalmente sconosciuta provoca nella gente, ecc. L’autovalutazione della lingua e il confronto lessicale è un elemento ricorrente nel romanzo, che si sviluppa seguendo il cammino delle storie personali dei protagonisti, e che trova uno dei punti di massima espressione nel momento in cui tutti si devono confrontare con la decisione fondamentale di quale lingua insegnare per prima ai figli e ai nipoti.

In questa prospettiva, non risulta molto difficile capire perché, in certi casi, Fayad decida di utilizzare termini poco conosciuti o comuni anche nello stesso spagnolo. La parola “bulbosos” (tradotta con “bulbosi”), riferita a un frutto sconosciuto (la *yuca*), non risulta di facile interpretazione né per il lettore spagnolo né per il lettore italiano. Probabilmente, se nei paesi arabi fosse conosciuta la *yuca*, i protagonisti avrebbero la possibilità di descriverla più facilmente e il narratore, così acuto osservatore e fine presentatore, non avrebbe dovuto impiegare un vocabolo così oscuro per presentarla al lettore. Tuttavia, proprio nella sua difficoltà, il termine esprime o cerca di esprimere lo sforzo e l’attività di categorizzazione di una nuova realtà (nel senso di conoscenza-riconoscimento) da parte di un gruppo di persone i cui punti cardinali si sono rovesciati, sono “caduti” e sono stati sostituiti da altri, ancora tutti da scoprire.

Note

* Nato a Bogotà nel 1945, dal 1986 Luis Fayad vive a Berlino, dove lavora come scrittore, traduttore, giornalista freelance e conferenziere, per tutta l’Europa e l’America Latina. Ha pubblicato quattro romanzi, quattro raccolte di racconti e tre saggi.

¹ Nel 2000 è uscito *La caída de los puntos cardinales* (Bogotá, Editorial Planeta Colombiana), di cui qui si presentano in traduzione italiana di Giulia Spagnesi i Capitoli 16, 17 e 18. Si ringrazia Luis Fayad per la gentile concessione alla pubblicazione.

² Le note, dove non diversamente indicato, sono della traduttrice.

³ “Tarboosh”: tipico copricapo arabo di tela o feltro, molto simile al fez turco, utilizzabile da solo o come base del turbante. Il cappello, da sempre un simbolo di status sociale medio alto per chi lo indossava, nel 1826 fu introdotto da Mahmud II nella divisa militare dell’Impero Ottomano e pochi anni dopo diventò parte integrante dell’uniforme anche per i funzionari civili. In poco tempo divenne una tale icona della tradizione ottomana da essere messo al bando circa un secolo dopo in quei paesi, come la Turchia, che cercavano l’emancipazione e la modernizzazione.

⁴ “Kibbe”: piatto tradizionale libanese a base di bulgur (frumento integrale lavorato e conservato in modo specifico), cipolla, spezie e carne di agnello o vitello. Può essere consumato crudo, come la tartara, o cucinato secondo infinite ricette.

⁵ “Yuca”: tubero commestibile della pianta *Manihot Esculenta*, appartenente alle Euphorbiacee. Conosciuto e diffuso in America Latina, soprattutto nella zona tropicale e subtropicale, e nell’Africa Subsahariana, è famoso per gli alti livelli di principi nutritivi ed è chiamato anche Manioca, Tapioca e Cassava.

⁶“Patacones”: piatto tipico di molte regioni dell’America latina a base di pezzi di platano schiacciati e appiattiti in un apposito arnese costituito da due taglieri uniti da un cardine. Le fettine così ricavate vengono fritte in olio bollente e successivamente salate. Solitamente questo piatto è utilizzato per accompagnare un piatto forte di carne o pesce, come contorno.

⁷“Platano”: pianta erbacea affine alla pianta del banano, scientificamente chiamata *Musa Acuminata*, diffusa in Africa, Asia e America Centro Meridionale. Il frutto, simile a una banana di dimensioni maggiori e con la buccia più coriacea, è commestibile e viene normalmente consumato cotto, cucinato secondo moltissime ricette.

⁸“Fique”: resistentissima fibra vegetale tratta dalle foglie dell’omonima pianta, scientificamente chiamata *Furcraea Andina*. È utilizzata fin dall’epoca precolombiana per fabbricare corde, indumenti, sacchi e molto altro ancora.

⁹“Sayyid”: parola araba che in segno di rispetto viene premessa al nome di una persona, equiparabile a “Signore”.

¹⁰“Sancocho”: piatto tradizionale di diversi paesi dell’America Latina. Simile a una zuppa con alcune caratteristiche dello stufato, il sancocho può essere di carne o di pesce a seconda della regione. Il nome del piatto prende origine dal verbo “sancochar”, ovvero “sobbollire, stufare”, poiché il segreto della ricetta sta nel fatto che tutti gli ingredienti (tra cui non mancano patate, yuca e mais) vengano messi a stufare nel brodo e lasciati cuocere a lungo.

¹¹“Taula”: antico gioco arabo da cui proviene l’odierno backgammon. È ancora usanza in molti bar del Medio Oriente e della Turchia passare le giornate o i pomeriggi e le serate giocando a taula (detto anche taule, tabla, tabula) sorseggiando tè o caffè e fumando.

Riferimenti bibliografici

- Agar Lorenzo, Cagni Horacio, Euraque Darío (2009), *Contribuciones árabes a la identidad iberoamericanas*, Madrid, Casa Árabe-IEAM.
- Bombal M.L. (1938), *La amortajada*, Buenos Aires, Sur.
- (1968), *Los sonidos del fuego*, Bogotá, Ediciones Testimonios.
- (1974), *Olor de lluvia*, Medellín, Editorial La Pulga.
- (1978), *Los parientes de Ester*, Madrid, Alfaguara.
- (1984), *Una lección de la vida*, Bogotá, El Áncora.
- (1991), *Compañeros de viaje*, Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- (1993), *El regreso de los ecos*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- (1993), *La carta del futuro*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- (1995), *Un espejo después*, Bogotá, El Áncora.
- (2000), *La caída de los puntos cardinales*, Bogotá, Editorial Planeta Colombiana.
- (2004), *Testamento de un hombre de negocios*, Bogotá, Arango Editores.
- García Márquez Gabriel (1967), *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Giraldo L.M. (2008), *En otro lugar*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Rulfo Juan (1955), *Pedro Páramo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

Andrej Gelasimov
Nežnyj vozrast (Una tenera età)
Presentazione

Valentina Rossi
Università di Firenze (<valentina.rossi@unifi.it>)

Abstract

Before publishing novels, Andrej Gelasimov (1966-) was an author of longer short stories (*povesti* in Russian). With his first *povesti* he won many literary prizes and the favour of critics. Gelasimov has been praised for his brilliant stylistic mixture of colloquialism and humour, which gives freshness and immediacy to his prose. One of his stories, “Nežnyj vozrast” (2000), here published in Italian as “Una tenera età”, offers a good example of the aforementioned technique. By means of the private journal of a 14-year-old Russian teenager, the author unravels the story of the encounter between the young boy and an aged music teacher.

Keywords: Andrej Gelasimov, Russian literature, diary/journal, short story, translation

Il racconto “Nežnyj vozrast” (Una tenera età)¹, presentato qui per la prima volta in traduzione italiana, ha segnato il debutto di Andrej Gelasimov come scrittore: pubblicato alla fine del 2000 su Internet, esso esce poi nel 2001 sulla rivista *Oktjabr*² e contemporaneamente in volume² (<<http://readrussia2012.com/events/details/the-uneasy-truce-of-cinema-and-literature>>, 10/2012).

Andrej Gelasimov (1966-) esordisce come autore di racconti (*rasskazy*) e di racconti lunghi (*povesti*). La prima *povest*³, “Foks Mulder pochož na svinju” (Foks Mulder somiglia a un maiale, 2001) entra nella selezione finale del premio “Belkin”³; lo stesso avviene l’anno successivo con “Žažda” (Sete)⁴, che vincerà poi la versione “piccola” del premio “Apollon Grigor’ev”. La critica mette in evidenza quali caratteristiche della prosa del nuovo autore, da un lato, un’eccellente resa del linguaggio colloquiale (Remizova 2002, <<http://magazines.russ.ru/>

novyi_mi/2002/6/rem.html>, 10/2012; Nemzer 2002, <http://ruthenia.ru/nemzer/jurnaly06_11.html>, 10/2012); dall'altro, una modalità narrativa che privilegia il racconto in prima persona: la storia comincia *in medias res* e procede con un andamento dinamico, garantito dalle frasi brevi e dall'abbondare dei dialoghi (Karateev 2003, 220). I testi di Gelasimov, secondo Marija Remizova, convoglierebbero, sebbene in forma parzialmente mascherata, un pathos positivo raro nei testi contemporanei; questo elemento, unito allo stile laconico dell'esposizione, li renderebbe riconducibili al tentativo di dar vita a una letteratura che sia "godibile", pur restando seria (Remizova 2002, <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/rem.html>, 10/2012).

Nel 2003 Gelasimov pubblica i romanzi *God obmana* (L'anno dell'inganno)⁵ e *Rachil'* (Rachele)⁶. Questo romanzo segna un momento di passaggio nella prosa dell'autore, in quanto, come ha osservato Vjačeslav Ogrysko, si distingue per essere il primo testo di Gelasimov scritto in uno stile "non cinematografico" (Ogrysko 2006, 100).

Nel 2005 Gelasimov ottiene un riconoscimento quale autore russo più letto in Francia, ricevendo il prix de la Découverte al Salone del libro di Parigi⁸. Negli ultimi anni lo scrittore si è dedicato soprattutto al genere del romanzo: nel 2009 ha pubblicato *Stepnye bogi* (Gli dei della steppa), grazie al quale ha ottenuto il premio "Bestseller Nazionale", e *Dom na Ozërnoj* (La casa sulla Ozërnaja), dal quale è stato tratto un serial televisivo.

Nel racconto "Nežnyj vozrast" la narrazione in prima persona è resa nella forma di un diario che il giovane protagonista, un ragazzo moscovita di cui non conosciamo il nome, tiene dal 14 marzo al 14 maggio 1995. Nella lingua del narratore prevale l'uso del linguaggio colloquiale, con frequente ricorso a espressioni tipiche del gergo giovanile. Attraverso la scarna descrizione di episodi legati all'ambiente che all'adolescente è più familiare (la scuola, gli amici) emerge anche il ritratto di altre due generazioni, quella dei genitori, da un lato, e quella della vecchiaia dell'appartamento contiguo, un'ex insegnante di musica, dall'altro. Alla crisi del rapporto tra il padre e la madre, che alla fine del racconto condurrà alla loro separazione, non è concesso grande spazio all'interno del racconto, a segnalare come agli occhi del ragazzo tale situazione di discordia appaia normale. L'incontro con Oktjabrina Michajlovna, insegnante di musica, diventa invece gradualmente un evento centrale, dal quale indirettamente, attraverso i cambiamenti che si verificano nel comportamento del giovane, derivano le vicende descritte nella parte finale (l'arresto dell'amico Anton, il distacco dai ragazzi del quartiere). La notizia della morte dell'insegnante chiude il diario ("No, non scriverò più. Non scriverò"). Alla condizione di isolamento, che appare caratterizzare la vita del giovane all'inizio del racconto, corrisponde nel finale una nuova solitudine.

Secondo Remizova questo finale, che "solleva improvvisamente il testo dal livello della banalità quotidiana alla dimensione del dramma", ricorderebbe per la sua laconicità lo stile dei racconti di Anton Čechov e di Ernest

Hemingway (Remizova 2002, <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/rem.html>, 10/2012). Nella figura del giovane narratore, secondo Sergej Kostyrko (Kostyrko 2002, <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/10/kost-pr.html>, 10/2012) e Marija Košel (Košel 2004, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/sh22.html>>, 10/2012), sarebbe ravvisabile un chiaro rimando al protagonista del romanzo di Jerome D. Salinger *The Catcher in the Rye* (1951). Molti critici, del resto, hanno sottolineato il fatto che Andrej Gelasimov, prima di dedicarsi interamente alla scrittura, ha insegnato per dieci anni stilistica della lingua inglese e analisi del testo letterario all'Università di Jakutsk⁹. Quale studioso della letteratura contemporanea di lingua inglese, Gelasimov avrebbe consapevolmente tratto da lì molti dei procedimenti da lui utilizzati nella propria prosa (Ogrysko 2006, 100). Anche gli studi alla scuola di regia di A. Vasil'ev, dove Gelasimov ha conseguito il suo secondo titolo di studio (dopo la laurea in letteratura inglese), avrebbero lasciato, a parere di Irina Kaspè, un'impronta visibile nella sua scrittura, in particolare nel modo in cui egli, grazie a un sapiente uso della lingua e della sintassi, riesce a "dare vita" al personaggio (Kaspè 2005, 327).

Nel racconto "Nežnyj vozrast" un simile procedimento viene utilizzato, secondo A. Karateev, per rendere, attraverso la battuta di un dialogo o una didascalia non evidenziata all'interno del testo, quelle sfumature della vita interiore del personaggio che in Gelasimov non sono mai oggetto di riflessione esplicita (Karateev 2003, 220). Allo stesso modo, come ha notato Sergej Kostyrko, l'aridità che caratterizza la vita del giovane diventa evidente grazie al turbamento di questi nello scoprire che esistono delle persone "normali" (la vecchia insegnante di musica), che esistono l'arte e la bellezza (l'attrice dei "vecchi" film Audrey Hepburn) (Kostyrko 2002, <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/10/kost-pr.html>, 10/2012).

Il modo in cui è costruito il racconto può anche far nascere nel lettore il dubbio che la "tenera età" cui fa riferimento il titolo non sia tanto quella del giovane adolescente, quanto quella dell'anziana insegnante di musica, generazione 1929.

Andrej Gelasimov

Una tenera età. Racconto¹⁰

Traduzione di Valentina Rossi

14 marzo 1995. 16:05 (ora di Mosca)

Oggi mi sono svegliato perché di là dalla parete suonavano il pianoforte. Lì vive una vecchietta che da lezioni private. Suonavano di merda, ma mi è piaciuto. Ho deciso di imparare. Domani comincio. Non andrò più a lezione di tennis.

15 marzo 1995.

E non andrò più neanche a nuoto. Mi ha stufato. Tanto i ragazzi ci vanno solo per spiare le ragazzine. Nelle docce delle ragazze c'è un apposito buchino.

Sono andato dalla vecchia per la cosa del pianoforte. Ha accettato. I soldi, ha detto, in anticipo. In passato è stata direttrice di una scuola di musica. Poi o l'hanno cacciata, oppure se n'è andata lei. Il rock'n'roll non lo sa suonare. Nel suo appartamento c'è puzza di merda. Ci sono un sacco di libri.

Staremo a vedere.

17 marzo 1995.

Mi hanno rotto i coglioni, tutti. A scuola non ci sono che deficienti. E gli insegnanti, e i miei compagni di classe. Idrocefali. Tribù di traci¹¹. Fiorente rigoglio di deficienza. Semënov mi assilla con la sua amicizia. Forse dovrei chiedere di essere trasferito in un'altra scuola:¹²

18 marzo 1995.

Mio padre non da i soldi per la vecchia della musica. Dice che io non porto mai a termine niente. Maledetto taccagno. Dice che l'istruttore di tennis gli è costato un vero patrimonio. E se io fossi un nuovo Richter:¹³ Perché alla vecchia serve solo quanto basta per comprare del grano saraceno. Che taccagno. Ma lui dice: è una questione di principio. Prima bisogna capire se stessi.

Magari ci fosse qualcosa da capire.

E tu, ti sei capito?, avrei voluto chiedergli.

Ma non gliel'ho chiesto. Per paura forse.

19 marzo 1995.

Di nuovo non mi hanno fatto dormire tutta la notte. Litigavano. All'inizio nella loro camera da letto, poi in salotto. Mamma urlava come una pazza. Forse pensano che io sia sordo?

20 marzo 1995.

La vecchia mi ha dato un film in bianco e nero, vecchissimo. Ha detto che devo vederlo. Senza i soldi si rifiuta di darmi lezioni.

A scuola regna l'oscurità.

“Che sia la luce, disse il tecnico.

E le palle spalmò di fosforo”¹⁴.

Le palle, si intende, erano uova di gallina. Se ne stavano silenziosamente in un angolo e emanavano luce nell'oscurità del sistema scolastico.

Gli insegnanti bisogna cacciarli col bastone. Che vadano a lavorare la terra. Hanno proprio rotto.

23 marzo 1995.

Chissà quanto costa un buon mitra? Nella nostra scuola mi tornerebbe utile. Odio le femmine. Stupide oche. Si sciolgono i capelli e se ne stanno sedute. Bisogna essere davvero stupidi per innamorarsi di loro! Chi accidenti si credono di essere.

Anche a casa un mitra non guasterebbe. Di nuovo hanno strillato tutta la notte. Che non riescano a sentirsi l'un l'altro?

24 marzo 1995.

A scuola è venuto il maestro di tennis. Ha detto che io, ovviamente, sono libero di non andare, ma che lui i soldi non li rida indietro. Carogna. Ho chiesto se poteva insegnarmi lui a suonare il pianoforte.

Prendi il mitra e gli spari in fronte. Un colpo secco.

25 marzo 1995.

Anton Strel'nikov ha detto che si è innamorato della nuova prof. di storia. Avrebbe fatto meglio a imbottirsi di veleno per topi. Anche lei è un'oca, come tutte.

Programmi il mitra sul fuoco di fila e cominci a sparare a raffica su tutti quanti. E tanti saluti da Papà Geppetto¹⁵.

25 marzo, sera.

Che figata. È venuto di nuovo Semënov. Mi ha convinto ad uscire in cortile. Mi ha offerto di fumare, ma ho rifiutato. Gli ho detto che gioco a tennis. Ha cominciato a chiedermi dove e quando. Ho detto che lui non ha abbastanza soldi. Allora gli è caduta la sigaretta, e io ho preso e l'ho raccolta. Mi è venuto molto vicino e mi ha baciato sulla guancia. Io non sapevo cosa dovevo fare. Sono rimasto lì fermo, e poi gli ho mollato un ceffone. Lui è caduto e si è messo a piangere. Gli ho detto che l'avrei ucciso. Che ho un fucile. Non so perché l'ho detto. L'ho detto e basta. Mi ha rotto le palle. Lui allora mi ha detto che non dovevo cambiare posto a scuola. Che doveva sedere con lui, come prima, allo stesso banco. E che lui mi avrebbe dato dei soldi per questo. Gli ho chiesto quanti, e lui ha detto: cinquanta. Non so come, aveva rimediato cinquanta verdoni. Gli ho detto: fammeli vedere. Effettivamente aveva cinquanta verdoni. Io li ho presi e gli ho mollato un altro ceffone. È uscito un po' di sangue, e lui ha detto che tanto io adesso mi sarei seduto vicino a lui. L'ho colpito un'altra volta.

26 marzo 1995.

La vecchia ha preso i soldi di Semënov e ha detto di chiamarsi Oktjabrina Michajlovna. Che razza di nome. Nell'appartamento c'è puzza di merda di gatto. Come fa a sopportarlo? Mi ha chiesto se ho guardato il suo film.

Mentre io non ricordo nemmeno dove ho infilato la cassetta. Dio non voglia che mamma l'abbia scaraventata da qualche parte... Ieri ha lanciato di tutto contro il muro. Forse bisogna comprarle un fucile?

28 marzo 1995.

Mi hanno rotto, tutti. E questo diario pure mi ha rotto le palle. Perché non te ne vai al diavolo, caro diario? Eh?

30 marzo 1995.

Ho trovato la cassetta di Oktjabrina Michajlovna. Era finita sotto una poltrona della mia stanza. Sembra sia ancora intera. Ma che davvero mi toccherà guardarla?

1 aprile 1995.

Ho detto ai miei genitori che mi vogliono cacciare dalla scuola. Per un attimo si sono dimenticati che non si parlavano da quasi una settimana e hanno cominciato a strillare fra loro. Poi, quando si sono calmati, papà ha chiesto: per quale motivo. Io ho detto: per omosessualità. Lui si è voltato e mi ha colpito sull'orecchio. Con tutte le sue forze. Probabilmente era con la mamma che ce l'aveva tanto. Lei si è messa di nuovo ad urlare, e io ho detto: scemi, oggi è il primo d'aprile, ah ah ah.

2 aprile 1995.

Ho portato fuori i gatti di Oktjabrina Michajlovna. Lei non ce la fa. Tirano da ogni lato come pazzi. Miagolano, chiamano le gatte. Io pensavo che questo gli succedesse solo a marzo. Cinque gatti pazzi al guinzaglio... e io. I ragazzi del vicinato che erano in cortile si sganasciavano dalle risate.

L'orecchio mi fa ancora male.

Oktjabrina Michajlovna mi ha chiesto di nuovo del film. Di sicuro l'hanno girato all'epoca del cinema muto. Mi sa che mi toccherà guardarlo. Mi dispiace deluderla.

3 aprile 1995, quasi notte.

I ragazzi del cortile mi hanno aiutato a riacchiappare i gatti. Mi si erano aggrovigliati i guinzagli, sono caduto e loro sono scappati via. Uno è salito su un albero. Due stavano seduti sul tetto di un garage e urlavano. Gli altri scorrazzavano per tutto il cortile. I ragazzi mi hanno chiesto di chi erano i gatti, e poi mi hanno aiutato ad acchiapparli. Hanno detto che Oktjabrina Michajlovna è una vecchia troppo in gamba. All'inizio dava loro dei soldi

perché non dessero la caccia ai gatti randagi. Dopo invece glieli dava e basta. Persino quando avevano smesso di dare al caccia ai gatti. Per il gelato... o per altre sciocchezze. Quando ancora scendeva in cortile. Ma adesso è ormai tanto tempo che non scende più. I ragazzi mi hanno chiesto come sta, e io ho risposto che va tutto bene. Solo che l'appartamento puzza un po'. E allora mi hanno detto che, se voglio, posso giocare con loro a basket.

La sera in camera è entrato mio padre. Stava seduto, e taceva. Poi mi ha chiesto delle lezioni. Lui e mamma di nuovo non si parlano.

Forse voleva scusarsi?

4 aprile 1995.

Fantastico! Non ci sono parole. Alla fine l'ho guardata, la cassetta. Il titolo è "Vacanze romane". Devo assolutamente farmene una copia.

5 aprile 1995.

Oktjabrina Michajlovna dice che l'attrice si chiama Audrey Hepburn. Era famosa una quarantina d'anni fa. Quello che non capisco è perché mai abbia smesso di essere famosa. Non avevo mai visto delle... non so neanche come chiamarle... delle donne così. No, donne così non se ne trovano. Da noi in classe ci sono delle donne.

Audrey Hepburn: è un bel nome. Lei è proprio diversa. Non come quelle che ci sono da noi in classe. Non capisco.

6 aprile 1995.

Ho guardato di nuovo le "Vacanze". Incredibile. Da dove è saltata fuori? Come lei non ne esistono proprio.

Oggi ho giocato con i ragazzi del cortile a basket. Andrej, quello alto, mi ha dato uno spintone e io sono caduto in una grossa pozzanghera. Lui si è avvicinato, si è scusato e mi ha aiutato ad alzarmi. E poi ha detto che lui non voleva picchiarmi due anni fa, quando tutti i ragazzi si erano radunati per beccarmi vicino al portone. Volevano rompermi la bicicletta. Quella che mio padre aveva portato dagli Emirati Arabi. Andrej ha detto che lui non voleva picchiarmi. Solo che tutti avevano deciso così, e lui si è adeguato. Io gli ho detto che non mi ricordavo di questa cosa. Mi avevano dovuto ricucire un sopracciglio allora. Un sopracciglio, e sul gomito altre due cicatrici.

Ma domani andiamo a giocare contro i ragazzi dell'altro cortile. I nostri io già li saluto tutti con una stretta di mano.

È venuto mio padre. Ha detto che è mia la colpa per quello che è successo il primo d'aprile. Non dovevo scherzare in maniera così stupida. Io gli ho detto: sì, certo.

7 aprile 1995.

Mamma dice che le ho rotto le palle con il mio film in bianco e nero. Lei non se la ricorda Audrey Hepburn. Mi ha detto: ma che pensi che io sia così vecchia? Ho guardato "Vacanze Romane" per la settima volta. Papà ha detto di aver visto anche un altro film con Audrey: "Colazione da Tiffany". Poi mi ha guardato e ha aggiunto che non dovevo riempirmi la testa di stupidaggini.

Ma io me la riempio. La guardo. A volte fermo la pellicola e me ne sto semplicemente a guardare.

Da dove è saltata fuori? Perché in quarant'anni non ce n'è più stata una come lei?

Audrey.

9 aprile 1995.

Oktjabrina Michajlovna mi ha fatto sentire la canzone "Moon River". Dal film "Colazione da Tiffany". La cassetta del film non ce l'ha. Mentre cantava, si è fermata varie volte. Si girava verso la finestra. Anch'io guardavo lì. Non c'era niente di particolare, alla finestra. Poi ha detto che sono coetanee. Lei e Audrey. Io per poco non cadevo dalla sedia.

Anno 1929. Era meglio se non lo diceva. Ha detto anche che Audrey Hepburn è morta due anni fa in Svizzera. A 63 anni.

Che razza di sciocchezza. Non può essere che abbia 63 anni. Nessuno può avere così tanti anni.

Ma Oktjabrina Michajlovna ha detto: “Vuol dire che anche per me è ora. Tutto è finito. Non ci sarà nient’altro”.

Dopo siamo rimasti seduti in silenzio, e io non sapevo come andarmene da lì.

12 aprile 1995.

Ho raccontato ad Oktjabrina Michajlovna di Semënov. Ovviamente non di dove avevo rimediato i soldi per lei, ma così in generale. Su Semënov in quanto tale. Mi ha dato un libro di Oscar Wilde. Su un ritratto¹⁶. Domani lo leggo.

Tra due settimane è il mio compleanno. Penso di invitare i ragazzi del cortile. Chissà che dirà papà?

È venuto oggi, di notte. Io già dormivo. È entrato ed ha acceso la luce. Poi ha detto: “Non fare finta. Lo so che non stai dormendo”.

Ho guardato l’orologio: erano le tre e venti. Ho aperto gli occhi a stento. E lui ha detto: “Ecco, vedi...”. E io ho pensato: ah sì, e cosa dovrei “vedere”?

Si è seduto al mio computer e si è messo a bere il suo whisky. Direttamente dalla bottiglia. Saremo rimasti una decina di minuti seduti così. Lui al computer e io sul letto.

Ho pensato: forse devo mettermi i pantaloni. E lui invece dice: con chi voglio restare, se lui e la mamma dovessero separarsi? Io dico: con nessuno, io voglio dormire. E lui dice: avresti potuto avere un’altra mamma. Avrebbe dovuto chiamarsi Nataša. E io penso: mia mamma si chiama Lena. E lui dice: è una troia. E io gli dico: mia mamma si chiama Lena. Lui mi ha guardato e dice: ma tu li hai fatti i compiti per domani?

15 aprile 1995.

Ieri con i nostri ragazzi siamo andati a fare a pugni nel cortile accanto. Quelli hanno perso con noi a basket e non vogliono mettere i soldi. L’accordo era di venti verdoni. I nostri hanno raccolto i loro venti in cinque giorni. Hanno spolverato i ragazzetti di tutto il quartiere. Quelli che hanno la grana. Prima avrebbero spolverato anche me. In breve, Andrej, quello alto, ha detto: bisogna fargliela pagare. A me hanno rotto mezzo dente. Adesso mi toccherà rimetterlo. I ragazzi hanno dato un’occhiata alla mia bocca e mi hanno dato una manata sulla spalla. Andrej ha detto: bel battesimo del fuoco.

A scuola è tutto come prima. Uno schifo totale. Strel’nikov si è innamorato di un’altra prof. di algebra, questa volta. Che cretino. Di Audrey Hepburn non ha neppure sentito parlare. Volevo prestargli il film all’inizio, ma poi ci ho ripensato. Che vada in estasi per le sue donne.

16 aprile 1995.

Semënov è arrivato a scuola che era tutto un livido. Anche a me il labbro superiore ancora non è guarito. È tumefatto e penzolante, come una grossa susina. Facciamo un bell’effetto seduti allo stesso banco. Anton dice che a conciare Semënov per le feste è stato il paparino. Grossomodo posso indovinare il perché. Ma Anton dice che lui lo picchia regolarmente. Fin dall’asilo. Lui e Semënov andavano allo stesso asilo. Dice che il paparino picchiava Semënov anche in presenza degli insegnanti. Era arrivata perfino la polizia. Lui però l’aveva fatta franca. Aveva distribuito mazzette agli sbirri e aveva trascinato in macchina il piccolo Semënov tenendolo per il colletto. In macchina, dice Anton, gliene aveva date ancora. E Semënov dalla macchina strillava come un’aquila. “Noi allora avremo avuto sei anni”, ha detto Anton. “Stavamo intorno alla jeep e cercavamo di sbirciare dentro. Perché i finestrini erano in alto. L’unica cosa che si sentiva erano i suoi strilli, e avevamo una gran voglia di guardare. Gli insegnanti invece se n’erano andati tutti. Il paparino di Semënov anche a loro aveva dato soldi. E poi faceva freddo. Era quasi capodanno. Perché avrebbero dovuto stare là fuori? Ah sì, il giorno dopo davano i regali: c’erano l’abete, e Babbo Natale”.

17 aprile 1995.

A casa nessuno più urla. Non si parlano proprio. Neppure tramite me. Mamma per due volte ha passato la notte fuori casa. Papà ha guardato la tele, e poi si è messo a cantare. Si è chiuso nella stanza da bagno e ha cantato non so quali strane canzoni. Alle due di notte. Chissà cosa avranno pensato i vicini...

Oktjabrina Michajlovna dice che se i bambini hanno problemi con i genitori è perché i bambini non fanno in tempo a vedere i loro genitori all'età in cui erano normali. Quando ancora non erano come sono adesso. Qui sta il dramma. Così dice Oktjabrina Michajlovna. Ma prima loro erano normali.

Dice che si ricorda di come mio papà è apparso in casa nostra.

“Era così magro, allegro. E si vedeva subito che veniva dalla provincia.”

Pare che mamma allora avesse già un ragazzo, un quasi fidanzato. Oktjabrina Michajlovna non ricorda il suo nome.

Oggi ho fatto appositamente un giro per strada per vedere quante donne somiglino a Audrey Hepburn.

Nessuna.

Mi sono bagnato i piedi e ho perso le chiavi. Mi dispiace per il ciondolo. Se fischio, risponde. Ho fischiato per un po' nel cortile, inutilmente. Evidentemente l'ho perso da qualche altra parte.

18 aprile 1995.

Oktjabrina Michajlovna si è ricordata di una volta in cui papà (solo che allora lui non era ancora papà, ma un semplice sconosciuto) era arrivato per il compleanno di mamma vestito da clown. Era uscito in strada vestito così, e poi aveva fatto vedere dei giochi di prestigio. Davanti al portone e nel cortile. Tutti i vicini erano usciti dai loro appartamenti. Era divertente da morire, dice lei. Tutti ridevano e battevano le mani.

Ho finito di leggere il libro di Oscar Wilde. Forte. Forse dovrei invitare Semënov per il mio compleanno?

Sono andato a fischiare nella strada vicina. Il labbro non mi fa quasi più male, ma a causa del dente rotto il fischio non viene fuori come dovrebbe. Il ciondolo non si è ritrovato. Al suo posto sono comparsi quei ragazzi coi quali abbiamo fatto a pugni la settimana scorsa.

Sono riuscito a malapena a scappare.

19 aprile 1995.

Oggi è venuto un poliziotto. A quanto pare, Andrej, quello alto, ha rotto la clavicola a uno di quei ragazzi. Adesso i genitori l'hanno denunciato. Io allora avevo visto Andrej che afferrava un pezzo di tubo, però al poliziotto non ho detto niente. Io lì, ho detto, non c'ero neanche. E lui guarda la mia faccia tutta rotta e dice: non c'eri? No, dico io.

I ragazzi del cortile mi hanno detto: sei un tipo a posto.

Io non sono un traditore.

Ieri ho sognato che ero io a essere trascinato in macchina da mio padre. Mi picchia con tutte le sue forze: e io non posso scansarlo. Mi proteggo solo la testa. Le mie mani sono piccole: non ce la fanno a proteggermi da lui. Lui è così grande, e io ho un cappotto scomodo. Con il colletto. Con quello indosso anche le braccia si sollevano male. Mi ero ormai dimenticato di averlo, e adesso di colpo l'ho rivisto in sogno. Era stata la nonna a regalarmelo, quando avevo cinque anni. E dal finestrino della macchina fa capolino Anton Strel'nikov. Ma, chissà perché, è grande. E si bacia con l'insegnante di algebra.

Poi ho sognato Audrey.

20 aprile 1995.

So suonare “Moon River” al pianoforte. Con un dito. Oktjabrina Michajlovna mi prende in giro, e dice che le altre nove non mi servono. Con me già così è tutto chiaro.

Staremo a vedere.

Papà ha detto che il costume da clown gliel'aveva prestato un amico della scuola di circo. Dice che allora non aveva i soldi per un regalo decente.

“Quali regali? Di soldi non ce n'erano proprio. Mi è toccato passare per scemo. Per poco non morivo dalla vergogna. Ma tu da chi l'hai saputo?”

Da Oktjabrina Michajlovna, dico io. E lui dice: dove li hai trovati i soldi per lei? E io: segreto della casa.

Mamma di nuovo ha passato la notte fuori.

21 aprile 1995.

Semënov ha detto che conosce il vero nome di Audrey. E io gli dico: pensavo che Audrey fosse quello vero. Col cavolo, dice lui. Si chiamava Edda Kathleen Van Heemstra Hepburn-Ruston. Io gli dico: scrivilo. Lui l'ha scritto. E tu come fai a saperlo?, gli dico. E lui: quando ero piccolo mi piaceva memorizzare i nomi figli. Il primo cosmonauta mongolo si chiamava Jugderdemidiyn Gurragchaa. Io dico: stai mentendo. E il secondo? Non c'è stato un secondo, dice lui. Puoi controllare. Ma il primo si chiamava Gurragchaa. Guarda tu stesso su Internet. Anche su Audrey Hepburn lì c'è un casino di roba. Ad esempio?, dico io. Beh, che è figlia di una baronessa olandese e di un banchiere inglese, dice lui. Ha fatto film a Hollywood negli anni cinquanta. E prima in Inghilterra. Io dico: e tu perché hai guardato su di lei?

Lui sta zitto e non mi risponde niente. Glielo dico di nuovo. E allora lui col dito indica il mio quaderno. Là quattro volte sulla stessa pagina c'era scritto: “Audrey Hepburn”.

24 aprile 1995.

Ho raccontato di nuovo a Oktjabrina Michajlovna di Semënov. Lei ha detto: il fatto è che tutti noi, alla fine, dobbiamo morire. Questa è la cosa più importante. Noi moriremo. E se hai capito questo, allora non importa più se il tuo amico è frocio o non è frocio. Ti dispiace semplicemente per lui. A prescindere dal suo ‘colore’¹⁷. E per te stesso ti dispiace. E per i genitori. Per tutti in generale. E tutto il resto non importa. Si risolverà da sé. L'importante è che per adesso siamo vivi. Lei, mentre parla, mi guarda, e poi chiede: hai capito? Ho capito, dico io. Solo che Semënov non è che sia un amico per me. E lei: anche questo non è importante. Entrambi morirete. Grazie tante, penso io. Ma in qualche modo ha ragione. Lei dice: toccati il ginocchio. Io l'ho toccato. Cosa senti?, dice lei. Un ginocchio, dico io. Lei dice: c'è un osso lì. Tu hai dentro di te il tuo scheletro. Un vero scheletro, capisci? Come nei vostri stupidi film. Come al cimitero. Quello è il tuo. È il tuo scheletro personale. Verrà il giorno in cui resterà nudo. Nessuno può cambiare questo. Bisogna provare compassione l'uno per l'altro, fintanto che lui è dentro. Capisci? Io dico: che c'è da capire? Se lo scheletro è dentro vuol dire che è tutto a posto. Lei sorride e dice: bravo. E comunque morire non è una cosa terribile. È come se tu tornassi a casa. Come da piccoli. Quando eri piccolo ti piaceva andare da qualche parte? Dalla nonna, dico io. Lei vive in campagna. Ecco, allora è come andare dalla nonna, dice lei. Non avere paura. Io dico: io non ho paura. Morire non è una cosa terribile, dice lei.

2 maggio 1995.

Hanno arrestato Andrej, quello alto. Non per la clavicola. Per quella, evidentemente, ci sarà una pena a sé. Tutto è successo a causa di Semënov. Semënov al mio compleanno non la finiva più di raccontare ogni sorta di idiozie sui rapper neri e sull'hip-hop. E i ragazzi del cortile lo ascoltavano a bocca aperta. Papà dopo mi ha addirittura chiesto: ma che lui bazzica tra i musicisti? Io gli ho spiegato di Internet. Ma i ragazzi, di Internet, non lo sanno. Solo a grandi linee. Loro non sapevano che Semënov mi aveva chiesto in anticipo chi ci sarebbe stato al mio compleanno. Andrej, quello alto, in cucina mi ha detto: un ragazzo in gamba. Che viene, tipo, dall'America? E io dico: semplicemente,

legge molto. Si tiene informato. Per farla breve, Semënov e Andrej sono andati via insieme e dopo, evidentemente, si sono ubriacati da qualche parte. Io non so come sia successo il tutto, ma poco prima del mattino la jeep del paparino di Semënov è andata a fuoco nel garage. Più altre due macchine di un deputato. Lui le aveva nascoste lì per evitare i controlli. Alla Duma¹⁸ ora danno delle belle strigliate per le auto in più. Il paparino ha picchiato Semënov con la gamba di una sedia. Gli ha rotto alcune costole e il polso della mano sinistra. Probabilmente Semënov ha usato quella mano per proteggersi. Ma se l'è cavata pagando la polizia. Hanno arrestato solo Andrej. I ragazzi del cortile vanno in giro sconvolti. Hanno smesso di giocare a basket. Con me non ci parlano.

11 maggio 1995.

È venuta mamma. Ha detto: possiamo parlare? Io ho detto: possiamo. Dice: sei strano ultimamente. È tutto a posto? Io dico: sarei io quello strano? Non fare l'insolente, dice lei. E mi guarda. Saremo rimasti così in silenzio per circa cinque minuti. E poi lei dice: io forse presto andrò via. Ah, dico io. Forse domani, dice lei. Di nuovo dico: ah. Lei dice: non posso prenderti con me, lo capisci, vero? Sì capisce, dico io. E lei: perché continui a ripetere "si capisce"? E io: non l'ho ripetuto, l'ho detto una volta sola. L'ho detto e intanto la guardo. E lei guarda me. E poi si è messa a piangere. Io dico: dov'è che vai? Lei: in Svizzera. Io dico: lì ha vissuto Audrey Hepburn. Quella del tuo film?, dice lei. Sì, dico io. Mi guarda e dice: è bella. Io resto zitto. E lei dice: tu ce l'hai una ragazza? Io dico: e tu quando ce l'hai l'aereo? E va bene, dice lei. Poi siamo rimasti zitti altri cinque minuti. Alla fine dice: ti ricorderai di me? Io dico: probabile. Per ora della mia memoria non mi lamento. Allora lei si è alzata ed è uscita. Già non piangeva più.

14 maggio 1995.

Oktjabrina Michajlovna è morta. Ieri sera. Non scriverò più. Non scriverò.

Note

¹ La traduzione italiana dei titoli delle opere e dei testi citati è mia, salvo quando diversamente indicato [V.R.].

² A. Gelasimov (2001), "Nežnyj vozrast", *Oktjabr*' 12, 29-35; Id. (2001), *Foks Malder pochož na svinju*, Moskva, Ob"edinënoe Gumanitarnoe Izdatel'stvo OGI. Nel 2003 il racconto verrà pubblicato come parte del romanzo *L'anno dell'inganno*.

³ Era questa la prima edizione di un premio dedicato specificamente al genere della *povest'*.

⁴ A. Gelasimov, "Žažda", *Oktjabr*'5, 89-126. Su *Sete* si veda anche Rossi 2012, pubblicato nel presente numero di *LEA*.

⁵ Moskva, Ob"edinënoe Gumanitarnoe Izdatel'stvo OGI, 2003.

⁶ Il romanzo esce sulla rivista *Oktjabr*' (9, 3-106). L'anno seguente viene pubblicato in volume (Moskva, Jauza; Eksmo 2004).

⁷ Nel 2005 è stata pubblicata la traduzione francese del racconto (Guelassimov 2005); la traduzione in lingua inglese è uscita in *e-book* nel 2011 (Gelasimov 2011).

⁸ Ogrysko (2006, 98-99) ricorda come Gelasimov abbia cominciato a scrivere racconti per il pubblico componendo testi per i propri studenti.

⁹ Per motivi di *copyright*, non essendo stato possibile ottenere dall'editore russo Eksmo il permesso di pubblicare anche il testo in lingua russa, presentiamo qui solo la traduzione in italiano, a cura di Valentina Rossi, con l'autorizzazione dell'Agenzia letteraria Galina Dursthoff. Il testo originale è accessibile alla pagina web: <<http://magazines.russ.ru/october/2001/12/gel.html>> (gratuitamente); e, a pagamento, alla pagina web: <http://www.litres.ru/pages/biblio_authors/?subject=44664>. Per una riflessione sulla modalità editoriale del testo a fronte,

in ambito italiano-russo, rimandiamo alla breve presentazione del problema in questo stesso numero di *LEA*, vd. “Osservatorio”, V. Rossi, “Il testo a fronte in un’edizione accademica open access. Report del traduttore in cerca dell’originale nella Rete Internet”. Per la versione italiana del racconto di Gelasimov – di cui finora esisteva solo una traduzione interlineare presentata in un lavoro di tesi triennale – vorrei anche ringraziare per alcuni preziosi suggerimenti Irina Dvizova e Svetlana Fedotova.

¹⁰ Nel senso di “branco di analfabeti”. Un esempio del modo in cui l’autore rende quel “pensare per immagini e concetti di seconda mano”, tipico del periodo dell’adolescenza, per cui le circostanze di vita vengono rese attraverso definizioni letterarie (Karateev 2003, <<http://magazines.russ.ru/znamia/2003/3/karat.html>>; 10/2012).

¹¹ Nell’originale *obyčnaja škola* sta a indicare una scuola non legata a un indirizzo di studio specifico (ad es., un istituto tecnico) o a una categoria privilegiata di studenti (ad es., una scuola privata, a pagamento).

¹² Richter, Svjatoslav Teofilovič (1915-1997), famoso pianista russo.

¹³ Espressione del gergo giovanile, costruita sull’opposizione tra l’*incipit* biblico (Genesi, 1, 3) e un finale dal contenuto dissacratorio.

¹⁴ Nell’originale *Papa Karlo*: nome del personaggio del falegname nella fiaba di A.K. Tolstoj *Zolotoj ključik, ili Prikliučenijs Buratino* (La chiavina d’oro, ovvero Le avventure di Burattino, 1936), ispirata al *Pinocchio* di C. Collodi. La figura di “papà Carlo” nel linguaggio colloquiale è associata a chi svolge un lavoro duro e privo di gratificazioni. Secondo I. Ružickij, il testo rimanda qui anche al nome dei Corleone, protagonisti del film *The Godfather (Il padrino, 1972)* di Francis Ford Coppola, ispirato all’omonimo romanzo di Mario Puzo (Ružickij 2009, 281).

¹⁵ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray (Il ritratto di Dorian Gray, 1891)*.

¹⁶ Nel testo originale compare l’aggettivo *goluboj* (“celeste”), che nel linguaggio colloquiale è usato per indicare gli omosessuali.

¹⁷ Duma: camera bassa del Parlamento russo.

Riferimenti bibliografici

- Gelasimov Andrej (2009), “Nežnyj vozrast” (Una tenera età), in E.A. Kuz’minova, I.V. Ružickij (eds.), *Sovremennaja russkaja proza – XXI vek: chrestomatija* (La prosa russa contemporanea – il XXI secolo: antologia), č. 1, Moskva, Russkij jazyk. Kursy, 268-276.
- (2011), “A Tender Age”, in Id., *Two by Andrei Gelasimov*, trans. by S. Nazarova, *e-book*, Montpelier VT, Russian Life Books.
- Grangeray, Emilie (2005), “Andrei Guelassimov, prince de l’ellipse”, *Le Monde Des Livres IV*, accessibile alla pagina web: <http://medias.lemonde.fr/medias/pdf_obj/sup_livres_050317.pdf> (10/2012).
- Guelassimov Andrei (2005), “L’âge tendre”, in Id., *Fox Mulder a une tête de cochon et autres nouvelles*, trad. par J. Dublanchet, Arles, Actes Sud, 169-189.
- Karateev Artëm (2003), “Dobro perevesit!” (Il bene avrà il sopravvento?), *Znamja 3*, 220-222; accessibile alla pagina web: <<http://magazines.russ.ru/znamia/2003/3/karat.html>> (10/2012).
- Kaspè Irina (2005), “Sintaksis, sintagma, nož” (La sintassi, il sintagma, il coltello), *Novoe Literaturnoe Obozrenie 73*, 326-329; accessibile alla pagina web: <<http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/ka33-pr.html>> (10/2012).
- Košel’ Marija (2004), “Tri dorisovannykh tovarišča” (Disegno finito di tre compagni), *Novoe Literaturnoe obozrenie 66*, 307-309; <<http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/sh22.html>> (10/2012).

- Kostyrko Sergej (2002), "O prose i poézii vesennogo „Ulova-2002...“" (Su prosa e poesia dell'edizione primaverile del premio Ulov-2002), *Novyj mir* 10, 198-204; accessibile alla pagina web: <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/10/kost-pr.html> (10/2012).
- Nemzer Andrej (2002), "Te že i Gelasimov" (Gli stessi e Gelasimov), accessibile alla pagina web: <http://ruthenia.ru/nemzer/jurnaly06_11.html> (10/2012).
- Ogrysko Vjačeslav (2006), "Nostal'gija po šestidestjatkam: Andrej Gelasimov" (Nostalgia per gli scrittori degli anni '60: Andrej Gelasimov), in Id., *Kto segodnja delaet literaturu*, vyp. 1, Moskva, Literaturnaja Rossija, 98-100.
- Remizova Marija (2002), "Svežaja krov'" (Sangue fresco), *Novij mir* 5, 166-170; accessibile alla pagina web: <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/rem.html> (10/2012).
- Rossi Valentina (2012), "La storia di quattro reduci: *Sete* di Andrej Gelasimov", *LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente* 2, LEA, Sezione "Studi e saggi. Itinerari nella Weltliteratur".
- Ružickij, Igor' V. (2009), "Andrej Gelasimov, 'Nežnyj vozrast'. Kommentarij" (Andrej Gelasimov, 'Una tenera età'. Note di commento), in E.A. Kuz'minova, I.V. Ružickij (eds.), *Sovremennaja russkaja proza – XXI vek: chrestomatija* (La prosa russa contemporanea – il XXI secolo: antologia), č. 1, Moskva, Russkij jazyk. Kursy, 277-282.

Sitografia

- ReadRussia: <<http://readrussia2012.com/events/details/the-uneasy-truce-of-cinema-and-literature>> (10/2012).

Jesús Munárriz*: il mio posto e quello degli altri Presentazione bilingue

Coral García

Università di Firenze (<coral.garcia@tiscali.it>)

Abstract

Jesús Munárriz (Spain, 1940) began publishing late, i.e. 1975. Whereas his birth date places him in the generation of the *novísimos*, who rejected the realistic, socially committed poetry of the majority of poets who preceded them, the dominant themes in Munárriz's collections of poems show a clear connection with the earlier poets. In his work one finds certain culturalist features which surely relate him to his contemporaries, but these features seem somewhat unimportant when compared to their exuberance and protagonism in the "Venetian poets". His poetry does not veer entirely away from its Spanish origins: a few names from the first half of the twentieth century come to mind immediately: Antonio Machado and Rafael Alberti, for example, but also others from subsequent generations, such as Jaime Gil de Biedma and Ángel González, all major poets who have given particular importance to social and political issues, without, for this reason, abandoning interest in more purely formal aspects, associating them with a primary desire for clarity and simplicity, evident in their preference for colloquial language.

Keywords: Jesús Munárriz, Spanish contemporary poetry, socially committed content, colloquial language.

Jesús Munárriz (España, 1940) empieza a publicar tarde, en concreto en 1975. Cinco años antes había aparecido la conocida y controvertida antología del crítico José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, que supuso un cambio de ruta, en cierto sentido radical, en la manera de entender la poesía respecto de la generación anterior, conocida como "generación de los 50". A mi entender, resulta especialmente significativo tener en cuenta que lo que hacen los poetas incluidos en dicha corriente literaria (Vázquez Montalbán,

Jesús Munárriz (Spagna, 1940) inizia a pubblicare tardi, nello specifico nel 1975. Cinque anni prima era apparsa la nota e discussa antologia del critico José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, che segnava una svolta, per certi versi radicale, nel modo di intendere la poesia rispetto alla generazione precedente, conosciuta come "generazione degli anni '50". Risulta di speciale rilevanza, a mio avviso, tenere conto che nei poeti inclusi in quella corrente letteraria (Vázquez Montalbán, Martínez Sarrión, J.M. Álvarez, Azúa,

Martínez Sarrión, J.M. Álvarez, Azúa, Gimferrer, Molina Foix, Carnero, A.M. Moix, Panero) es sustituir los modelos de los poetas españoles por otros extranjeros (ingleses o franceses) o de otros países de lengua española (como por ejemplo Octavio Paz), como base de partida para luego dar una relevancia y supremacía inequívocas al experimentalismo verbal.

Por fecha de nacimiento, Munárriz pertenece sin duda a la generación de los *novísimos*, que rechaza la denominada poesía realista o social, mayoritaria en los poetas precedentes, pero la temática preponderante en sus obras manifiesta una relación evidente con estos últimos. En su poesía se pueden encontrar algunos elementos culturalistas que lo acercan sin sombra de duda a sus contemporáneos, pero en el conjunto de su producción poseen escasa importancia si se comparan con la exuberancia y el protagonismo que adquieren en los denominados “poetas venecianos”. El tema del arte italiano es seguramente compartido por un grupo que se caracteriza por el esteticismo, el decadentismo, la escritura automática, la ambientación refinada y renacentista, por la artificiosidad del lenguaje, características radicalmente opuestas a las de nuestro autor. Sin embargo, hay que decir que en *Otros labios me sueñan* Munárriz se decanta a favor del monólogo dramático, procedente de la poesía inglesa, que fue introducido en España por mérito de Luis Cernuda, estructura poética que de nuevo lo acerca a sus contemporáneos.

Por consiguiente, se puede concluir que, aun teniendo puntos en común con dichos poetas, no comparte la ruptura preconizada por Castellet y llevada adelante por los poetas catalanes, sino que sigue un camino personal que no se separa del todo de la tradición española: en primer lugar, de algunos nombres de la primera mitad del siglo XX, como Antonio Machado y Rafael Alberti, pero también otros de generaciones sucesivas como Jaime Gil de Biedma y Ángel González, todos ellos grandes poetas que han dado un relieve específico a la denuncia civil y política, sin por ello abandonar la preocupación por los aspectos más puramente formales, pero asociados a un deseo primario de claridad y simplicidad que hay que relacionar con la preferencia por el lenguaje coloquial.

Gimferrer, Molina Foix, Carnero, A. M. Moix, Panero) si è sviluppato un passaggio dai modelli dei poeti spagnoli a quelli stranieri (sia inglesi sia francesi) o ad altri poeti di lingua spagnola (come ad esempio Octavio Paz), come base dalla quale poi far prevalere lo sperimentalismo verbale su qualunque altra istanza.

Per data di nascita, Munárriz appartiene sì alla generazione dei *novísimos*, che rifiuta la cosiddetta poesia realista o sociale maggioritaria nei poeti precedenti, ma per quanto riguarda le tematiche preponderanti delle sue raccolte manifesta un evidente collegamento con questi ultimi. Nelle sue opere si possono trovare certi elementi culturalisti che lo avvicinano sicuramente ai suoi contemporanei, ma nell'insieme della sua produzione hanno un rilievo assai scarso se confrontati con l'esuberanza e il protagonismo che hanno nei cosiddetti “poeti veneziani”. Il tema dell'arte italiana è sicuramente un elemento caratterizzante di questo gruppo, la cui poesia mette l'accento sull'esteticismo, il decadentismo, la scrittura automatica, l'ambientazione raffinata e rinascimentale, sulla artificiosità del linguaggio, tutte caratteristiche che si trovano agli antipodi delle scelte compiute dal nostro autore. Tuttavia in *Otros labios me sueñan* (Altre labbra mi sognano) Munárriz si sbilancia a favore del monologo drammatico, proveniente dalla poesia anglosassone e introdotto in Spagna per merito di Luis Cernuda, struttura poetica che ancora lo avvicina ai suoi contemporanei.

Di conseguenza si può concludere che egli, pur avendo punti di contatto con essi, non condivide la rottura segnata da Castellet e portata a termine dai poeti catalani, ma segue una propria strada che non si discosta del tutto dalla tradizione spagnola: da evidenziare in primo luogo alcuni nomi della prima metà del Novecento, come Antonio Machado e Rafael Alberti, ma anche altri di generazioni successive come Jaime Gil de Biedma e Ángel González, tutti grandi poeti che hanno dato un rilievo specifico alla denuncia civile e politica, senza per questa ragione abbandonare la preoccupazione per gli aspetti più puramente formali, ma associati ad un desiderio primario di chiarezza e semplicità da collegare alla preferenza per il linguaggio colloquiale.

Por tanto, se podría hablar de una poética de la postmodernidad, ambientada en un mundo urbano, que saca a colación la reflexión sobre el mundo conflictivo y caótico en el que vivimos, y que se pregunta sobre el sentido de la propia actividad creativa, que reivindica el amor como tabla de salvación, y que, al día de hoy, probablemente ha restado al esteticismo de los *novísimos* una parte de la importancia que había asumido después de la publicación de la antología de Castellet.

A partir de 1975 asistimos en ámbito hispanico a la publicación de numerosas antologías de muy diverso signo (en algunas aparece ya nuestro autor), lo cual constituye un fenómeno marcadamente español, sobre todo si se tiene en cuenta que su aparición va siempre acompañada de polémicas que tal vez podrían interpretarse como estrategias de mercado (y no olvidemos que algunas editoriales se han inclinado hacia un determinado tipo de poesía y de poetas, lo que conlleva la exclusión de nombres que no están encuadrados en las mismas tendencias estilísticas y temáticas). La selección del prestigioso crítico José Luis García Martín, *Treinta años de poesía española* (Renacimiento, 1996), supone, finalmente, la entrada de Munárriz en el círculo de los poetas españoles más reconocidos del panorama actual. En las casi tres décadas que separan la antología de Castellet de la de García Martín, han cambiado más de una vez los vientos de la historia y por consiguiente también los que dan aliento a la poesía.

Si potrebbe quindi parlare di una poetica della postmodernità ambientata in un mondo urbano, che porta in campo la riflessione sul mondo conflittuale e caotico che ci circonda e che si interroga sul senso della propria attività creativa, che rivendica l'amore come àncora di salvezza, e che al giorno d'oggi probabilmente ha ridimensionato l'importanza che aveva assunto l'estetismo dei *novísimos* dopo la pubblicazione dell'antologia di Castellet.

Il proliferare dopo il 1975 di antologie di diversa impostazione, pubblicate in ambito ispanico (in alcune di esse compare già il nostro autore), costituisce un fenomeno marcatamente spagnolo, soprattutto se si tiene conto che viene sempre accompagnato da un'inevitabile polemica che forse potrebbe essere interpretata come strategia di marketing (e non dobbiamo dimenticare che alcune case editrici si sono sbilanciate verso un determinato tipo di poesia e di poeti, il che d'altro canto porta alla esclusione di nomi che non sono inquadrati nelle stesse tendenze stilistiche e tematiche). Quella del prestigioso critico José Luis García Martín, *Treinta años de poesía española* (Renacimiento, 1996), segna finalmente l'ingresso di Munárriz tra i poeti spagnoli più riconosciuti del panorama attuale. In queste quasi tre decadi trascorse tra l'antologia di Castellet e quella di García Martín, sono cambiati più di una volta i venti della storia e di conseguenza anche quelli che danno alito alla poesia.

Jesús Munárriz

*Apuntes autobiográficos*¹

Appunti autobiografici

Traduzione di Coral García

Nací en San Sebastián (Donostia en lengua vasca), una ciudad del norte de España, en 1940, un año después de acabar la guerra civil.

Sono nato a San Sebastian (Donostia in lingua basca), una città del Nord della Spagna nel 1940, un anno dopo la fine della guerra civile.

Un mes antes la Wehrmacht desfilaba
 por los Campos Elíseos
 y moría exiliado Paul Klee en Suiza.
 Un mes más tarde el comunista Mercader
 asesinaba a Trotsky en Coyoacán.
 En octubre en Montjuich,
 nuestro glorioso ejército
 fusilaba a Companys
 y su asesino y Hitler sonreían
 en Hendaya a la cámara
 (cerquita del bebé
 que yo era entonces,
 allá en San Sebastián)...

(Por si no queda claro, el “asesino” de Companys, un político republicano catalán, fue Franco, ¿quién si no?).

Me crié en Pamplona, la capital del antiguo reino de Navarra, una pequeña ciudad reaccionaria, dominada por la iglesia católica, el ejército y los carlistas, un movimiento político integrista que pervivía desde el siglo XIX y que contribuyó con miles de voluntarios al triunfo del dictador. A todos ellos se sumó en mi infancia el Opus Dei, que fundó allí su primera universidad.

Mi padre, aunque de familia hidalga, fue un trabajador de ideas anarquistas que llegó a ser copropietario de una pequeña fábrica de productos de caucho en la que trabajó toda su vida como un obrero más. Yo fui hijo único, así que mi madre, también de origen humilde, que se ocupaba de la casa como era habitual entonces en las mujeres, tuvo tiempo para dedicarse a muchas otras actividades, además de las domésticas. Aprendió corte y confección, y cosía la mayor parte de su ropa; estudió idiomas: francés primero y luego inglés; estudió piano y lo tocaba aceptablemente; finalmente aprendió a pintar al óleo, y ésta fue su principal actividad hasta el fin de su vida, realizando con éxito numerosas exposiciones. También leía, como corresponde a mujer de tantas inquietudes, y de sus labios escuché en mi infancia los primeros poemas: Bécquer, Espronceda, Rubén Darío, *Platero y yo*, García Lorca...

Hice el bachillerato en un colegio de jesuitas, del que guardo un buen recuerdo en lo referente a la formación intelectual, aunque en lo religioso no conseguieron convencerme;

Un mese prima la Wehrmacht sfilava
 lungo i Campi Elisi,
 e in esilio moriva Paul Klee in Svizzera.
 Un mese più tardi il comunista Mercader
 assassinava Trotsky a Coyoacan.
 A ottobre a Montjuich,
 il nostro glorioso esercito
 fucilava Companys
 mentre l'assassino e Hitler
 a Hendaye sorridevano alla macchina da presa
 (vicino al bambino
 che io ero allora,
 proprio lì a San Sebastian)...

(Per far chiarezza: “l'assassino” di Companys, politico repubblicano catalano, era Franco, chi altro poteva essere?).

Sono cresciuto a Pamplona, la capitale dell'antico regno di Navarra, una piccola città reazionaria, dominata dalla chiesa cattolica, l'esercito e i carlisti, un movimento politico tradizionalista originario dell'Ottocento che contribuì con migliaia di volontari al trionfo del dittatore². A tutti loro si aggiunse nella mia infanzia l'Opus Dei, fondatore lì della sua prima università.

Mio padre, benché di famiglia nobile, fu un lavoratore di idee anarchiche che riuscì ad essere co-proprietario di una piccola fabbrica di prodotti di caucciù nella quale lavorò tutta la vita come un semplice operaio. Io sono figlio unico e quindi mia madre (di umili origini, che si occupava della casa come era abituale allora tra le donne), ebbe tempo per dedicarsi a molte altre attività che non erano soltanto domestiche. Imparò taglio e cucito, cucendosi la maggior parte dei vestiti; studiò lingue: prima il francese e dopo l'inglese; e anche pianoforte, infatti suonava abbastanza bene; per finire imparò a pitturare a olio, e rimase la sua principale attività fino alla fine dei suoi giorni, difatti riscosse un buon successo in numerose mostre delle sue opere. Inoltre le piaceva leggere, come non poteva essere altrimenti in una donna come lei piena di interessi, dalle sue labbra ho ascoltato nella mia infanzia le prime poesie: Bécquer, Espronceda³, Rubén Darío, *Platero e io*⁴, García Lorca...

Ho frequentato la scuola superiore in un centro di gesuiti, del quale ho dei bei ricordi per ciò che riguarda la mia formazione intellettuale, d'altro canto non sono riusciti a convincermi

en cuanto salí de sus aulas abandoné para siempre las prácticas católicas que me habían inculcado.

Al acabar la enseñanza media me fui a Madrid con la intención de estudiar arquitectura. En realidad, lo que quería era ser pintor, y no se me daba nada mal esa arte, pero a mis padres la pintura no les parecía una ocupación seria y querían que me diplomara, así que estuve dos años preparándome para arquitecto, dibujando estatuas en academias, aprobando las asignaturas que no me disgustaban... pero dejando sin abrir los textos de las que menos me apetezían, que eran casualmente matemáticas y física, las más necesarias para mi pretensión.

Comprendí que “las ciencias” no eran lo mío y decidí pasarme a “las letras”, así que me matriculé en la Facultad de Filosofía y Letras y acabé licenciándome en Filología Germánica. Tardé en hacerlo porque, además de a estudiar, me dediqué a muchas otras actividades: fui miembro del clandestino Partido Comunista, me casé unos días antes de cumplir los 21 años, hice el servicio militar, fundé con algunos amigos una editorial, Ciencia Nueva, de la que me nombraron director, y que acabó siendo cerrada por el gobierno, escribí y canté numerosas canciones... Pese a todo, acabé obteniendo mi título de licenciado, formación que me ha servido para realizar numerosas traducciones y dar a conocer en España a grandes poetas alemanes.

Pretendí luego abrir otra editorial, pero mi actividad al frente de Ciencia Nueva me había incluido en una “lista negra” y me negaban el preceptivo permiso para poder publicar, así que en espera de mejores tiempos abrí una librería, Robinson, hasta que, muerto Franco, pude lanzar mi ansiada editorial, cuyo primer libro fue el *Hiperión* de Hölderlin, que yo mismo había traducido, y que dio nombre a las ediciones. Han pasado treinta y seis años, y tras publicar más de mil títulos, la mayoría de poesía, sigo estando al frente de sus publicaciones.

Dejé mi actividad política a finales de los sesenta, tras la invasión soviética de Praga y otras decepciones, y aunque viejo resistente, no he vuelto a figurar en ninguna organización ya en la democracia, aunque

dal punto de vista religioso; appena ho lasciato le loro aule, ho abbandonato per sempre le pratiche cattoliche che mi avevano inculcato.

Finiti gli studi secondari, sono partito per Madrid con l'intenzione di studiare architettura. In realtà quello che volevo era diventare un pittore, ero anche dotato per quest'arte, ma ai miei genitori la pittura non sembrava un lavoro serio e volevano che prendessi un diploma. Così ho passato due anni a prepararmi per fare l'architetto, disegnando statue nelle accademie, superando esami in materie che non mi dispiacevano... ma senza aprire i libri di quelle che non risvegliavano il mio interesse e che, guarda caso, erano la matematica e la fisica, proprio quelle più necessarie per raggiungere la mia laurea.

Ho allora capito che “le scienze” non erano per me e ho quindi deciso di studiare “lettere”: mi sono iscritto alla Facoltà di Lettere e Filosofia e sono riuscito a laurearmi in Filologia Germanica non troppo in fretta giacché non solo studiavo ma mi dedicavo anche a molte altre attività: in quel periodo ero membro del clandestino Partito Comunista, mi sono sposato pochi giorni prima di compiere i 21 anni, ho fatto il servizio militare, ho fondato con alcuni amici una casa editrice, Ciencia Nueva, della quale fui nominato direttore, e che successivamente fu chiusa dal governo, ho scritto e ho cantato numerose canzoni... Ma sono comunque riuscito a prendere la laurea, e la mia formazione mi ha aiutato a realizzare numerose traduzioni e a far conoscere in Spagna i grandi poeti tedeschi.

Più tardi ho provato ad aprire un'altra casa editrice, ma l'attività come direttore di Ciencia Nueva mi aveva incluso nella “lista nera” e mi veniva negato l'obbligatorio permesso per poter pubblicare. Di conseguenza, in attesa di tempi migliori, ho aperto una libreria, Robinson. Una volta morto Franco, ho potuto creare la casa editrice che tanto desideravo, il cui primo libro è stato l'*Hiperión* di Hölderlin, che io stesso avevo tradotto, e che ha dato il nome alle mie edizioni. Sono passati ormai trentasei anni, e dopo aver dato alle stampe più di mille titoli, la maggior parte dei quali di poesia, sono ancora il direttore editoriale.

Ho invece lasciato la mia attività politica alla fine degli anni '60, dopo l'invasione sovietica di Praga e altre delusioni, e benché sia un vecchio dissidente, non sono tornato a far parte di nessuna organizzazione durante la democrazia,

nunca ha dejado de interesarme la política, como se puede apreciar en mi poesía, y he continuado, y sigo haciéndolo, apoyando y participando en actividades de resistencia al poder, con preferencia por las incontroladas.

He traducido una cincuentena de libros, la mayor parte de poesía, de varios idiomas, y he escrito y publicado una veintena de títulos para adultos y tres para niños, todos de poesía. También he recopilado varias antologías y preparado algunas ediciones críticas.

En los últimos tiempos he escrito gran cantidad de poemas breves: jaikus, codas (los *senryuus* japoneses) y tankas, que cada vez me atraen más, aunque he publicado muy pocos.

Con los años he vuelto a dibujar, a realizar recortables (*collages*) y a pintar. Me gusta el campo, plantar árboles, manejar la azada, el rastrillo, la podadera y la manguera. Nunca consigo disponer del tiempo que necesito para hacer todo lo que me gustaría poder hacer, pero no puedo quejarme; otros a mi edad están criando malvas. Así que procuro hacer buen uso del que dispongo.

* * *

Para un poeta como yo, partidario de una poesía comprensible, pese a la advertencia de Montale, la mejor manera de explicar sus ideas acerca del mundo en que nos ha tocado vivir, es recurrir a poemas o a fragmentos de poemas en que he procurado concretarlas y exponerlas. Así, por ejemplo, estos versos de un poema que dediqué a Blas de Otero en 2010:

España ya es Europa y Europa ya es el Mundo
y el mundo un globo frágil,
superpoblado, injusto, maltratado, confuso,
fuente de bienestar para unos pocos,
de sufrimiento para casi todos.

Nos dejan elegir, eso sí, entre lo malo
conocido y lo malo
aún por conocer.

O, ya sobre Europa, este poema escrito en Francia, en las cercanías de Vichy, una ciudad con tristes resonancias en la historia de nuestro continente:

anche se non ho mai smesso di interessarmi di politica come si può vedere nella mia poesia, e ho continuato, e lo faccio tuttora, a sostenere le attività di resistenza al potere e a parteciparvi, seppure soltanto in quelle non ufficiali.

Ho tradotto una cinquantina di libri, soprattutto di poesia, da diverse lingue, e ho scritto e pubblicato una ventina di titoli per adulti e tre per bambini, tutti di poesia. Ho anche preparato diverse antologie e alcune edizioni critiche.

Negli ultimi tempi ho scritto una grande quantità di poesie brevi: haiku, senryu (i *senryuus* giapponesi) e tanka, che mi attraggono sempre di più, benché ne abbia pubblicate pochissime.

Con il passare del tempo sono ritornato al disegno, a realizzare *collages* e alla pittura. Mi piace la campagna, piantare alberi, usare la zappa, il rastrello, il potatoio e la pompa per annaffiare. Non riesco mai a trovare il tempo necessario per fare tutto quello che vorrei, ma non mi posso lamentare, altri della mia età sono ormai passati all'aldilà, cerco quindi di fare buon uso del tempo che ho a disposizione.

* * *

Per un poeta come me, sostenitore di una poesia comprensibile -dica quel che dica Montale-, la miglior maniera di spiegare le proprie idee sul mondo che ci è toccato in sorte è ricorrere a testi e brani in cui ho cercato di concretarle e chiarirle. Come ad esempio in questi versi di una composizione dedicata a Blas de Otero⁵ nel 2010:

La Spagna è già l'Europa e l'Europa è già il Mondo
e il mondo una fragile sfera,
sovrappopolata, ingiusta, abusata, confusa,
fonte di benessere per pochi,
di sofferenza per i più.

Ci lasciano scegliere, sì, tra la conosciuta
strada vecchia e quella nuova
incerta da percorrere.

Oppure, per quanto riguarda l'Europa, la seguente poesia scritta in Francia, nelle vicinanze di Vichy, una città con tristi risonanze nella storia del nostro continente:

“Niebla”

En esta niebla espesa que uniforma y disfraz
y agrisa los colores de personas y cosas,
en esta niebla fría, pegajosa, bancaria,
se está adobando Europa.

Sobre montes y leyes, sobre normas y ríos
extienden su sonrisa las multinacionales
y dan su decidido apoyo a los políticos
si resultan rentables.

Con el siempre eficaz truco del todo o nada
se le pide que asienta al pueblo soberano
que, en limpio referendo, se hace cargo del trágala
sin sentirse estafado.

Mientras echa sus redes la pesca de bajura,
una niebla adherente va camuflando Europa.
¿Qué encubre? ¿qué protege? ¿qué presagia?
¿qué incuba?
Responderá la historia.

No tenemos motivos para sentirnos optimistas. El mundo cada vez se parece más a la granja de Orwell, la tecnología sirve para tenernos a todos controlados y las luchas sociales que se enfrentaron a los poderosos durante el siglo XX, tras innumerables sacrificios han acabado por fracasar, lo que se concretó en la caída del muro de Berlín y de la Unión Soviética. Ya sin oposición, el capitalismo se ha apoderado del mundo y lo rediseña con la ferocidad y la injusticia que lo caracterizan. ¿Se acabó la esperanza revolucionaria?

Hubo un tiempo en que todo se creía posible,
cuando el cielo en la tierra parecía
al alcance de los desposeídos,
que en un país lejano
ya habían conquistado lo que nunca tuvieron
y el camino marcaban
a tantos, casi todos, los que sólo tenían,
en el resto del mundo,
dónde caerse muertos.

Iluminó un relámpago
la incertidumbre de los desvalidos,
un fognazo, un trueno
allá a lo lejos,
donde nadie esperaba la tormenta.

“Nebbia”

In questa nebbia densa che maschera e uniforme
e scurisce i colori delle persone e delle cose,
in questa nebbia fredda, appiccicosa, bancaria,
ora si marina l'Europa.

Sui monti e sulle leggi, sulle norme e sui fiumi
allungano il loro sorriso le multinazionali
e danno il loro deciso sostegno ai politici
quando risulta redditizio.

Con il sempre efficace truco del tutto o niente
si chiede al popolo sovrano di sottostare
in “pulito” referendum, ossia di prenderla per buona
senza sentirsi truffato.

Mentre la pesca a imbrocco butta le reti giù
una nebbia aderente pian piano cela l'Europa.
Cosa occulta o protegge? Cosa prevede
o cova?
Risponderà la storia.

Non abbiamo motivi per sentirci ottimisti. Il mondo somiglia sempre di più alla fattoria di Orwell, la tecnologia serve per tenerci tutti sotto controllo e le lotte sociali che si sono confrontate con il potere durante il Novecento sono fallite dopo innumerevoli sacrifici, portandoci quindi nello specifico alla caduta del muro di Berlino e dell'Unione Sovietica. Ormai senza opposizione, il capitalismo si è appropriato del mondo e lo ridisegna con la ferocità e l'ingiustizia che gli sono propri. È finita la speranza rivoluzionaria?

C'è stato un tempo in cui tutto sembrava possibile,
quando il cielo nella terra sembrava
raggiungibile ai nullatenenti
essi che in un paese lontano
avevano ormai conquistato quanto non avevano
mai avuto,
e segnavano la strada a tanti, i più,
quelli che al mondo non possedevano
nemmeno il becco di un quattrino.

Iluminò un lampo
la cupa incertezza dei derelitti,
una vampata, un tuono
laggiù lontano
dove non si aspettava la tormenta.

Aquella chispa relumbró en sus ojos,
avivó sus anhelos,
prendió una luz en su tiniebla.

El fantasma viajero
que recorría Europa descalzo y desvalido
se había despojado de la sábana,
había arrebatado el imperio a los zares,
se instalaba en el Kremlin,
desmilitarizaba a los soldados,
armaba de razón a los obreros
y mostraba el camino
que debían seguir
para acabar con sus explotadores.

¡Con el poder se hacía la pobreza,
ascendían los siervos a señores,
la injusticia de siglos se esfumaba,
los miserables
eran dueños del mundo!

Fue una descarga eléctrica
que conmovió cerebros, músculos, corazones.
Ampliaba el deseo su abanico de urgencias,
revivió la esperanza en los desesperados;
la verdadera vida
era posible,
luchar por ella estimulante, urgente...

Pero ha pasado casi un siglo desde entonces, un
siglo que rezuma sangre, dolor y asesinatos, y ¿cuál
es el panorama actual?

Los miles de millones de habitantes
del planeta en el siglo XXI
sujetos a las leyes de la especie
luchan y mueren por sobrevivir
mientras los más rapaces
sobrevuelan el mundo
y continúan apropiándose.

Las posibilidades
científicas y técnicas
no paran de crecer,
medios hay muy sobrados
para atender a todos. Pero no,
no es ése el rumbo de la evolución.
Triunfa el fuerte, el poder
es mendaz y asesino, y el sistema
sigue las pautas de sus controladores.
Los menos son los que más tienen,

Quella scintilla sfolgorò nei loro occhi,
ravvivò i loro aneliti,
accese nelle tenebre una luce.

Il fantasma viaggiatore
che percorreva l'Europa scalzo e derelitto
si era spogliato dalle sue lenzuola,
aveva strappato l'impero agli zar,
si insediava nel Cremlino,
smilitarizzava i soldati,
armava di ragione gli operai
e segnava la strada
da percorrere
per finire con i loro sfruttatori.

La povertà prendeva il potere,
i servi diventavano signori,
si sfumava l'ingiustizia secolare,
i miserabili
padroni erano del mondo!

Fu una scarica elettrica
che commosse cuori, cervelli, muscoli.
Ingrandiva il desiderio il suo ventaglio di urgenze,
rivisse la speranza nei disperati;
la vera vita
era possibile,
e lottare per averla stimolante, urgente...

Ma è passato quasi un secolo da allora, un secolo
che trasuda sangue, dolore e assassini, e com'è il
panorama attuale?

I miliardi di abitanti
del pianeta nel XXI secolo
soggetti alle leggi della specie
lottano e muoiono per sopravvivere
mentre i più rapaci
sorvolano il mondo
ancora per impossessarsi di esso.

Le possibilità
scientifiche e tecniche
non smettono di crescere,
mezzi ci sono da vendere
per accudire tutti. Ma no,
non è quella la rotta dell'evoluzione.
Trionfa il forte, il potere
è mendace e assassino, e il sistema
segue le norme dei suoi controllori.
La minoranza possiede fin troppo,

los que nada poseen
son infinitamente más.
Cada cual en su puesto, como quieren
los que reparten las invitaciones...

La humanidad trabaja para multiplicar al infinito
las ya inconmensurables propiedades
de los dueños del mundo
y todo intento de ponerles freno,
de aplacar su codicia,
de repartir un poco de lo que a ellos les sobra
entre los que les falta
es aplastado a sangre y fuego.

¿Cuántas revoluciones quedan aún por hacer?
¿Y por traicionar?
¿Y cuántos luchadores morirán
para abrir el camino a nuevos triunfadores?

Vaivén

Un constante ir y venir,
un perpetuo sube y baja,
razas, historias, imperios,
religiones, alianzas,
todos de aquí para allá,
todos bajando y subiendo,
dominando, sometiendo,
obedeciendo, acatando,
caminando hacia el futuro,
escapando del pasado,
vaivén, vaivén de la historia
sin meta, sin son, sin fin.

Algo sobre el lenguaje poético

No son la claridad ni la oscuridad de sus versos las que hacen que un poeta sea mejor o peor. Se pueden escribir excelentes poemas comprensibles y pésimos incomprensibles; y también lo contrario, desde luego. Alberti lo expresó a la perfección: "Poeta, por ser claro no se es mejor poeta. / Por oscuro, poeta, no lo olvidas, tampoco". Aunque la oscuridad favorece la trampa. De noche, todos los gatos son pardos, como se sabe.

Mi lenguaje poético no busca la simplicidad; de hecho, creo que su análisis detenido comprobará que su registro es muy amplio y va de lo popular a lo científico, incluyendo lo culto, lo literario, lo clásico, lo coloquial, arcaísmos y neologismos, y

e i nullatenenti
sono infinitamente di più.
Ognuno al loro posto, come vuole
chi distribuisce gli inviti...

L'umanità lavora per moltiplicare all'infinito
le già incommensurabili proprietà
dei padroni del mondo
e ogni tentativo di mettere a freno,
di placare la loro cupidigia,
di spartire un po' i beni di troppo
tra chi nulla possiede
viene schiacciato col fuoco e con il sangue.

Quante rivoluzioni rimangono ancora da fare?
E da tradire?
E quanti lottatori moriranno
per aprire la strada ai nuovi trionfatori?

Andirivieni

Un costante andirivieni,
un perpetuo saliscendi,
storie, razze e imperi,
religioni e alleanze,
un totale su e giù,
tutti scendendo e salendo,
dominando, sottomettendo,
a obbedire, ad accettare,
a piedi verso il futuro
e fuggendo dal passato,
andirivieni della storia
senza scopo né senso, senza fine.

Alcuni appunti sul linguaggio poético

Né la chiarezza, né l'oscurità dei versi fanno un poeta migliore. Si possono scrivere eccellenti poesie comprensibili e pessime incomprensibili; e viceversa ovviamente. Alberti lo aveva già detto alla perfezione: "Poeta, la chiarezza non fa il poeta migliore; / E l'oscurità, poeta, non lo dimenticare, nemmeno". Ma l'oscurità favorisce la trappola. Si sa, di notte tutti i gatti sono bigi.

Il mio linguaggio poético non cerca la semplicità; infatti, credo che un'analisi dettagliata evidenzia che il registro che uso è molto ampio: popolare e scientifico, senza lasciare in disparte aspetti colti, letterari, classici, colloquiali, arcaismi

cualquier formulación que parezca la más adecuada para expresar lo que se pretende en cada poema. Y aunque me gusta que lectores u oyentes comprendan lo que he escrito, he podido comprobar a menudo las dificultades que muchos encuentran en textos que a mí me parecen sencillos. Así que puedo hacerme una idea de lo que entenderán de los poemas crípticos o deliberadamente herméticos.

Mi lugar y el de los otros

Aunque las coincidencias entre coetáneos son inevitables, mi poesía creo que ha seguido caminos propios, que la diferencian y la caracterizan. Si bien mi primer libro, *Viajes y estancias* (1975), podía coincidir en parte con un cierto “culturalismo” generacional, ya el que le acompañaba en la edición, *De aquel amor me quedan estos versos* (1975), se inscribía en una tradición rechazada por mis contemporáneos, que recuperaba lo autobiográfico y lo amoroso y lo combinaba con lo histórico y lo político. En cuanto a mi tercer libro, *Cuarentena* (1977), reivindicaba la poesía social y de denuncia en un momento en que los poetas “novísimos” huían como de la peste de tales planteamientos.

En *Otros labios me sueñan* (1992) sí que se pueden apreciar paralelismos con la labor de otros poetas de mi edad, fundamentalmente el uso del monólogo dramático, proveniente de la tradición anglosajona e incorporado a la española por Luis Cernuda, y un cierto culturalismo, aunque en mi libro situaciones y personajes son más cercanos, están más ligados a la realidad española que en los textos de mis contemporáneos, habitualmente alejados de toda cercanía, deliberadamente exóticos. En un poema reciente creo que explico bien mi relación con los personajes que hablan en esos versos:

“La voz”

El personaje que habla en mis poemas,
lo siento, sí soy yo, aunque esté mal decirlo;
en ese personaje podéis ver mi retrato,
no me gusta mentiros.

Digan otros que no son el que habla;
yo sí lo soy, y asumo lo que dice.

o neologismi, e qualunque formulazione sembri adeguata a esprimere quello che voglio in ogni poesia. E anche se mi piace che lettori e ascoltatori capiscano quello che ho scritto, ho potuto spesso costatare le difficoltà che molti trovano in testi che a me sembrano semplici. Posso quindi farmi un’idea di cosa succederà con le poesie criptiche o deliberatamente ermetiche.

Il mio posto e quello degli altri

Se pure le coincidenze tra coetanei siano inevitabili, la mia poesia creo che abbia seguito una propria strada che la differenzia e caratterizza. Il mio primo libro *Viaggi e soggiorni* (1975), poteva coincidere in parte con un certo “culturalismo” generazionale. *Di quell’amore rimangono questi versi* (1975) che fu stampato insieme ad esso in un unico libro, invece, si inseriva in una tradizione rifiutata dai miei contemporanei, la quale riprendeva l’aspetto autobiografico e amoroso e lo mescolava con aspetti storici e politici. Per quanto riguarda il mio terzo libro, *Quarantena* (1977), rivendicava la poesia sociale e di denuncia in un momento nel quale i poeti novísimos fuggivano da quegli approcci come dalla peste.

In *Otros labios me sueñan* (1992) si possono comunque individuare parallelismi con il lavoro di altri poeti della mia età, fondamentalmente per l’uso del monologo drammatico, proveniente dalla tradizione anglosassone e inserito in quella spagnola da Luis Cernuda; e anche per un certo culturalismo, anche se nel mio libro le situazioni e i personaggi sono più vicini, sono più collegati alla realtà spagnola in confronto con i testi dei miei contemporanei, i quali generalmente sono lontani da ogni vicinanza, sono deliberatamente esotici. In una poesia recente credo di aver spiegato bene quale sia il mio rapporto con i personaggi che li parlano:

“La voce”

Il personaggio che parla nelle mie poesie,
mi dispiace, sì sono io, benché non sia bello dirlo;
in esso potete vedere il mio ritratto,
non mi piace mentirvi.

Dicano altri che non sono quello che parla;
io lo sono, e mi faccio carico di quel che dice.

Bajo mi nombre está,
entero y verdadero, el que esto escribe.
Y si a veces me oís hablar por boca ajena,
la boca es de la máscara, pero la voz es mía;
veraz o equivocada,
avalo sus palabras con mi vida.

Sotto il mio nome c'è
veritiero e per intero colui che scrive.
E se a volte mi sentite parlare tramite altre labbra,
la bocca è della maschera, ma la voce è mia;
verace o errata,
sottoscrivo le sue parole con la mia vita.

Esa autenticidad que aquí reivindico creo que puede encontrarse en buena parte de mi producción, aunque también hay veces en que el juego poético me ha llevado a un fingimiento más cercano a lo teatral o lo dramático. Sabemos que cada personaje shakesperiano habla con voz propia, pero también que la verdad que evidencian sus palabras hace que Shakespeare, de alguna manera, hable por boca de todos ellos.

Algo así, salvando las distancias, puede verse en mi último libro publicado, *Museo secreto* (Caracas, Monte Ávila, 2012), un recorrido por la historia del arte desde la prehistoria hasta la actualidad, que evoca los muy diversos aspectos de Eros en poemas puestos en boca de los artistas unas veces, de sus modelos en otras, o de los espectadores ante sus obras. No soy yo el que habla formalmente en esos versos, pero no hay nada falso en lo que dicen unos y otros; hablan con voz propia, pero al recrearlos y revivirlos me identifico con lo que sienten y algo de mí se expresa en todos ellos.

De otros, en cambio, nunca se sabe dónde se sitúan:

“Por eso”

Brinda la ambigüedad grandes ventajas:
un arbolado de amplio camuflaje,
la confusión lechosa de la niebla,
la indeterminación de lo viscoso...

La ambigüedad protege al asesino,
enmascara al culpable,
lo resguarda y diluye.

Si es ambigua la ley, burlarla es más sencillo;
si el poema, cualquier sentido es válido.

En lo ambiguo se siembra lo borroso,
florece lo falaz, grana lo injusto.

De lo ambiguo no viene
nunca la claridad.

Será por eso que les gusta tanto.

Questa autenticità che difendo qui credo che si possa trovare in buona parte della mia produzione, anche se ci sono occasioni nelle quali il gioco poetico mi ha portato a un atteggiamento finto più teatrale o drammatico. Sappiamo che ogni personaggio shakespeariano parla con la propria voce, ma anche che la verità che evidenziano le loro parole fa in qualche modo che Shakespeare parli tramite loro.

Qualcosa di simile, con le dovute distanze, si può trovare nel mio ultimo libro pubblicato, *Museo segreto* (2012), un percorso lungo la storia dell'arte, dalla preistoria fino ai nostri giorni, che evoca i più diversi aspetti dell'Eros in poesie nelle quali parlano a volte gli artisti, altre volte le loro modelle, oppure gli spettatori davanti alle loro opere. Non sono io quello che parla formalmente in quei versi, ma non c'è niente di falso in quello che dicono gli uni e gli altri; parlano con la propria voce, ma nel ricrearli e riviverli mi immedesimo in quello che sentono e qualcosa di me fuori esce in loro.

I versi di altri, invece, non si sa mai dove si collocano:

“Per questo”

Offre l'ambiguità grandi vantaggi:
un ampio filare d'alberi mascherato,
la confusione lattiginosa della nebbia,
una viscosità indeterminata...

L'ambiguità protegge l'assassino,
maschera il colpevole,
lo ripara e lo sfuma.

Se la legge è ambigua, è più facile beffarla;
se lo è la poesia, qualunque senso va bene.

Nell'ambiguità si semina l'indeterminatezza,
fiorisce la falsità, granisce l'ingiustizia.

Dall'ambiguità non viene
mai la chiarezza.

Sarà per questo che a loro piace tanto.

Un inédito

Aunque la mayoría de los poemas o fragmentos incluidos aquí son inéditos, terminaré con otro poema que también lo es:

“Tal cual”

¿Poeta que incomoda?
¿Tal vez poeta incómodo?
¿O puede que ambas cosas?

Cómodo, no es posible
sentirse en este mundo;
incomodar es fácil
sólo con no callar
lo que se ve.
Así que, sin remedio,
incómodo poeta que incomoda.

Una poesia inedita

Anche se la maggioranza delle poesie o frammenti inclusi qui sono inediti, finisco con un'altra anch'essa inedita:

“Proprio così”

Un poeta che scomoda?
Forse poeta scomodo?
Sarà ambedue le cose?

Comodo non è possibile
sentirsi in questo mondo;
scomodare è facile:
si tratta di parlare
di quello che si vede.
Niente da fare allora:
scomodo poeta che scomoda.

Jesús Munárriz
*Otros labios me sueñan*⁷
Altre labbra mi sognano

Traduzione di Coral García

“Pregunté”: ¿Debo rezar?
Y el brahmán me respondió:
“Nada de rezos. Repite
En la cama cada noche:
Alguna vez yo fui un rey,
Alguna vez fui un esclavo,
No existe en el mundo nada,
Loco, picaro o bribón,
Que alguna vez no haya sido,
Así que sobre mi pecho
Mil cabezas descansaron”.
W.B. Yeats

Los vivos estamos muertos
los muertos estamos vivos.
Enrique Lihn

“Chiesi”: Devo pregare?
E il bramano mi rispose:
“Niente preghiere. Ripeti
A letto ogni sera:
Una volta fui un re,
Una volta fui uno schiavo,
Non esiste niente al mondo,
Briccone, furfante o pazzo
Che io non sia mai stato,
E così sul mio petto
Mille teste riposarono”.
W.B. Yeats

Noi vivi siamo morti
noi morti siamo vivi.
Enrique Lihn

“¿Qué oyes?”

—¿Qué andan diciendo por ahí? ¿Qué oyes?
 ¿De algún viejo bohemio la voz bronca?
 ¿La dulce de su dulce compañera?
 ¿La del demente, lógica?
 ¿La voz del solitario entre la muchedumbre
 mansa, terca, sorda?
 ¿La parca del prudente?
 ¿La muy alta del bajo?
 ¿La cansina del descorazonado?
 ¿Qué voces son? ¿Qué dicen?

Escucha, hablan de seres
 que pasaron y no quieren pasar
 a vida mejor
 muda.
 ¿Qué voz oyes?
 ¿Qué voces?

Vivos los muertos siempre en tus oídos,
 están mirando por tus mismos ojos
 cuanto florece:
 santo campo, tu frente
 da tierra a sus palabras.

Oyes sufrir y oyes amar, las voces
 del viento en otros labios
 van diciendo qué fue, cómo fue,
 cómo has sido.

“Memorias de Adriano”

... une cantilène en l'honneur d'Épona,
 déesse des chevaux, que chantait jadis à voix
 basse ma nourrice espagnole, grande femme
 sombre qui ressemblait à une Parque, re-
 montait du fond d'un abîme de plus d'un
 demi-siècle.
 M. Yourcenar

—Idénticas estrellas. Son las mismas
 éstas del cielo de Judea
 que las de mi Itálica infantil.
 Sí, las recuerdo bien.
 Lucen igual, altas, incógnitas,
 primer asombro de mis ojos, bellas.

Vuelven aquellas noches.
 Era en verano, como ahora. El calor nos hacía buscar
 la compañía fresca del surtidor del patio. Mi ama,

“Cosa senti?”

—Cosa dicono in giro? Cosa senti?
 Di un vecchio bohémien la voce rauca?
 O quella dolce del suo dolce amore?
 Quella del folle, logica?
 La voce del solitario tra la moltitudine
 mansueta, testarda, sorda?
 Quella misurata del prudente?
 Quella molto alta di chi è basso?
 Quella fiacca del deluso?
 Che voci sono? Cosa dicono?

Ascolta, parlano di esseri
 che sono passati pur non volendo
 a miglior vita
 muta.
 Che voce senti?
 Che voci?

Vivi i morti sempre nelle tue orecchie,
 guardano ora dai tuoi stessi occhi
 ciò che fiorisce:
 santo campo, la tua fronte
 dà terra alle loro parole.

Senti soffrire e senti amare, le voci
 del vento su altre labbra:
 raccontano ciò che è stato, com'è stato,
 come sei stato.

“Memorie di Adriano”

... une cantilène en l'honneur d'Épona,
 déesse des chevaux, que chantait jadis à voix
 basse ma nourrice espagnole, grande femme
 sombre qui ressemblait à une Parque, re-
 montait du fond d'un abîme de plus d'un
 demi-siècle.
 M. Yourcenar

—Identiche stelle. Sono le stesse,
 queste del cielo di Giudea,
 della mia infanzia sivigliana.
 Sì, le ricordo bene.
 Brillano nello stesso modo, alte, incognite,
 prima meraviglia per i miei occhi, incantevoli.

Tornano quelle notti.
 Era estate, come adesso. Il caldo ci faceva cercare
 la fresca compagnia dello zampillo del patio. La mia tata,

una mujer alta y sombría, con aspecto de Parca,
 intentaba dormirme con una cantinela
 a Hipona, diosa de los caballos,
 que su voz honda fundía con el cielo.
 Ellas me contemplaban como ahora, indiferentes
 entonces a mi asombro, a mi fatiga hoy.

Medio siglo ha pasado. Lucen igual. Yo, en cambio,
 viejo, enfermo, metido en esta guerra
 sucia contra obcecados,
 he cumplido mi ciclo. ¡Qué curioso haber sido
 emperador y dios! Pocos lo somos.
 ¿Lo soñé alguna vez, niño encarado al cielo?

Las estrellas. Ellas ya lo sabían.
 Igual que el poco tiempo que me queda,
 y ese final que no consigo imaginar
 y que deseo rápido.
 Indiferentes, callan su secreto.

En el silencio tarareo: Hipona,
 diosa de las marismas
 y de los prados
 donde pastan las yeguas
 y los caballos;
 cabalgaremos,
 a la orilla del Betis,
 cabalgaremos.

“Tras haber holgado con Prócula, Prisciliano medita”

_Llaman a esto pecado los fanáticos.
 A esta explosión que lenta se alabea,
 a este sentir con cada poro, vibrar en cada vello,
 a este ser piel,
 a esta dulzura derramada en carne viva,
 a este glotón enjambre de alegría,
 a estos nervios sabiéndose universo gozoso,
 al corazón alardeando de su mejor humor,
 al milagroso encaje en la sonrisa,
 a la satisfacción ardiendo en ojos,
 a la felicidad
 llaman pecado.

Pero es Dios quien se ama en nuestros cuerpos
 – nuestros cuerpos dispuestos para el éxtasis
 por Su sabiduría –
 y su goce es el nuestro. Amemos, Prócula.

“Cuenta la amante”

_¡No permitáis que zarpen las galeras!
 Mi amor es inocente. ¡Detenedlas!

una donna alta e cupa, con aspetto di Parca,
 cercava di addormentarmi con una filastrocca
 a Ippona, dea dei cavalli,
 che la sua voce profonda armonizzava con il cielo.
 Loro mi guardavano, come adesso, indifferenti
 allora al mio stupore, alla mia fatica oggi.

Mezzo secolo è passato. Brillano come allora. Io, invece,
 vecchio, malato, finito in questa guerra
 sporca contro obnubilati,
 ho concluso il mio cammino. Com'è curioso essere stato
 imperatore e dio! In pochi lo siamo.
 Lo sognai, chissà, bambino scrutatore del cielo?

Le stelle. Loro già sapevano.
 Come sanno del poco tempo che mi resta,
 e di quel finale che non riesco ad immaginare
 ma che desidero sia veloce.
 Indifferenti, tacciono il loro segreto.

Nel silenzio canticchio: Ippona,
 dea delle maremme
 e dei prati
 dove pascolano le cavalle
 e i cavalli;
 cavalcheremo,
 sulla riva del Betis
 cavalcheremo.

“Dopo aver giaciuto con Procula, Priscilliano medita”

_Questo lo chiamano i fanatici peccato.
 Questa esplosione che lenta si attorciglia,
 questo sentire con ogni poro, vibrare in ogni pelo,
 questo essere pelle,
 questa dolcezza riversata in carne viva,
 questo allegro sciame di ghiottoneria,
 questi nervi che sanno di essere gioioso universo,
 il cuore vantandosi del suo migliore stato d'animo,
 il miracoloso pizzo sul sorriso,
 la soddisfazione ardente negli occhi,
 la felicità
 chiamano peccato.

Ma è Dio che si ama attraverso i nostri corpi
 – i nostri corpi predisposti all'estasi
 dalla Sua sapienza –
 e il suo godimento è il nostro. Amiamo, Procula.

“L'amante racconta”

_Non lasciate che le galee partano!
 Il mio amore è innocente. Fermatele!

El rey no es quién para dejarme sola
– le grité, enloquecida, al capitán.

Sus hombres me apresaron.
Fui conducida al calabozo y encerrada.
Llegó la sed, la noche, el hambre, el frío.
Lloré y grité pidiendo auxilio.

Vino

a consolarme un oficial. Era muy joven,
me miraba a los ojos, sonreía.
Me traía su cena y unas mantas
para abrigarme y descansar. No habría sido
correcto no abrazarle conmovida
y agradecerle sus desvelos.
Pronto las mantas cobijaron besos
y su ardor desnudaron nuestros cuerpos.
Hicimos el amor como leones.

Descansamos.

La guardia nos despierta,
la enfurecida voz del capitán,
la ley, sus infracciones.
Un tribunal de viejos me lo envía a galeras.
Acaban de embarcarlo.

– ¡No permitáis que zarpen las galeras!
– grito en el puerto.

(Hay un oficial joven
enamorándose de mi desgracia).

“Monólogo del renegado”

_Navarro de nación, turco de oficio,
sirvo al sultán y del sultán me sirvo.

Nací noble en un valle en que todos lo son.
A los catorce años un clérigo, mi ayo,
me azotó ante testigos.
Me atravesé con la ballesta. Huí.
Me apresaron los turcos rumbo a Italia.
Barbaroja me amó. Fui su bardax.
Hoy me llaman Alí. De mi prepucio
dieron cuenta los peces. No me pesa.
Nunca soñé poder disfrutar tanto
cuando mi ayo me molía a palos
de roble pirenaico.
Por lo que pecco ahora en una noche
la Inquisición me turraría vivo
y llevo algunos años ejerciendo.
Aquí soy uno más. Y poderoso.

Me llamáis renegado. Más renegué de joven.
Sirvo al sultán. Vosotros a Castilla.

Chi crede di essere il re per lasciarmi sola
– gridai, impazzita, al capitano.

I suoi uomini mi fermarono.
Mi portarono e rinchiusero in prigione.
Arrivò la sete, la notte, la fame, il freddo.
Piansi e gridai chiedendo aiuto.

Arrivò

a consolarmi un ufficiale. Era molto giovane,
mi guardava negli occhi, sorrideva.
Mi portava la sua cena e delle coperte
per coprirmi e riposare. Non sarebbe stato
gentile non abbracciarlo commossa
e ringraziarlo per le sue premure.
Presto le coperte nascosero i baci
e il loro ardore spogliarono i nostri corpi.
Facemmo l'amore come leoni.

Riposammo.

La guardia ci sveglia,
l'inferocita voce del capitano,
la legge, le sue infrazioni.
Un tribunale di vecchi lo condanna alle galee.
È appena stato imbarcato.

– Non lasciate che le galee partano!
– grido nel porto.

(Un giovane ufficiale
si innamora della mia disgrazia).

“Monologo del rinnegato”

_Navarro sono nato, turco di professione,
servo il sultano e del sultano mi servo.

Sono nato nobile in una valle dove lo sono tutti.
A quattordici anni un chierico, mio ayo,
mi frustò davanti a testimoni.
Lo trapassai con una balestra e fuggii.
Mi fermarono i turchi verso l'Italia.
Barbarossa mi amò. Sono stato il suo cinedo.
Oggi mi chiamano Alì. Il mio prepucio
fu dato in preda ai pesci. Non mi addolora.
Non avrei mai sognato di poter godere così
quando il mio ayo mi dava un fracco di
bastonate di rovere dei Pirenei.
Per quanto pecco ora in una sola notte
l'Inquisizione mi arrostirebbe vivo.
E sono alcuni anni che lo faccio.
Qui sono uno dei tanti. E sono potente.

Mi chiamate rinnegato, da giovane lo ero di più.
Servo il sultano, voi la Castiglia.

No alardeéis de nada. Soy más libre, paisanos, que vosotros. Olvidando mi nombre, vengaréis mi memoria. Pues soy turco y navarro. Mal que os pese.	Non datevi tante arie. Sono più libero io, compaesani miei, di voi. Se dimenticate il mio nome, vendicherete la mia memoria. Perché sono turco e navarro, che vi piaccia o no.
“Aquel fulgor” (Saikaku)	“Quel fulgore” (Saikaku)
_Soy una prostituta japonesa del siglo diecisiete, joven, bella.	_Sono una prostituta giapponese del settecento, giovane, bella.
Hago el amor a un comerciante para quien quemo áloe, templo sake y samicén, y descifno mi faja lentamente.	Faccio l’amore con un commerciante per il quale brucio aloe, intiepidisco il sakè, accordo il samisen e mi slego il corsetto lentamente.
El fulgor en la noche.	Il fulgore nella notte.
De amanecida pedirá papel, pincel, le haré la tinta, y esbozará unos signos elegantes.	All’alba chiederà carta e pennello, gli farò l’inchiostro, e abbozzerà dei segni eleganti.
Hallaré aquella noche varios siglos más tarde leyendo a Saikaku.	Troverò quella notte diversi secoli dopo nel leggere Saikaku.
Aquel fulgor.	Quel fulgore.
“Monólogo de Zimmer”	“Monologo di Zimmer”
_No es un huésped molesto, pese a todo. Sólo es un niño grande. Los niños, ya se sabe, dan a veces disgustos, tabarras; también él. Pero si está tranquilo es agradable: charla, improvisa versos, se vuelve muy locuaz, o disfruta de la naturaleza, sonriente.	_Non è un ospite molesto, dopotutto. È solo un bambino grande. Si sa, i bambini a volte danno dispiaceri, rompono; anche lui. Ma quando è tranquillo risulta gradevole: chiacchiera, improvvisa versi, diventa molto loquace o si gode la natura, sorridente.
En el buen tiempo me acompaña al huerto o a la viña y, mientras yo trabajo, él coge flores que luego olvida. El sol le hace feliz y se abandona a su calor, sobre la hierba, y se le va ese frío que le atrista por dentro.	Nella bella stagione mi accompagna nell’orto o nella vigna e mentre io lavoro lui raccoglie fiori che poi dimentica. Il sole lo fa felice e si abbandona al suo tepore, sull’erba, che porta via quel freddo che lo intristisce dentro.
Es un hombre tranquilo si se le deja en paz, pero los críos, a veces, le importunan y vuelve a casa de mal genio, y no hay quién pare pasea por su cuarto como fiera enjaulada o nos saca de quicio con el piano, machacando las mismas teclas siempre.	È un uomo tranquillo se lo si lascia in pace, ma i ragazzi, a volte, lo importunano e ritorna a casa di malumore e viene giù il mondo: gira in camera sua come una bestia rinchiusa, o ci fa uscire dai gangheri con il pianoforte, martellando sempre gli stessi tasti.

Le ocurre, sobre todo, en el mal tiempo,
 con el frío, la lluvia, el cielo gris,
 días y días sin salir de la buhardilla,
 sin cortarse las uñas ni el pelo, ni la barba,
 sin asearse,
 asomado al cristal con ojos idos,
 perdidos en el Néckar,
 taconeando el suelo horas y horas.

Pero por qué insistir en estas cosas:
 todos tenemos días malos.
 En general, se porta bien. Y me hace
 compañía.
 Además, es muy entretenido
 la gente que conoce. De otros tiempos.
 A veces le visitan – no mucho, es la verdad –
 y pasan por mi casa señorones, o escritores
 famosos,
 o señoritas interesantísimas
 que le contemplan con respeto
 y le piden poemas dedicados.

Yo les ofrezco vino, o agua fresca,
 o frutas en verano,
 y ellos me hablan de él, de lo importante
 que podía haber sido, de su talento
 extrañamente roto, de su hermosura
 y de la de sus versos.

Yo les cuento diabluras que me hace
 y les divierten o les ponen tristes, depende,
 y al despedirse, algunos, dejan unas
 monedas
 para comprarle dulces, que le gustan
 muchísimo.

Cuando se van, a él le cambia la cara
 y se queda pensando, ensimismado,
 y está así varios días, como dándole vueltas,
 rumiándolo, y entonces
 yo lo observo sin que él se dé cuenta
 y siempre pienso: no está loco,
 sólo hace lo que quiere,
 libre, en paz.

De pronto, cualquier cosa,
 un gorrion, unos mirlos, una insignificancia
 le vuelve a su mirar de niño grande
 y sonrío otra vez, no se sabe, como a las
 musarañas,
 y a mí me desconcierta porque lo veo ido

Questo succede soprattutto nella brutta stagione,
 con il freddo, la pioggia, il cielo grigio,
 giorno dopo giorno senza uscire dalla soffitta,
 senza tagliarsi le unghie né i capelli né farsi la barba,
 senza lavarsi,
 affacciato al vetro con occhi persi,
 smarriti nel Neckar,
 percuotendo il pavimento ora dopo ora.

Ma perché insistere su queste cose:
 tutti abbiamo delle giornateccie.
 Di solito si comporta bene. E mi tiene
 compagnia.
 E poi è molto piacevole
 tutta quella gente che conosce. D'altri tempi.
 A volte gli fanno visita – non molto, veramente –
 e vengono da me signoroni o scrittori
 famosi,
 o signorine molto interessanti
 che lo guardano rispettosamente
 e gli chiedono poesie dedicate.

Io offro loro vino o acqua fresca,
 o frutta, d'estate,
 e loro mi parlano di lui, di come sarebbe
 potuto diventare importante, del suo talento
 stranamente distrutto, della sua bellezza
 e di quella dei suoi versi.

Io racconto loro le cattiverie che mi
 combina,
 e si divertono o diventano tristi, dipende,
 e nel salutare qualcuno lascia delle monete
 per comprargli dei dolci, che a lui piacciono
 tanto.

Quando vanno via, il suo viso cambia espressione,
 e rimane penseroso, assorto,
 e resta così per giorni, pensandoci sopra,
 rimuginando, e allora
 io lo osservo senza che lui se ne accorga
 e penso sempre: non è pazzo,
 fa soltanto quel che vuole,
 libero, in pace.

All'improvviso qualunque cosa
 un passerotto, dei merli, una sciocchezza
 lo fa tornare al suo sguardo da bambino
 grande
 e sorride ancora, non si sa, forse alle nuvole,
 e mi lascia perplesso perché lo vedo perso,

y también me lo creo.
De ella, no habla nunca. Si la nombran
en su presencia o le preguntan
por aquella señora,
finge no recordar o les responde
que le dio nueve hijos,
todos de altos destinos: papa, rey ...
Luego, a solas, cuando no le ve nadie,
sube a su torre y llora. Yo le he oído
a través de la puerta. Y me partía el alma.

En fin, señores, ahora me parece
que he charlado de más
y les estoy cansando.
Como les dije, no es un huésped molesto
y estoy muy orgulloso de tenerlo en mi casa
de sencillo ebanista.
Así que vuelvan cuando quieran,
ya ven que ha sido muy correcto con ustedes
y que no le ha aburrido su visita.
Mucho me alegra haberlos conocido.
Adiós, señores.

Zimmer.

A sus pies.

“Un viejo poeta en el exilio, junto al
Mediterráneo, recuerda su infancia”
(Collioure, febrero, 1939)

_Cansado. Estoy cansado.
Casi tres años dura ya esta guerra
que hoy es sólo derrota y abandono.

Tres años de matanza, triste tierra
violenta y cainita,
son muchos para un viejo.

Y de pronto lo soy:
sin Leonor, sin Guiomar, sin patria,
soy sólo un viejo que ha dejado escritos
versos de luz al paso de los días
y que piensa cumplida su jornada.

Me siento muy cansado,
tanto como este mar que a mis pies deposita
su inmemorial esfuerzo,
Tántalo ciego de infinitos besos.

En sus claras orillas anclaré mi destino.
Acunará su ritmo mis trabajados huesos
y su paciente música

e allora ci credo anch'io.
Di lei non parla mai. Se la nominano
in sua presenza o gli chiedono
di quella signora,
finge di non ricordare o risponde loro
che gli ha dato nove figli,
tutti con alti destini: papa, re ...
Dopo, da solo, quando nessuno lo vede,
sale sulla torre e piange. Io l'ho sentito
attraverso la porta. E mi strazia il cuore.

Insomma, signori, ora mi sembra
di aver parlato troppo
e sicuramente vi ho stancato.
Come vi ho detto, non è un ospite molesto
e sono molto orgoglioso di averlo con me
in casa di un semplice ebanista.
Sicché tornate quando volete
l'avete visto, è stato molto gentile con voi
e non gli ha dato noia la vostra visita.
Piacere di avervi conosciuto.
Arrivederci, signori.

Zimmer.

Vostro servitore.

“Un vecchio poeta in esilio, vicino al Medi-
terraneo, ricorda la sua infanzia”
(Collioure, febbraio, 1939)

_Stanco. Sono stanco.
Sono quasi tre anni che dura questa guerra
che oggi è solo sconfitta e abbandono.

Tre anni di massacri, triste guerra
violenta e cainesca,
sono molti per un vecchio.

E d'un tratto lo sono:
senza Leonor, senza Guiomar, senza patria,
sono solo un vecchio che ha lasciato scritti
versos di luce col passare dei giorni
e che crede compiuta la sua giornata.

Mi sento molto stanco,
come questo mare che ai miei piedi depona
la sua immemorabile fatica,
Tantalo cieco di infiniti baci.

Nelle sue chiare rive ancorerò il mio destino.
Cullerà il suo ritmo le mie ossa disfatte
e la sua paziente musica

llegará hasta mi barro reviviendo ola a ola,
mientras el mundo sea,
estos días azules y este sol de la infancia.

arriverà alla polvere che sarò rivivendo onda dopo onda,
finché esisterà il mondo,
questi giorni blu e questo sole dell'infanzia.

“Monólogo del superviviente”

“Monologo del sopravvissuto”

_Tantos coches pudieron arrollarme,
pude haberme estrellado tantas veces
contra un pretil, un poste, un muro, un árbol,
pude haberme ahogado en tantas aguas,
Arga, Néckar, Cantábrico, Caribe,

_Tante auto poterono travolgermi
oppure avrei potuto schiantarmi tante volte
contro un parapetto, un palo, un muro, un albero,
avrei potuto annegare in tante acque,
Arga, Neckar, Cantabrico, Caraibi,

pude haberme quedado en el quirófano,
pudo volarme la granada aquélla,
pudo helarme la carne aquel cuchillo,
pudo haber disparado aquel soldado,
pudo haberseme hundido aquella viga,
pudo electrocutarme el cable aquel,

ci sarei potuto rimanere in sala operatoria,
sarebbe potuta esplodere quella granata,
avrebbe potuto trapassarmi la carne quel coltello,
avrebbe potuto sparare quel soldato,
sarebbe potuta cascarmi addosso quella trave,
avrebbe potuto farmi secco quel cavo,

pudo haberme arrastrado aquel alud,
pudo aplastarme el cráneo aquel derrumbe,
pude haber resbalado en aquel tajo,
pudo llevarme aquella inundación,
pude partirme en dos en aquel hierro,

avrebbe potuto trascinarsi via quella valanga,
oppure fracassarmi il cranio quella frana,
sarei potuto scivolare in quella scarpata,
oppure essere portato via dall'alluvione,
avrei potuto tagliarmi in due con quel ferro,

tantos toros pudieron traspasarme,
tanto avión pudo ser cadalso y féretro,
pudo mi corazón, aún niño, hendirse,
pudo aquella infección ser más secreta,
pude ser brasa en el incendio aquél,

tanti tori poterono trapassarmi,
tanti aerei poterono diventare patibolo e feretro,
poté non reggere il mio cuore, ancora bambino,
oppure quella infezione essere più segreta,
potei diventare brace in quell'incendio,

pudo abrazarme tanta oscuridad,
tanto silencio pudo silenciarme,
pudo ser aquel sueño realidad,

tanta oscurità avrebbe potuto abbracciarmi,
tanto silenzio zittire la mia voce,
o quel sogno diventare realtà,

pero aquí estoy aún, tan asombrado
por tanta muerte en falso, agradeciendo
la vida y la palabra, planteándome
qué designio me trajo hasta esta hora
en que enumero, acepto y obedezco
y pregunto qué soy, quién soy, qué espero.

ma sono ancora qui, così stupito
da tanta morte falsa, ringraziando
la vita e la parola, chiedendomi
quale destino mi ha portato fino a quest'ora
in cui elenco, accetto e obbedisco
e domando cosa sono, chi sono, cosa aspetto.

“Habla el converso”

“Parla il converso”

_Sólo un necio arrogante
es capaz de negar con sabios argumentos
la existencia de Dios.
Yo he sido mucho tiempo
ese hombre necio y arrogante,
criatura negada al Creador,
nadería obstinada.

_Soltanto uno sciocco arrogante
è capace di negare con saggi argomenti
l'esistenza di Dio.
Io sono stato per molto tempo
quell'uomo sciocco e arrogante,
creatura negata al Creatore,
un nonnulla ostinato.

Han existido siempre
 espíritus rebeldes a su escondida patria,
 almas altivas, autosuficientes,
 que, no aceptando no saber qué eran,
 preferían no ser, no seguir siendo.
 A tal fin se decían hijos de la materia,
 como ella deleznales,
 y diciéndolo siguen, y seguirán diciéndolo.

Yo también me decía materialista y era
 un pobre tonto ciego, simplemente,
 que pensaba lo mismo que tú piensas,
 obstinado lector, empecinado.
 Lo mismo que tú piensas, que no hay nada
 capaz de perdurar
 más allá de lo efímero. No, nada.

Hasta que vi que todo, hasta que vi
 que Dios era la vida
 y nosotros sus brotes,
 y me dejé crecer a su calor,
 humilde, único, eterno,
 sólo un hombre.

Hasta que vi que Dios
 era crearlo,
 hasta que vi que Dios
 los ojos abre.

“Habla una ayudanta de cocina jubilada”

_Pasé toda mi vida
 pelándoles las gambas a los ricos,
 sacando los guisantes de sus vainas,
 limpiando calamares bajo el grifo,
 arrancando el rabito a los fresones,
 colocando la guinda en los helados,
 batiendo claras hasta hacerlas nieve,
 abillantando vasos con un trapo,
 sacándoles el brillo a las perolas,
 envolviendo los huesos para el perro,
 vaciando los cubos de basura,
 picando ajos bien troceaditos,
 llorando lagrimones de cebolla,
 ligando interminables mayonesas,
 quemándome en aceite de los fritos,
 sacándoles las tripas a los pollos,
 quitándoles la raspa a las sardinas,
 dando con estropajo a los cubiertos,
 planchando servilletas y manteles,
 manchándome las manos de alcachofa,

Sono esistiti da sempre
 spiriti ribelli alla loro nascosta patria,
 anime altezzose, autosufficienti,
 che, senza accettare di non sapere chi erano,
 preferivano non essere, smettere di essere.
 Per questo si chiamavano figli della materia,
 come essa inconsistenti,
 e lo dicono ancora, e continueranno a dirlo.

Anch'io mi dicevo materialista ed ero
 un povero tonto cieco, semplicemente,
 che pensava proprio quello che tu pensi,
 ostinato lettore, testardo.
 Quello che anche tu pensi, che non c'è nulla
 capace di perdurare
 oltre l'effimero. No, niente.

Finché vidi che tutto, finché vidi
 che Dio era la vita
 e noi i suoi germogli
 e mi lasciai crescere al suo calore,
 umile, unico, eterno,
 soltanto un uomo.

Finché vidi che Dio
 era credere in lui,
 finché vidi che Dio
 gli occhi apre.

“Parla una aiuto cuoca in pensione”

_Ho passato tutta la vita
 a pelare i gamberi ai ricchi,
 a staccare i piselli dalle loro guaine,
 a pulire i calamari sotto la cannella,
 a strappare il picciolo alle fragole,
 a mettere l'amarena nei gelati,
 a montare a neve gli albumi,
 a lucidare i bicchieri con lo straccio,
 a far brillare le pentole,
 a incartare le ossa per il cane,
 a svuotare i secchi dei rifiuti,
 a tagliare l'aglio in pezzettini,
 a piangere lacrime di cipolla,
 ad amalgamare interminabili maionese,
 a bruciarmi nell'olio dei fritti,
 a strappare le viscere ai polli,
 a levare la spina alle sardine,
 a strofinare le posate,
 a stirare tovaglioli e tovaglie,
 a sporcarmi le mani coi carciofi,

pelando toneladas de patatas,
 escaldando millones de tomates,
 troceando infinitas zanahorias,
 dejándome las manos en el horno,
 dejándome los años en el fuego ...

Así pasé mi vida,
 al servicio de la glotonería
 y el placer de los otros.
 Nunca fui bien pagada
 y pasó mi trabajo a las cloacas
 en veinticuatro horas.
 Ahora me han jubilado. No hago nada
 porque nada sé hacer fuera de la cocina.
 Han quedado sus grietas en mis manos
 y no sé si en mi alma.
 Fui un pequeño eslabón en la cadena
 de la felicidad, esa palabra
 que tan bien suena y que no usé nunca.
 Era mi oficio, no tenía otro.
 Era mi vida, no tenía otra.
 Vosotros, los más jóvenes, no caigáis en la
 trampa:
 que no os la robe nadie.

“Habla el espíritu de la ruina”

_Fui sueño, fui designio, fui proyecto.
 Fui dominio también. Fui geometría.
 Fui coordinación, sudor, azar,
 constancia, regocijo.

Me alzó quien quiso y supo
 y pudo alzarme.
 Ámbito de su stirpe, de su amor
 varadero.

En mi forma tomó forma la vida
 y la perdió la muerte.
 Fui frescor de la infancia, lumbre de la vejez,
 remanso del cansancio,
 espejo y eco de las alegrías.
 Fui la felicidad, su partitura.

Ahora, desolación: ahora ya ruina,
 soy lo que queda cuando nada queda
 sino el recuerdo de la dicha,
 el carbón de las vigas que ampararon su techo,

a pelare montagne di patate,
 a scottare milioni di pomodori,
 a spezzettare carote infinite,
 rovinandomi le mani nel forno,
 sprecando gli anni nel fuoco...

Così ho passato la vita,
 al servizio della ghiottoneria
 e il piacere degli altri.
 Non sono mai stata pagata bene
 e il mio lavoro finiva nelle fogne
 in ventiquattro ore.
 Ora sono stata pensionata. Non faccio niente
 perché nulla so fare se non la cucina.
 Sono rimaste le sue crepe nelle mie mani
 e non so se anche nell'anima.
 Sono stato un piccolo anello nella catena
 della felicità, questa parola
 che così bene suona e che non ho mai
 pronunciato.
 Era il mio lavoro, non ne avevo un altro.
 Era la mia vita, non ne avevo un'altra.
 Voi, i più giovani, non cascate nella trappola:
 che nessuno ve la rubi.

“Parla lo spirito della rovina”

_Sono stato sogno, disegno, progetto.
 E anche dominio. Sono stato geometria.
 Sono stato coordinazione, sudore, caso,
 perseveranza, gioia.

Sono stato alzato da chi ha voluto, ha saputo
 e ha potuto farlo.
 Ambito della sua stirpe, del suo amore
 fallace.

Nella mia forma prese forma la vita
 e la perse la morte.
 Sono stato freschezza dell'infanzia, luce della vecchiaia,
 oasi della stanchezza,
 specchio e eco delle gioie.
 Sono stato la felicità, la sua partitura.

Ora, desolazione: ora ormai rovina,
 sono ciò che rimane quando nulla rimane
 tranne il ricordo della gioia,
 il carbone delle travi che difesero il suo tetto,

el polvo de sus muros,
el barro de sus besos.

Donde vivían hombres hoy tamiza la lluvia
el viento de su ausencia.
Sólo soy porque fui.

Y esto soy: esta ruina
que un espíritu habita,
el mío, miserable
harapo encadenado
a esta sombra difusa que se anhelara intacta.

“Hombre feliz”

_Buscaba el emisario
mi camisa.
Yo iba en paños menores
– era verano, venía del amor –
y tuvo que volverse
de vacío
a su amo.

Dí, mejor: sin camisa;
tal vez no de vacío.

“Bajo la llama”
(Tumba del soldado desconocido)

_¿Desconocido? El padre
del que me encerró aquí, debajo de la llama,
será el desconocido.
A mí me conocía todo el mundo en mi pueblo,
y eso que no es pequeño.
Me querían, también. Y me han llorado
al darme por perdido.

Desconocidos los que me llamaron a
filas,
me sacaron de casa, me vistieron de caqui,
me endilgaron un arma
y pretendieron que matara gente
disfrazada también, aunque de otro color.

Procuré escaquearme,
pero en la guerra sólo los jefes se escaquean.
Tuve que disparar, también serví de
blanco,
y durante algunos meses tuve suerte.
Más o menos la cosa era como aguantar
una tormenta en descampado,

la polvere dei muri,
l'argilla dei suoi baci.

Dove abitavano uomini oggi setaccia la pioggia
il vento della loro assenza.
Sono, soltanto perché sono stato.

E questo sono: questa rovina
che uno spirito abita,
il mio, miserabile
straccio incatenato
a quest'ombra diffusa che si vorrebbe intatta.

“Uomo felice”

_Cercava l'emissario
la mia camicia.
Io giravo vestito leggero
– era estate, venivo dall'amore –
e dovette ritornare
a vuoto
dal suo signore.

Meglio direi senza camicia;
forse non a vuoto.

“Sotto la fiamma”
(Tomba del soldato sconosciuto)

_Sconosciuto? Il padre
di chi mi rinchiuso qua, sotto la fiamma,
sarà lo sconosciuto!
Io ero conosciuto da tutti nel mio paese,
che non era proprio piccolo!
E mi volevano bene. E hanno pianto
nel sapere che ero scomparso.

Sconosciuti quelli che mi chiamarono alle
armi,
mi portarono via da casa, mi misero l'uniforme verde
mi fecero prendere un'arma
pretendendo che uccidessi delle persone
in costume anche loro, ma di un colore diverso.

Cercai di farla franca,
ma nelle guerre soltanto i capi ci riescono.
Così dovetti sparare, fui anche bersaglio per
gli altri,
e per qualche mese mi accompagnò la fortuna.
Più o meno si trattava di resistere
ad un temporale in mezzo al campo,

sólo que los obuses y las bombas
tienen más mala leche que los rayos.

solo che le granate e le bombe
sono più cattive dei fulmini.

No sé cómo acabé. Algo me cayó encima
y me despanzurro como a un huevo un martillo.
Pingajos de uniforme empaquetados
en una bolsa, como la basura,
sin identificar: así acabé, aquí estoy.
Desconocido, claro, ni mi madre
me hubiera conocido.

Non so come finii. Qualcosa mi cadde addosso
e mi schiacciò come un martello un uovo.
Brandelli di uniforme impachettati
in una busta, come i rifiuti,
senza identificare: così finii, eccomi qui.
Sconosciuto, certo, neanche mia madre
avrebbe potuto riconoscermi.

Bueno, morí, está bien, todos tenemos
vocación de cadáver
y, cuando toca, toca,
pero ¿quién fue el macabro que en vez de
darme tierra,
como a tantos millones,
me emparedó entre mármoles, me plantó la llamita
y me dejó a merced de ilustres visitantes
con ofrendas florales a toque de trompeta
para siempre jamás?

Beh, sono morto, d'accordo, tutti abbiamo
la vocazione del cadavere
e quando arriva, arriva,
ma chi è stato così macabro da rinchiudermi
nel marmo
invece di sotterrarmi come altri milioni,
chi mi ha messo la fiammetta
e mi ha lasciato nelle mani di illustri visitatori
con offerte di fiori e suoni di tromba
per sempre?

Soldado nunca fui. Me uniformaron
para la degollina.
¿Desconocido? Siempre para ellos,
nunca para los míos.

Soldato non lo sono mai stato. Mi misero la
divisa per la carneficina.
Sconosciuto? Sempre per loro,
mai per i miei.

Apaguen ese fuego, por favor;
arranquen de mi polvo esas letras de bronce.
Más leve es de civil la eternidad.

Spegnete quella fiamma, per favore;
strappate dalla mia polvere quelle lettere in bronzo.
È più lieve da civili l'eternità.

“A trozos El País puede leerse”
(15-VI-1986)

“A pezzi Il Paese si può leggere”
(15-VI-1986)

_Aquí lo ve usted escrito,
en papel con cuadrícula y letra de las de antes:
yo soy Carolus tertius, Carlo terzo,
Carlos tercero, Carlos Baltasar;
bueno, también a veces
me llaman Carolín,
o algunos “el artista”.

_Qui lo vede scritto,
in carta a quadretti e lettere di quelle di una volta:
io sono Carolus tertius, Carlos tercero,
Carlo terzo, Carlos Baltasar;
certo a volte mi chiamano
anche Carlino,
e alcuni “l'artista”.

Mi madre me parió hace más de cien años
al final de Legazpi, en pleno campo.
Y mis antepasados eran algo orientales.

Mia madre mi partorì più di cent'anni fa
nella periferia di Legazpi, in piena campagna.
E i miei antenati avevano qualcosa di orientale.

A mí me recogió con un año de edad
Alfonso XII
en el Palacio Real.
Estudié la carrera
de sabio

Sono stato accolto quando avevo un anno
da Alfonso XII
nel Palazzo reale.
Sarei dovuto diventare
un vero saggio

pero fui policía, jefe de policía,
 gobernador de Barcelona
 con Companys,
 y consejero del papa
 Pío X.

invece sono stato poliziotto, capo di polizia,
 governatore di Barcellona
 con Companys,
 e consigliere del papa
 Pio X.

Y ahora vivo aquí, desde hace meses,
 en un 600 de una vecina, que no anda.
 Yo se lo estoy cuidando.
 Y, mire usted por dónde, justo en Alfonso XIII,
 en un sitio estupendo
 entre el Botánico, la Cuesta de Moyano,
 el Etnológico, el Observatorio y el Retiro.
 Es muy sano vivir junto al Retiro.

E ora abito qui, ormai da mesi,
 in una Seicento di una mia vicina, che non va.
 Io gliela custodisco.
 E guarda caso proprio in via Alfonso XIII,
 in un posto stupendo
 tra il Botanico, la Cuesta de Moyano,
 l'Etnologico, l'Osservatorio e il Retiro.
 È molto sano vivere accanto al Retiro.

Este es el cuarto coche que yo ocupo
 y los últimos todos aparcados aquí.
 Y si me echan de aquí, me iré adentro, al Retiro.
 A donde no iré nunca
 es a un albergue municipal de éstos.
 Una vez me llevaron a uno y salí
 corriendo.
 Lo mío, ¿sabe?, es vivir a mi aire.
 Sé cuidarme. Y curarme:
 mire usted, mercomina, la mejor
 medicina del mundo.
 Yo pasé por San Carlos, de médico, hace mucho.
 En la Casa de la Moneda fui troquelista
 y he trabajado en obras públicas;
 concretamente aquí en Madrid
 también hice algo:
 un monumento ahí, en Independencia.
 Pone mi nombre en el cartel de encima:
 Carolus tertius. Sí señor. Así es.

Ormai sono alla quarta macchina occupata,
 e le ultime tutte parcheggiate qua.
 E se mi mandano via entrerò nel Retiro.
 Dove non andrò neanche per sogno
 è in uno di quei ricoveri comunali.
 Una volta mi hanno portato là e sono andato
 via di corsa.
 Sa, a me piace vivere come mi pare.
 So prendermi cura di me, e curarmi:
 guardi, l'aspirina, la migliore
 medicina del mondo.
 Sono stato al San Carlos, come dottore, tanto tempo fa.
 Nella Casa de la Moneda ho fatto il coniatore
 e ho lavorato nelle opere pubbliche;
 in effetti anche qui a Madrid
 ho fatto alcune cose:
 un monumento lì, in piazza Independencia.
 C'è il mio nome nel cartello in cima:
 Carolus tertius. Sì, signore, è proprio così.

“Monólogo del perdedor”

“Monologo del perdente”

_En el colegio fui cartaginés
 (la jesuítica sabiduría
 sembraba guerras en el alma niña
 para dejar a Roma vencedora).

_A scuola sono stato cartaginese
 (la sapienza dei gesuiti
 seminava guerre nell'anima infantile
 per far vincere Roma).

De la tierra del vino y de las hostias
 salí ateo (tal vez
 debí salir abstemio).

Dalla terra del vino e delle ostie
 sono uscito ateo (forse
 sarei dovuto diventare astemio).

La paz azul
 me echó a los montes rojos
 (luego la paz rosita
 me devolvió a la tensa
 trocha del arcoiris).

La pace blu
 mi portò nei monti rossi
 (poi la pace rosacea
 mi riportò alla tesa
 scorciatoia dell'arcobaleno).

La gelatina ambiente,
la confusión reinante,
la zafiedad vigente,
la cháchara insolente,
el trueque dominante,
los indigentes labios me hicieron deseables
de la que ni se compra
ni se vende
(y mi vida entregué
a la poesía).

L'ambiente gelatinoso,
la confusione galoppante,
la volgarità diffusa,
le chiacchiere insolenti,
lo scambio dilagante,
le indigenti labbra mi resero desiderabili
di quella che né si compra
né si vende
(e la mia vita consegnai
alla poesia).

El ruido omnipresente
me volcará al silencio
(será mi única causa
no perdida).

Il rumore onnipresente
mi spingerà al silenzio
(sarà la mia unica causa
non persa).

“Toma de posesión”

“Presenza di possesso”

— Señor excelentísimo!; Tan dilectos colegas!; Señoritas
y señores!
He llegado hasta aquí. Igual que ustedes
han llegado hasta ahí, todos sabemos
con qué procedimientos.
Quien no se pringa nunca llega.

— Eccellenza! Miei cari colleghi! Signore
e signori!
Sono arrivato fino qua. Come voi
siete arrivati fino lì, tutti sappiamo
con quali procedure.
Chi non si sporca non ce la fa.

La carrera fue áspera. Me dopé. Nos dopamos.
Doparse es lo de menos. Todo el mundo se dopa,
cada cual como puede, hay mil procedimientos.
Lo importante es llegar; eso está claro.

La corsa è stata aspra. Mi sono dopato, come tutti.
Doparsi non ha importanza. Tutti lo fanno,
ognuno come può, ci sono mille modi.
Quello che conta è arrivare, questo è chiaro.

Abandonaron pronto los ingenuos,
los mal dotados, los de escasos medios,
los poco decididos, los tímidos, los débiles.
Nada más consecuente ni más lógico.

Gli ingenui abbandonarono presto,
i poco dotati, quelli di scarsi mezzi,
anche quelli poco decisi, i timidi, i deboli.
Non c'è dubbio che sia così, niente di più logico.

Había tipos duros, sin embargo,
que aguantaban con ganas. No fue fácil
quitárselos de en medio.
Astucia, contundencia y planificación
pudieron más que sus arrestos.
No querían caer, pero cayeron.

C'era gente dura, tuttavia,
che non mollava affatto. Non è stato facile
levarli di mezzo.
Astuzia, determinazione e pianificazione
sono state le mie armi contro le loro forze.
Non volevano cadere, ma sono caduti.

Quedaban ya muy pocos,
todos notables, listos, preparados,
con medios y poder. La lucha era
de igual a igual, sin reglas ni tapujos.
Todo valía y ocurrió de todo.

Rimanevano ormai pochi,
tutti degni di nota, furbi, preparati,
con mezzi e potere. La lotta era
tra uguali, senza regole né scorciatoie.
Niente era vietato ed è successo di tutto.

Primero zancadillas, golpes bajos,
llaves maestras, artes orientales,
técnicas guerrilleras, contragolpes.
Los de menos aguante se rajaron.

Prima gli sgambetti, i colpi bassi,
le chiavi maestres, le arti orientali,
le tecniche di guerriglia, i contraccolpi.
I meno agguerriti mollarono.

Quedábamos los últimos. No era cosa
de fallar al final. Me empleé
a fondo
y computericé a mis adversarios.
La ciencia es infalible, señoras y señores,
y, bien domesticada, puede hundir al
más guapo.

Un estudio exhaustivo de los comportamientos,
de los antecedentes y de las aptitudes
de los supervivientes
me dio las claves para eliminarlos.
Era: “O ellos o yo”, y fueron ellos.

Pude aplastarlos como cucarachas;
me limité a inmovilizarlos.
Nadie me acuse de excesivo celo.
Los aparté y en paz. Ya estaba solo.

Ahora estoy ante ustedes. Estamos frente
a frente,
aunque nada enfrentados, ustedes, los de siempre,
y yo, el recién llegado. Nadie se llame a
engaño,
nos unen intereses intocables, sagrados,
muy superiores a nosotros mismos,
formamos una piña sin fisuras,
somos un mismo empeño.

Señoras y señores,
es para mí un honor hacerme cargo,
con su consentimiento, desde luego,
de esta organización y de su presidencia.

Si alguien no está de acuerdo, que levante
la mano.
(Tomen nota, muchachos).

“Monólogo del poeta editor”

_Nunca sabré por qué entré en este lío,
en este casi oficio casi ni
– pues ni escuelas lo enseñan ni títulos
lo avalan –
en que un poeta nunca se enriquece ni medra.

Nunca sabré por qué azar o destino
me tocó ir de partero:
tantos hijos ajenos
que me hubieran gustado todos guapos y listos
y a veces eran tontos, y a veces eran feos.

Rimanevamo solo noi ultimi. E non era il caso
di fallire proprio alla fine. Mi sono buttato
a capofitto
e ho computerizzato i miei avversari.
La scienza è infallibile, signore e signori,
e, se addomesticata per bene, può sbattere per terra
il più bravo.

Uno studio esaustivo dei comportamenti,
degli antecedenti e delle attitudini
dei sopravvissuti
mi diede la chiave per eliminarli.
“O io o loro”, e ovviamente loro.

Potevo certo calpestarli come scarafaggi;
mi sono limitato a immobilizzarli.
Non posso essere accusato di accanimento.
Li ho messi da parte e basta. Ormai ero da solo.

Ora sono qui davanti a voi. Siamo l'uno
di fronte all'altro
ma non a confronto, voi, quelli di sempre,
e io, quello appena arrivato. Che nessuno si
sbagli,
siamo uniti da interessi intoccabili, sacri,
molto al di sopra di noi stessi,
siamo una squadra senza crepe,
siamo uniti dallo stesso scopo.

Signore e signori,
è un onore per me farmi carico
con il vostro consenso, certamente,
di questa organizzazione e della sua presidenza.

Se c'è qualcuno che non è d'accordo, alzi
pure la mano.
(Prendete nota, ragazzi).

“Monologo del poeta editore”

_Mai saprò perché sono entrato in questo garbuglio,
in questo quasi mestiere quasi neanche
– poiché né lo insegnano nelle scuole né un titolo
lo legittima –
per cui un poeta non si arricchisce mai né fa carriera.

Mai saprò per quale caso o destino
ho finito per fare da levatrice:
tanti figli altrui
che mi sarebbero piaciuti tutti svegli e carini
ma talvolta erano stupidi talvolta brutti.

Me tocó descubrir, contratar, corregir,
 prologar, solapar, resumir, reseñar,
 informar, presentar, difundir, colocar,
 y también financiar,
 y a veces atinar y a veces patinar,
 disfrutar y sufrir,
 y mi sueldo fue corto y mi trabajo hartó,
 y aunque amigos gané,
 centuplicué también mis enemigos.

Miles de incomprendidos genios me señalaron
 mi error al no editarlos
 o mi aviesa intención
 al no ampararlos con mis largos brazos
 – ¡si supieran qué cortos! –.

De folios cajoneros, pulcros a veces, otras
 de mataduras llenos,
 hice miles de clónicos juguetes atractivos,
 tentadores, hermosos, sugerentes
 libros que echar al mundo en busca de unos ojos
 comprensivos, lectores.
 Los sueños solitarios salieron a la calle
 y encontraron amigos:
 yo les uní las manos.

Leí, volví a leer y di a leer
 cientos de miles de tatuados folios
 y me tocó intuir cuáles podrían
 o debían gustar a los demás,
 cuáles, aun mereciéndolo, no lo conseguirían,
 y cuáles no debían plantárselo.

Publiqué a tantos listos que el pueblo soberano
 dijo que ni de coña
 – carne de saldo, ínfulas de Sotheby's –,
 pero también a otros que, mereciendo cancha,
 fueron dinamitados, silenciados, borrados
 ergo ninguneados
 por quienes ante imbéciles se bajaron las
 calzas
 y cuanto defecó el moro dieron por oro.

Di a luz a grandes tipos – y también a gentuza.
 Vendí a cuatro pesetas buenos duros,
 letras de oro de ley en baratillo.
 Ofrecí margaritas a damas y zagales
 y también a los puercos,
 y aunque a veces por liebre serví gato,
 espero que el recuerdo quede de mis aciertos,
 olvídenme los fallos.

Ho dovuto scoprire, contrattare, correggere,
 introdurre, presentare, riassumere, recensire,
 informare, propagandare, diffondere, collocare
 e anche finanziare,
 e a volte azzeccare e a volte fallire,
 godere e soffrire,
 e il mio stipendio fu scarso e il mio lavoro troppo,
 e nonostante abbia guadagnato amici,
 ho anche centuplicato i miei nemici.

Migliaia di geni incompresi mi fecero notare
 il mio errore nel non averli pubblicati,
 o la mia cattiva intenzione
 nel non accoglierli tra le mie lunghe braccia
 – se sapessero quanto erano corte! –.

Da fogli parcheggiati nel cassetto, accurati a volte, altri
 pieni di cancellature,
 feci migliaia di clonici giocattoli attraenti,
 tentatori, belli, suggestivi
 libri da far venire al mondo in cerca degli occhi
 comprensivi dei lettori.
 I sogni solitari uscirono per strada
 e trovarono amici:
 io ho unito le loro mani.

Ho letto e riletto e ho dato da leggere
 centinaia di migliaia di fogli tatuati,
 e ho dovuto intuire quali potevano
 o dovevano piacere agli altri,
 quali, pur meritevoli, non ci sarebbero riusciti,
 e quali non dovevano nemmeno provarci.

Ho pubblicato tanti furbi che il popolo sovrano
 disse che neanche per sogno
 – carne in saldi, boria di Sotheby's –,
 ma anche altri che, meritando il loro spazio,
 furono abbattuti, messi a tacere, cancellati
 ergo disprezzati
 da quelli che, davanti a degli imbecilli, si calarono
 le braghe
 e presero per oro tutto ciò che luccicava.

Ho partorito grandi tipi – e anche gentaglia.
 Ho venduto per due soldi monete vere
 e lettere d'oro della zecca nelle bancarelle.
 Ho offerto perle a dame e giovanotti
 e anche ai porci,
 e anche se a volte ho rifilato lucciole per lanterne
 spero che rimanga il ricordo dei miei successi,
 e si dimentichino i miei sbagli.

Disfruté como nadie leyendo en la alta noche
 inéditos ignotos
 que de verdad decían otras cosas
 o las de siempre pero de distinta manera,
 y pensando que pronto
 serían un bien público mis secretos tesoros.

Burócratas obtusos al mando de adheridos
 a la adicción inquebrantable
 hociaron en mis originales
 y unos fueron tachados y otros fueron zurcidos,
 y más de un argumento se vio algo matizado,
 y más de un Diego suplantó a algún digo.

A las de los demás, más que a mi obra,
 dediqué tiempo, afán, sabidurías.
 E igual que el viejo ciego prefería ufanarse
 de los libros leídos
 antes que de los fruto de sus manos,
 a mí también recuérdeme
 más por los que edité que por los que
 escribí,
 aunque éstos los tracé con mis mejores
 artes
 y a algunos les gustaron.

Ya sé que es ley de vida que se coman los higos
 y que nadie se acuerde de quien plantó la higuera.
 No importa, éste es mi oficio, lo elegí
 libremente
 y, mandangas aparte, yo con los libros gozo
 pensándolos, haciéndolos, leyéndolos,
 enamorándome
 de lo que sueñan sus palabras.

Y creo que, en efecto, en el principio
 estaba la palabra
 y que, mucho después, pacientes hombres
 de indefinido oficio inventaron la forma
 de llevarla a los más
 para que obrara,
 y yo he sido uno de ellos
 y eso es todo.

“Que nada se sabe”

– Si yo supiera saber,
 ¡pero qué chulo que iría,
 igual que van hoy en día
 cuantos gozan del saber!
 Pero yo sólo sé ser

Ho goduto per davvero leggendo a notte fonda
 inediti ignoti
 che veramente dicevano altre cose
 o quelle di sempre, ma in modo diverso,
 e pensando che presto
 i miei segreti tesori sarebbero diventati un bene pubblico.

Burocrati ottusi al comando di irremovibili
 fedeli esecutori
 hanno messo il naso nei miei originali:
 alcuni furono cancellati ed altri rammendati,
 e più di un argomento fu un tanto modificato
 e più di un fischio sostituì qualche fiasco.

A quella degli altri, più che alla mia opera,
 ho dedicato tempo, affanni, saggezza.
 E così come il vecchio cieco preferiva vantarsi
 dei libri letti
 prima che dei frutti delle sue mani,
 anche me ricordatemi
 più per i libri che ho pubblicato che per quelli che
 ho scritto,
 nonostante questi li abbia abbozzati con le
 mie migliori arti
 e ad alcuni siano piaciuti.

Lo so che è legge di vita che si mangino i fichi
 e che nessuno ricordi chi piantò il fico.
 Non importa, questo è il mio mestiere, l'ho
 scelto liberamente,
 e, scherzi a parte, io con i libri gozo
 pensandoli, facendoli, leggendoli,
 innamorandomi
 di quello che vi sognano le parole.

E credo che, effettivamente, in principio
 era la parola
 e che, molto tempo dopo, uomini pazienti
 di imprecisato mestiere inventarono la forma
 di portarla agli altri
 perché si compisse,
 e io sono stato uno di loro,
 e questo è quanto.

“Nulla si sa”

– Se io sapessi sapere,
 ma come andrei orgoglioso
 come ben fa oggi giorno
 chi del sapere gode!
 Ma io so soltanto essere,

y preguntarme qué soy
y dando bandazos voy
donde otros andan derechos.
De dudas estamos hechos
los tontos sólo, hoy por hoy.

Pero quién sabe si sé,
pues sé muy bien cuánto ignoro.
Dicen que el silencio es oro;
la ignorancia engendra fe.
Yo en mis dudas seguiré,
¡gocen otros de certezas!
—“Qué grandes son las cerezas
y qué pequeño es el mundo”
dijo un pintor vagabundo.
Hermoso rompecabezas.

chiedermi sempre chi sono,
e poi quasi sempre inciampo
dove gli altri vanno dritti.
Di dubbi soltanto noi tonti
siamo fatti, oggi come oggi.

Ma chissà se davvero so,
giacché quanto ignoro so bene.
Dicono che il silenzio è d'oro;
dall'ignoranza nasce la fede.
Coi miei dubbi seguirò
che altri godano delle certezze!
—“Come sono grandi le ciliegie,
e com'è piccolo il mondo”,
disse un pittore vagabondo.
Delizioso rompicapo.

Note

^{*} Nato a San Sebastian (Spagna), nel 1940. Laureato in Filologia Germanica presso l'Universidad Complutense di Madrid. Dal 1975 dirige la prestigiosa casa editrice Hiperión di Madrid. All'attività di editore, affianca il lavoro di traduttore e soprattutto di poeta. Ha pubblicato circa quaranta titoli di poesia e raccolte antologiche, ha tradotto una cinquantina di libri dal tedesco, francese, portoghese, inglese, italiano, arabo. Come traduttore ha ricevuto il Premio Unión Latina nel 2006, e come poeta, sempre nello stesso anno, il Premio Internazionale di Poesia Clemente Rebora. Ha curato diverse antologie poetiche ed edizioni critiche. È stato tradotto in diverse lingue: tedesco, arabo, francese, greco, inglese, italiano, giapponese, portoghese, romeno, lituano, sloveno, turco. Tutte le note sono della traduttrice.

¹ Inedito scritto dall'autore appositamente per la rivista *LEA*.

² La feroce dittatura di Francisco Franco (1892-1975) finì soltanto con la sua morte nel 1975.

³ José de Espronceda (1808-1842) è l'autore de *El estudiante de Salamanca*, capolavoro della letteratura romantica europea, del quale abbiamo una recente traduzione italiana: *Lo studente di Salamanca*, Firenze, Clinamen, 2005, a cura di G. Leone.

⁴ *Platero y yo*, poema in prosa di Juan Ramón Jiménez (1881-1958), letto in tutto l'ambito ispanico durante l'infanzia e molto apprezzato anche dalla critica, del quale esiste una traduzione italiana a cura di C. Bo, *Platero e io*, Firenze, Passigli, 1991.

⁵ Blas de Otero (1916-1979) è uno degli esponenti della generazione poetica del '36 e della “poesia radicata” attraverso la quale gli autori esprimono il proprio disagio davanti a un mondo considerato caotico e conflittuale.

⁶ Per “culturalismo” si intende una corrente estetica con evidente inclinazione verso la concentrazione di referenze culturali, a volte di non facile individuazione.

⁷ Jesús Munárriz (1992), *Otros labios me sueñan*, Madrid, Hiperión.

Riferimenti bibliografici

de Espronceda José (1840), “El estudiante de Salamanca”, in *Poesias de don José de Espronceda*, Madrid, Imprenta de Yenes. Trad. it. di G. Leone, *Lo studente di Salamanca*, Firenze, Clinamen, 2005.

Jiménez J.R. (1917), *Platero y yo*, Madrid, Casa Editorial Calleja. Trad. it. di C. Bo, *Platero e io*, Firenze, Passigli, 1991.

Munárriz Jesús (1992), *Otros labios me sueñan*, Madrid, Hiperión.

Aleksander Wat*

Mój wiek (1977) - *Il mio secolo* (2013). Premessa

Luigi Marinelli

Università di Roma, La Sapienza (<luigi.marinelli@uniroma1.it>)

Abstract

At the beginning of the 1960s Czesław Miłosz recorded Aleksander Wat's memories on tape. The recordings were then published with the title *Mój Wiek* (1977) and translated into many languages. A real "Odyssey of a Polish intellectual", as the subtitle of the American version (1988) suggested, Wat's memoir is regarded as one of the most important testimonies of the atrocities of the last century. Finally, after many years, it has been translated into Italian, and will be published in the Spring of 2013. An excerpt from *Il mio secolo* is published in this article with permission from the Sellerio publishing house. It is taken from the eighteenth chapter, where Wat describes the first Soviet jail in which he was detained.

Keywords: Aleksander Wat, memoir, twentieth century history, political persecution, Polish literature, Communism, Gulag

Dopo la *princeps* londinese del 1977 (in polacco per l'editore Polonia Book Fund) e la successiva traduzione in molte altre lingue, anche in Italia nella primavera 2013 vedranno finalmente la luce le memorie che lo scrittore ebreo-polacco Aleksander Wat (Varsavia 1900 – Antony - Parigi 1967) volle consegnare alla conversazione orale con Czesław Miłosz, futuro premio Nobel per la letteratura 1980: una serie di lunghe "sedute" registrate su nastri magnetofonici, che presero poi il titolo di *Il mio secolo*, con vari sottotitoli, da "diario parlato" nella prima edizione polacca e successive a "L'odissea di un intellettuale polacco" nella versione ridotta anglo-americana, in parte curata e introdotta dallo stesso Miłosz, allora professore di Letterature slave a Berkeley (California).

Dopo tanti anni dunque (e per pietà di patria non vale la pena di soffermarsi sulle possibili motivazioni che fin qui hanno fatto poco interessare gli Editori nostrani a un libro di tale importanza), si deve alla sensibilità culturale e civile dell'Editore Sellerio¹ di Palermo la prossima uscita italiana.

Tema principale di questo libro, che alla sua uscita fu unanimemente considerato una delle più importanti e profonde testimonianze letterarie sul secolo breve e sulle atrocità e i disastri collettivi e individuali (non solo) del comunismo sovietico, è per l'appunto il disincanto di un intellettuale di sinistra, la sua odissea attraverso prigionie e lager dell'Arcipelago Gulag, le sue riflessioni su se stesso e

sulla storia, l'umanità e gli incontri, le vicende orribili, grottesche, tragiche e anche comiche vissute, e più che altro subite, nell'arco di un ventennio a partire dal 1926, quando Aleksander Wat si era appena staccato dalla giovanile esperienza letteraria di avanguardia futurista per abbracciare la "nuova idea" e l'impegno per le magnifiche e progressive sorti del comunismo e della "patria di tutti i lavoratori": una scelta sincera che lo scrittore avrebbe dovuto pagar poi molto cara, e che in seguito, per tutta la vita, avrebbe sentito come il suo "peccato originale", che né i sei anni di prigionia sovietica, né le successive sventure (la malattia, l'esilio, il quasi isolamento letterario fino al suicidio) sarebbero bastati ad espriare.

Le registrazioni di questa "odissea parlata" avvennero a Berkeley e a Parigi nel triennio 1963-65, e certamente l'aver avuto come interlocutore Czesław Miłosz, di undici anni più giovane, ma appartenente a una ben simile formazione poetica e culturale, dovè stimolare molto la riflessione storica e (auto)analitica di Wat. Ne risultò un quadro di vaste proporzioni e a più dimensioni: la lunghezza del racconto, la profondità dell'analisi, l'altezza (a tratti sublime) della parola – in fondo sempre poetica – del Narratore. Il cronotopo del libro si amplia così, dal ventennio specifico, non solo a tutto il Novecento, bensì – grazie alla profondità e all'intelligenza non di rado ironica e autoironica di Wat – a tutta la storia umana: e così *Il mio secolo* racconta cosa significa essere uomini in certe situazioni estreme; cos'è la menzogna del potere, quando questo – come può accadere non solo nelle dittature – si adopera soprattutto per "uccidere l'uomo interiore" (come definisce lapidariamente l'essenza del comunismo); racconta infine la possibilità del riscatto solo nella bontà umana e nell'amore dei propri simili, che a volte, perfino nelle condizioni peggiori, e magari proprio in quelle, possono rivelarsi – così come la bellezza della vita – in tutto il loro splendore.

Tra infiniti possibili "episodi" o piuttosto isole narrative nel vasto mare del racconto e della memoria watiana, ho scelto questa descrizione del primo carcere sovietico di cui Wat fu illustre "ospite" per diversi mesi, prima di essere trasferito alla Lubjanka di Mosca, il famigerato carcere del KGB (allora NKVD), e successivamente deportato ai lavori forzati in Kazachstan.

La scena è dunque quella della prigione di Zamarstynov, in una Leopoli, antica e bella città della Galizia orientale, appena invasa dall'Armata Rossa, in cui l'ebreo comunista Aleksander Wat e la sua famiglia (l'amatissima moglie Ola e il figlio Andrzej, allora di otto anni) credevano di aver trovato scampo dall'aggressione e occupazione tedesca della Polonia occidentale e della loro città d'origine, Varsavia, da dove erano frettolosamente fuggiti all'immediato indomani del primo settembre 1939, con poco più di quello che avevano indosso.

Nella sua condizione di detenuto politico senz'altra colpa, dunque, se non quella di aver creduto un tempo nel comunismo, Aleksander Wat non dimenticherà mai, nonostante tutto, di essere un poeta: vent'anni dopo quei fatti, la ricostruzione della propria "odissea di intellettuale" ne darà più volte toccante testimonianza. Così, il motivo dei pidocchi che troviamo minuziosamente ed epicamente "cantato" in questo brano de *Il mio secolo*, ha con certezza un illustre ascendente letterario: quello del Machiavelli del primo sonetto a Giuliano de'

Medici (“Menon pidocchi queste parieti / bolsi spaccati che paion farfalle, / né fu mai tanto puzzo in Roncisvalle / o in Sardigna fra quegli alboreti, / quanto nel mio sì delicato ostello”) o della lettera a Francesco Vettori (“Cosí, rinvolto in tra questi pidocchi, traggio el cervello di muffa, e sfogo questa malignità di questa mia sorta, sendo contento mi calpesti per questa via, per vedere se la se ne vergognassi”). Wat infatti tornerà su Machiavelli in uno dei capitoli successivi de *Il mio secolo*, narrando delle letture salvifiche e consolatorie fatte alla Lubjanka, il carcere dell’NKVD a Mosca: “Il mio punto di vista e il modo di avvicinarmi alla lettura di quei libri furono infatti totalmente nuovi, e da quel momento ebbi un’idea completamente diversa non solo della letteratura, ma di tutto il resto. La letteratura, cioè l’approfondimento e la sintesi, cioè la poesia è – alla fin fine – eroismo. Nudo, debole, affamato, tremante e minacciato da tutti gli elementi naturali, tutte le bestie feroci e tutti i demoni, l’uomo delle caverne fa quel gesto eroico per consolazione, nel senso più profondo di questo termine. E allora, alla Lubjanka, mi parve questa l’essenza della letteratura e la sua legittimazione nel mondo: la consolazione dell’uomo delle caverne, in tutta la sua nudità e debolezza”.

Oltre a Proust nel prestigioso allestimento della Casa editrice sovietica Akademia, con tanto di introduzione dell’“ultima anima bella del bolscevismo”, Anatolij Lunačarskij, fra quei libri del carcere così importanti per la sopravvivenza dell’uomo e del poeta Aleksander Wat, vi furono proprio le opere dell’autore del *Principe*. “Machiavelli, nostro contemporaneo!”, dirà ricordando e commentando la lettura di allora, facendoci comprendere che quel modo d’intendere la politica, con le sue atrocità e i suoi pidocchi, e la necessità impellente ma – a quanto pare – utopistica della “virtù” dei governanti, è sempre attuale.

Aleksander Wat

Od rana zaczynała się rutyna

La quotidianità del carcere. Anticipazione da *Il mio secolo*

Traduzione di Luigi Marinelli

[358] *Od rana zaczynała się rutyna*, w różnych pamiętnikach opisana.

Rano był *podjóm*, bardzo wczesnie, już nie pamiętam o której, potem wchodził taki dyżurny, właściwie starszy, dosyć często było dwóch czy trzech na zmianę. Jeden z nich był jakby promieniem z lepszego świata, ten starszy. Ten właściwie nie okazywał nam żadnej litości ani dobroci. Na odwrót, oschły i formalny, bardzo czysty

La quotidianità del carcere, anche questa

descritta in tante e tante memorie di altri, cominciava dal primo mattino, quando c’era la sveglia, prestissimo, non mi ricordo a che ora, ed entrava uno dei guardiani di turno: erano tre quelli che si davano il cambio. Il loro capo, il più anziano in servizio, era come un raggio di luce da un mondo migliore. Non che ci dimostrasse una particolare bontà o compassione, al contrario: secco e formale, molto pulito

[359] i dobrze ubrany, perfumowany *eau de Cologne* jak oni wszyscy, ale mniej niż inni, dosyć przystojny, taki Anglik, jak to u nas nazywano. To był jedyny, który mówił zawsze *Zdrastuwujtie!* Nigdy na nikogo nie podniósł głosu, nigdy brzydkiego słowa nie użył. Był sprawiedliwy, gdy była jakaś sprawa. Pytał, czy mamy jakieś skargi, czy czegoś chcemy, zapisywał. Nigdy oczywiście nasze skargi nie były wysłuchane, ale zapisywał bardzo poważnie, wychodził, salutował, każdemu mówił do widzenia. Kochaliśmy go po prostu. No, więc liczone nas. To był facet sprawny, ale niektórzy bardzo się mylili, z trudem liczyli. Dwóch dyżurnych było dobrych, ale reszta to rzeczywiście sadyści. Potem było śniadanie, to znaczy dawali coś w rodzaju kawy, cykorię, a potem tylko *kipiatok*, który w więzieniu i wśród ludu nazywa się *czajem*, i te czterysta gramów czarnego chleba, już po sowiecku wypieczonego, taki gliniasty gatunek, jakaś mokra glina. Stąd taki mokry, że dolewają bardzo dużo wody, bardzo duży procent, wiem, bo sam pracowałem jakiś czas w piekarni. Kradną po prostu. Ale już we Lwowie był ten chleb sowiecki, nie lwowski. Na dzień trzeba było te nieszczęsne sienniki kłaść jeden na drugim pod ścianę, ale na ogół ludzie leżeli, półleżało się pod ścianami. Aha, jeszcze *oprawka*, szło się potem do klozetu, to zresztą także jedno z najjaśniejszych moich wspomnień tego życia, powrót z klozetu, czekanie na obiad. Na obiad niezmiennie dawali w tym więzieniu bardzo dużo, potem to bym się obliżywał, ale na razie miałem zapasy, jeszcze byłem dość tegi, więc nie mogłem tego jeść, to był pęcak. Rzeczywiście łyżka w tym stała, bez omasty, bez niczego, z odrobiną soli. Chleb się dzieliło na cząstki, żeby starczył na cały dzień. No i potem znowu pod wieczór *oprawka*, potem kolacja, ale to nieregularnie, bo to zależało, z którego końca zaczynali, odbywało się to w różnych godzinach, nie w tym samym czasie. Czasem kolacja była przed *oprawką*, a czasem po. Na kolację znowu pęcak dawali. Później przychodził dyżurny nas liczyć, potem noc. Oczywiście żarówka zawsze się paliła, i to bardzo jaskrawo. W nocy ktoś zawsze szedł na śledztwo, więc zgrzyt, drzwi się otwierały, wywoływali *nabukwu*, to znana rzecz, nie podawano nazwiska, tylko literę, trzeba było się odezwać. Przy czym okazało się, że bardzo duży,

e ben vestito, profumato di eau de Cologne come tutti loro, ma un po' meno degli altri, piuttosto un bell'uomo, quasi un Inglese, come lo chiamavamo. Era l'unico a dirci sempre "Zdrastvujtie!"; non alzava mai la voce contro nessuno, non usava mai una parolaccia; quando insorgeva una qualche questione, era imparziale, chiedeva se non avessimo rimostranze o richieste da fare, e le segnava sul suo registro. Ovviamente i nostri reclami non venivano ascoltati, ma lui li trascriveva con grande serietà, usciva facendo il saluto militare e diceva a ciascuno arrivederci. Noi gli volevamo bene. Subito dopo c'era la conta, e si dava il caso che diversi dei secondini facevano errori, perché non sapevano neanche contare bene: due di essi erano di buon carattere, ma il resto erano dei veri e propri sadici. Quindi veniva la colazione, cioè ti davano qualcosa di simile al caffè, cicoria, che dopo non molto si trasformò in semplice acqua calda, quello che in carcere e fra la povera gente chiamato čaj, e quattrocento grammi di quel pane nero cotto alla sovietica maniera, che sembrava argilla bagnata. Era così perché ci aggiungono una percentuale troppo alta di acqua, ne so qualcosa perché per un certo tempo ho lavorato in un forno. La farina mancante semplicemente la rubavano. Quello era insomma pane sovietico, non certo pane di Leopoli. Per il giorno bisognava accatastare al muro quei miserabili pagliericci uno sopra l'altro, ma quasi tutti continuavano a stare distesi o semidistesi appoggiati a una parete. Ah già, c'era ancora la pulizia del mattino, quindi si andava alla latrina; uno dei ricordi più luminosi di quella vita: tornare dalla latrina e aspettare il pasto. In quel carcere in genere davano molto da mangiare, in seguito, in altre carceri, mi sarei anche leccato via i resti dalle dita, ma lì ero ancora in forze e avevo ancora le mie riserve, e non riuscivo a mangiarlo: era orzo perlato e nient'altro: il cucchiaino ci restava dritto dentro, senza un filo di condimento, niente, solo un pizzico di sale. Il pane veniva fatto a pezzetti, perché bastasse per tutto il giorno. Poi, verso sera, di nuovo a lavarsi, e la cena, o viceversa, a vari orari, dipendeva da quale braccio del carcere cominciassero. A cena davano sempre l'orzo. Quindi arrivava la guardia di turno per la conta, e poi la notte. Ovviamente la luce, molto forte, era sempre accesa. Di notte arrivava sempre qualcuno per un interrogatorio, e dunque cigolio, apertura della porta, e chiamata per lettera: non dicevano cioè il cognome, ma solo la lettera iniziale, e bisognava esser pronti a rispondere. Venne infatti fuori che molti

[360] zdumiewająco duży procent był analfabetów, którzy nie bardzo umieli czytać. Aha, do rutyny należała jeszcze co pewien czas rewizja. Wpędzano na korytarz, korytarz był bardzo szeroki, w każdym razie trzech mogło się zmieścić, wracaliśmy dwójkami. Kazali rozbierać się do naga i przysiady robić, zaglądali do tyłka, czy czegoś tam nie schowano. Straszne były powroty do celi. To był ten sadyzm, w Rosji tego nigdy nie było. Wszystkie rzeczy zmieszane, rzucone na podłogę. Wszystkie nasze skarby... Każdy miał jakieś skarby. Więc zmieszane razem i wydeptane, ślady butów na nich. I potem już cała reszta dnia była zużyta na podbieranie swoich rzeczy, na porządkowanie. Jednak w celi było kilku spryciarzy, którzy mimo rewizji umieli ukryć kawałki żelaza, coś w rodzaju noży własnego wyrobu, szachy ulepione z chleba, gryfle z ołówków. Byli też ludzie, którzy nigdy nie siedzieli w więzieniu, a którzy mieli jakiś fantastyczny talent do różnych rzeczy, do rozszczepiania zapalek na kilka części, do robienia igieł z byle czego. Na przykład czasem dawali do tego pęcaku rybę, więc igły z ości rybich lub igła z zapalki! No, najrozmaitsze majstersztyki. Przychodziła sanitariuszka, ale nie wchodziła, przez strażnika podawała lekarstwa, przeważnie była to aspiryna czy coś w tym rodzaju. Bardzo rzadko prowadzono do lekarza, lekarz był miejscowy, lwowianin, Żyd, komunist. Do kwietnia, to znaczy do wywózki, miało się *pieredacze*, zdaje się, że co dwa tygodnie, ale to też nieregularnie, parę razy jakoś nie doszły do skutku. *Pieredacze*, to znaczy dostarczanie bielizny i tytoniu. Papierosy rodziny mogły nadawać, ale trzeba było odsyłać brudną bieliznę. Byłem wzięty z klubu, bez żadnych rzeczy, dzięki temu udało mi się dostać z domu ciepłe skarpetki, zamienić garnitur, miałem na sobie jakiś nowy garnitur, myślałem, że Oli się przyda, że go sprzeda. Zresztą miałem jeden taki garnitur mocny jak żelazo, biały materiał, rzeczywiście jak żelazo, Ola mi to przysłała, przebrałem się, bieliznę dostałem itd. Poza tym można było nadać pieniądze, była *ławoczka* przez pewien czas, ale też nieregularnie. Można było za te pieniądze, które spisywali, kupić sól, parę razy cebulę, szczególnie tytoń, nie zawsze zapalki, ale z tym że zapalki szły do strażnika. Można było dwa razy dziennie go prosić, by zapalił papierosa.

dei guardiani, anzi una loro percentuale stupefacentemente alta, erano analfabeti e non sapevano leggere bene. Altra faccenda rutinaria erano di tanto in tanto le perquisizioni. Cacciavano tutti fuori nel corridoio (il corridoio era abbastanza largo) e ci ordinavano di spogliarci nudi e di piegarci, guardavano dentro il di dietro se non ci avessimo infilato qualcosa. Quando si tornava in cella era terribile (era quello il sadismo speciale della prigione di Leopoli, in Russia non l'avrei mai ritrovato così): tutta la nostra roba buttata per terra nella massima confusione, tutti i nostri tesori – ognuno di noi aveva un suo proprio tesoro; tutto schiacciato e calpestato, con le orme degli stivali sopra. Dopodiché tutto il resto della giornata si passava a raccogliere e separare le proprie cose e a metterle a posto. In cella però c'erano alcuni più scaltri i quali, nonostante le perquisizioni, avevano imparato a nascondere dei pezzetti di ferro (una specie di coltelli fatti in proprio), delle specie di scacchi di pane secco, mine di lapis. C'erano anche taluni che non erano mai stati in prigione prima e che avevano un talento incredibile per varie cose: di un fiammifero farne due o tre, far aghi e punte da ogni cosa. Ad esempio nell'orzo ogni tanto mettevano anche del pesce: eccoti un ago da una lisca di pesce. Veri e propri capolavori. Veniva l'infermiera, ma non entrava mai: le medicine le dava al secondino di turno, quasi sempre aspirina o qualcosa del genere; era rarissimo che qualcuno venisse portato dal medico, che era un ebreo comunista locale, di Leopoli. Fino ad aprile, cioè prima della deportazione da Zamarstynov, potevamo ancora ricevere dei pacchi, mi pare ogni due settimane, ma senza regolarità, visto che due o tre volte non vennero consegnati: si trattava di indumenti intimi e tabacco: le famiglie potevano spedire liberamente le sigarette, ma i detenuti avevano l'obbligo di rispedire indietro la biancheria sporca. Io ero stato arrestato in quel ristorante e portato in cella senza nient'altro con me, quindi potei ricevere da casa dei calzettoni caldi e cambiare il vestito: quella sera indossavo un completo nuovo, quindi pensai che a Ola poteva far comodo rivenderlo; inoltre avevo un altro vestito di un tessuto resistente come il ferro, davvero, Ola me lo spedì, mi potei cambiare e anche con la biancheria pulita ecc. Potevamo anche ricevere del denaro: per un breve periodo c'era anche uno spaccio nel carcere, ma anche questo senza un regolare orario di apertura. Con i soldi ricevuti, e tutti registrati nel conto personale di ciascuno, si poteva comprare del sale, ogni tanto delle cipolle e soprattutto tabacco, non sempre i fiammiferi, ma quelli si dovevano dare ai sorveglianti: due volte al giorno poi potevi chiedergli di accenderti una sigaretta.

[361] Można jeszcze było kupić parę razy cukierki. Nie byłem palaczem, ale najbardziej cenne były papierosy. Oczywiście, w polskim więzieniu, u polskich „faszystów”, natychmiast, bez słowa, była wprowadzona zasada komuny więziennnej. Więźniowie wszyscy mieli rodziny i wszyscy mieli pieniądze na zakup, więc wszystko szło do wspólnego podziału. W rosyjskich więzieniach nie wolno było. Nie było takiej zasady. Nie wolno i nikt nie był do tego skłonny. Więc co jeszcze należało do rutyny, czasem fryzjer, co pewien czas *bania* Ale też, o ile w sowieckich więzieniach *banie* są dość regularne, powiedzmy w Moskwie, na Łubiance przez dziewięć czy dziesięć miesięcy raz tylko jeden nie poszliśmy o oznaczonym czasie do *bani*, to tu, na Zamarstynowie przez dziewięć miesięcy, bo ja wiem, byliśmy może sześć, może siedem razy, nie więcej, może nawet nie tyle. *Bania* była rzeczą, o której się jednocześnie marzyło i która przerażała, bardzo ambiwalentną. Więc cóż to była ta *bania*? Przede wszystkim woda. Oczywiście, byliśmy strasznie brudni, pokryci warstwą brudu i potu. Ale woda była zawsze brudna. Przy czym, prawdopodobnie umyślnie, fatalnie regulowana. To znaczy manipulator nagle nastawiał wodę na temperaturę gorącą, prawie *kipiatok*, albo nagle na jakiś mroźny strumień. Bawił się prawdopodobnie albo maszyna była zła, trzeba było bardzo szybko się uwijać. Najgorsza w *bani* była odwszalnia. Ci klucznicy, nie tylko klucznicy, ale ludzie sowieccy, służba więzienna, ci z NKWD, uważali, że niższość kulturalna Polski, zacofanie Polski wyraża się tym, że nie ma odwszalni. Trzeba je było sprowadzać z Rosji. Odwszalnia była bardzo przykra, brano ci rzeczy, które bardzo niszczyły się w tej temperaturze, były mokre, potem wyrzucano całą bieliznę, odzież, pałta, wszystko razem znowu pomieszane jedno z drugim. Trzeba było szybko: *skoro, skoro, skoriej, skoriej, bystro, bystro*, w niesłychanym pośpiechu wyszukiwać swoje kalesony, swoje koszule, swoje ubrania, szalenie prędko się ubrać, wszystko było niesamowicie cuchnące, gorące i mokre, i na mroź trzeba było w tym mokrym wyjść. Ale w takich wypadkach ludzie jakoś nie chorują. Najgorsze w tej *bani* były nawet nie te strumienie brudnej wody, mokre i cuchnące rzeczy, które się kładło na ziemię, ale przede wszystkim to, że wprowadzało to

Due o tre volte capitò anche di poter comprare delle caramelle. Ad ogni buon conto, io non ero un fumatore, ma la merce più preziosa erano le sigarette. Ovviamente nelle prigioni polacche, organizzate dai “fascisti” polacchi degli anni Trenta, era stato immediatamente introdotto il principio della comune carceraria senza che nessuno battesse ciglio. Tutti i detenuti avevano famiglia, e tutti avevano dei soldi per le compere, quindi tutto andava in un fondo comune. Nelle prigioni russe questo era proibito. Non solo non esisteva l’uso della comune carceraria, ma non era ammesso, e nessuno avrebbe voluto introdurlo. Quanto ad altre faccende di routine, a volte veniva il barbiere, ogni tanto andavamo noi ai bagni. Ma, per quanto nelle prigioni sovietiche la *banja* fosse un fatto abbastanza regolare (ad esempio a Mosca, alla Lubjanka, in nove o dieci mesi saltò una sola delle volte previste per i bagni), qui a Zamarstynov in nove mesi ci saremo stati – che so io – sei, sette volte, forse anche meno. La *banja* era qualcosa di ambivalente: al tempo stesso di molto anelato, ma anche molto temuto. Che cos’era dunque? Soprattutto acqua. Eravamo naturalmente sporchi in modo indicibile, coperti da strati di sudicio e di sudore. Ma anche l’acqua era sempre sporca e per di più, credo apposta, regolata in modo pessimo, nel senso che il manipolatore la mandava a una temperatura calda, quasi bollente o, tutt’ a un tratto, gelida. Probabilmente si divertiva, oppure le docce funzionavano male, fatto sta che dovevamo davvero sbrigarci in fretta. La parte peggiore della *banja* era lo spidocchiamento. I guardiani, ma non solo loro, anche i sovietici di servizio nel carcere, quelli dell’NKVD, ritenevano che l’inferiorità culturale della Polonia, la sua arretratezza si manifestasse nel fatto che non c’erano nei bagni pubblici apposite camere per lo spidocchiamento. Bisognava dunque introdurre quest’uso dalla Russia. L’operazione era molto spiacevole: prendevano i vestiti, che a quelle temperature si rovinavano tutti, e, bagnati fradici, li restituivano gettandoli tutti insieme, biancheria, vestiti, cappotti, tutti mischiati per terra. Bisognava raccogliarli più velocemente possibile (“*skoro, skoro, skoriej, skoriej, bystro, bystro!*”), ritrovare di corsa le proprie mutande, la camicia, gli abiti, rivestirsi con una fretta pazzesca, e tutto puzzava in modo indicibile, caldo e bagnato, e anche se fuori c’era il gelo, bisognava uscire con quei vestiti bagnati addosso. La cosa strana è come in tali frangenti le persone riescano a non ammalarsi. Il peggio nelle procedure della *banja* non erano tuttavia quei getti di acqua sporca, né i vestiti bagnati e puzzolenti gettati per terra, ma che il tutto faceva

[362] wszy w wściekłość, a co najmniej parudniowy *nage*. Nigdy tak nie kąsały, jak przez parę dni po bani, po odwzaniu. To odwzanie było zupełnie bezskuteczne. Na odwrót, wydaje mi się, że wszy nabierały jakiegoś seksualnego wigoru po takiej łaźni. Przypuszczam, że jedno idzie w parze u wszy z drugim, wigor seksualny i gniew, agresywność. A poza tym, dopóki bani nie było, to się ustalało tak, że każdy miał swoje wszy, choć oczywiście były też wszy wędrownie, które lubiły zmieniać gospodarzy. Ale na ogół każdy miał swoje wszy i ich potomstwo. Bardzo się szybko mnożą, tak że byli pradziadkowie, dziadkowie, kilka pokoleń jednocześnie, każdy miał swoje. Tymczasem z łaźni, z odwzania to wszystko wracało pelemie, przemieszane. Przy czym te najgorsze rodzaje wszy, jakie mieliśmy, odznaczały się jakąś szczególną żywotnością. Naliczyliśmy chyba cztery rodzaje, ale najgroźniejsze były tak zwane blondynki. Blondynki były bardzo obrzmiałe, jasne, grube, opasłe wszy i te nabierały najwięcej wigoru. Wszy było dużo. Właściwie dzień nasz był wypełniony w dużej części biciem wszy. Z początku z obrzydzeniem, a potem z nałogu, z zamięłowania, nawet z dużego zamięłowania. Stało to się prawie jakąś frajdą, wódką, alkoholem. Prowadziło się rachunek bardzo dokładny, ilość wszy zabitych w ciągu dnia zapisywano na ścianie, z datą. Bywały różne okresy nasilenia, czasem się biło bardzo dużo, czasem ilość wszy spadała, czasem przekraczała czterysta. Nie pamiętam, żeby doszła do pięciuset, ale przekraczała czterysta w celi. Szczególnie jak przychodzili nosiciele wszy. Cella szybko, szalenie szybko, zaczęła się zapelniać i w bardzo krótkim czasie, bodaj po paru tygodniach, liczba doszła do prekluzyjnej, do dwudziestu ośmiu więźniów. Co pewien czas, sporadycznie, dodawano nam dwudziestego dziewiątego, trzydziestego, ale to trwałoby niedługo, zaledwie parę dni. Był w celi taki genialny matematyk, z geometrycznym łbem, siedemnastoletni gimnazjalista Kmicirski, który miał świetną wyobraźnię geometryczną i umiał tak jakoś nas roztasować, że w gruncie rzeczy na tych jedenastu i pół metrach kwadratowych mieścili się wszyscy. Według wzrostu dopasowywał tak, że po prostu nie było miejsca wolnego, świetna łamigłówka. Dwadzieścia osiem osób na jedenastu i pół metrach to jest

imbestialire i pidocchi, la cui rabbia poteva poi durare per qualche giorno. Non pizzicavano mai in un modo tanto furioso come dopo lo spidocchiamiento, che si rivelava completamente inefficace. Anzi mi pareva che i pidocchi aumentassero perfino il loro vigore sessuale dopo la nostra visita ai bagni. Immagino che nei pidocchi l'una cosa vada di pari passo con l'altra: il vigore sessuale con la rabbia e l'aggressività. Oltretutto, finché non si andava alla banja, la questione era messa in modo che ciascuno aveva i suoi propri pidocchi; ovviamente c'erano anche dei pidocchi erranti che amavano cambiar padrone, ma in linea di massima ognuno si teneva i suoi personali e i loro discendenti. Si moltiplicano in modo rapidissimo, tanto che c'erano i bisnonni, i nonni e alcune generazioni tutte insieme, ma ciascuno aveva i suoi. Invece i bagni e gli spidocchiamenti mettevano a soqquadro e rimescolavano tutta la pidocchiera, tanto più che le nostre specie di pidocchi peggiori ne uscivano particolarmente tonificate. Ne contammo, mi pare, quattro specie, ma i peggiori erano quelli che chiamavamo "le bionde". Le bionde erano pidocchi molto robusti, chiari, grossi, turgidi, ed erano loro a rin vigorirsi maggiormente. Eravamo pieni di pidocchi, e praticamente la maggior parte della nostra giornata la passavamo ad ucciderli, all'inizio con grande schifo, ma poi, avendo fatto l'abitudine, con passione, perfino con grande passione. Era diventato quasi un divertimento, come una bella bevuta di vodka. Se ne teneva il conto con estrema esattezza, segnando sul muro la quantità di pidocchi ammazzati in un giorno, con la relativa data. C'erano dei periodi di inasprimento, e allora se ne uccidevano moltissimi; altre volte il numero dei pidocchi soppressi scemava: a volte superava i quattrocento. Non ricordo che abbia mai superato la cifra di cinquecento, ma in tutta la cella erano in genere sopra i quattrocento, specie quando arrivavano nuovi portatori di pidocchi. La cella cominciò a riempirsi sempre di più e in un tempo pazzescamente veloce e forse in non più di due o tre settimane si arrivò al numero limite di ventotto reclusi. Ogni tanto, sporadicamente, aggiungevano un ventinovesimo, un trentesimo, ma poteva durare al massimo qualche giorno. Nella nostra cella c'era anche un geniale matematico, Kmicirski, uno studente di ginnasio di diciassette anni, che con la sua mente geometrica riusciva a sistemarci in maniera tale che alla fine in quegli undici metri quadrati e mezzo ci entravamo tutti. Ci disponeva secondo l'altezza, riuscendo sempre a non sprecare il minimo spazio: un eccellente rompicapo. Ventotto persone in undici metri quadrati e mezzo:

[363] tortura. Zima 1939/1940 roku była strasznie sroga, jak ci wiadomo, ale mimo to nawet zimą, a już szczególnie kiedy zrobiła się wiosna, a w 1940 roku zrobiła się od razu bardzo gorąca, noce były już piekłem. Właściwie najwstrętniejsze wspomnienie fizyczne, jakie mi zostało z więzień sowieckich, to właśnie noce na Zamarstynowie. Z dwóch stron zmieszane strumienie własnego i cudzego potu to straszne. To trzeba przeżyć, żeby wiedzieć, jaka to jest męka – cudzy pot, który się zlał razem z twoim własnym. Bo rzeczywiście byliśmy ściśnięci jak sardynki. Domyślasz się, jakie było powietrze, zwłaszcza że jeszcze kasza robiła swoje i zwłaszcza, że mieliśmy wśród nas tego adwokata, Roga, który bardzo nas podnosił na duchu, był w dzień świetnym mówcą, ale w nocy brzuchomówcą, miał bębnicę, był chory. To było okropne. Powietrze było takie, że kiedyś przyjechała komisja z Moskwy, prawdopodobnie prokuratorzy czy diabli wiedzą kto, sądząc z zachowania się naczelnika więzienia, który ich oprowadzał, i straży – jakieś bardzo wysokie szyszki. Kilku ich było w czapkach cyklistówkach, w ponurych paltach, otworzyli drzwi, ale żaden nie ośmielił się wejść. Przypuszczam, że też dlatego ci nasi więźniacy oblewali się tak eau de Cologne. Inna sprawa, że to w ogóle był styl sowieckiego wojska. Żołnierze nie, ale już podoficerowie, zupełnie jak u fryzjera, tania woda kolońska. No więc wyobrażasz sobie, czym w związku z powietrzem była oprawka. Wiesz, każdy ma w swoim życiu jakieś momenty, za którymi tęskni, momenty nostalgii. Jakieś pierwsze pocałunki, każdy zresztą ma inne. Niewiele się ma tych trwałych nostalgii. Jedną z moich trwałych nostalgii, łapałem się na tym przez wiele lat, nawet za granicą, stosunkowo niedawno, to jest wielka nostalgia, żeby jeszcze raz tam być i jeszcze raz to przeżyć. To były latem powroty z klozetu, długim korytarzem, cela była dość daleko od klozetu. Bo ja wiem, ile metrów? Kroków było może pięćdziesiąt, sześćdziesiąt, ale chodziliśmy niesłuchanie powolnym krokiem, ku zdenerwowaniu, krzykom, nawet bicciu. Bili ci klucznicy, którzy nas prowadzili na oprawkę, ale chodziliśmy bardzo wolnym krokiem. Sam klozet był straszny. Bardzo mało czasu się miało, posadzka była wyłożona dokoła kafelkami, ale każdy siadał natychmiast tam, gdzie stał.

una tortura. L'inverno 1939-'40 fu terribilmente duro, ma perfino d'inverno, e tanto più a primavera, quando l'aria si scaldò tutto all'improvviso, le notti in cella erano un vero inferno: il più orribile ricordo fisico lasciandomi dalle prigionie sovietiche sono proprio quelle notti a Zamarstynov. I rivoli di sudore da una parte e dall'altra del tuo corpo, uniti al tuo stesso sudore, sono una cosa orribile. Bisogna passarci per sapere che razza di tormento è quello: il sudore degli altri che si versa a fiotti insieme al tuo; perché effettivamente eravamo tutti stretti come sardine. T'immagini come fosse l'aria, tanto più che il pappono faceva la sua parte, specie nel caso di quell'avvocato, Róg, che ci sollevava sempre l'umore: di giorno era un eccellente parlatore, ma di notte era un altrettanto eccellente "ventriloquo", nel senso che soffriva di flatulenza. Era terribile. Una volta giunse una commissione da Mosca, di procuratori o chissà cos'altro, dei pezzi molto grossi, a giudicare dal comportamento del direttore del carcere e delle guardie che li accompagnavano. Indossavano berretti da operaio e cappotti funerei, aprirono la porta, ma nessuno di loro osò entrare. Immagino che per lo stesso motivo i nostri secondini si riempivano in quel modo di eau de Cologne. Altra storia che quello, in generale, fosse l'uso dei militari russi: non dei soldati semplici, ma già i sottufficiali sembrava sempre fossero appena usciti dal barbiere con la loro acqua di Colonia al prezzo più basso. Insomma, considerata l'aria che c'era in cella, ci si può immaginare cosa fosse per noi l'uscita per andare alle latrine. Si sa, ognuno nella vita ha dei momenti per cui prova nostalgia e il cui ricordo lo tocca profondamente: il primo bacio... Ciascuno d'altronde ne ha qualcuno in particolare, e le nostalgie durature non sono mai molte. Uno dei momenti per cui ho provato una delle nostalgie più durature, perfino all'estero e relativamente di recente, è quello di poter essere di nuovo là e poter riprovare quello che provavo d'estate tornando in cella d'estate dalle latrine lungo il corridoio che le divideva – non so quanti metri, forse cinquanta, sessanta passi, ma era lungo, e andavamo a passo lento, il più lento possibile, malgrado le arrabbiate, le urla, perfino le botte. Ci picchiavano i secondini accompagnatori, ma noi andavamo a passo lentissimo. La latrina in sé era terrificante. Ci veniva dato pochissimo tempo, il pavimento intorno alla buca era rivestito di piastrelle, ma ciascuno si accucciava immediatamente lì dove si trovava.

[364] Niby obowiązkiem każdej celi było po sobie sprzątnąć, ale to było właściwie niemożliwe, tak że jeżeli się późno szło do klozetu, to nie było już gdzie stanąć. Co prawda klozet miał krany z wodą, też nie było czasu, żeby się myć, ale jednak strumień zimnej wody lał się na ręce i można je było do twarzy przyłożyć. Okna wychodziły na Zamarstynowską. Zakratowane okna i dosyć wysoko. Chwytałyśmy się tych krat i oczywiście klucznicy krzyczeli, bo widzieli przez judasze, ale kto mógł, to chwycił się, żeby raz rzucić okiem na ludzi wolnych, przechodzących ulicą. Bo ja wiem – z mieszanymi uczuciami. Wiesz, czasem, jak się długo leży w szpitalu i patrzy z balkonu czy z okna na ulicę i widzi się ludzi zdrowych, myśli się – głupcy, przecież wy nie wiecie, że jesteście chorzy. Czasami były również takie uczucia w stosunku do ludzi, którzy chodzili po tej ulicy Zamarstynowskiej. Inna sprawa, że Lwów coraz bardziej szmaciał, zwłaszcza na ulicy Zamarstynowskiej. Ludzie jacyś obdarcy, szarzy, ponurzy. Ale mimo to to był świat wolności. Więc było to jedno spojrzanie, które się rzucało. A potem, wiesz, zwłaszcza wieczorem, letni wieczór, jasno jest jeszcze, okna wychodzą na to podwórze długie i czyste, brukowcem wyłożone. Były tam trzy morwy. Potem ci barbarzyńcy sowieccy jedną morwę, bardzo zdrową, ścięli, nie wiadomo dlaczego. Trzy morwy. Niedaleko tego zamarstynowskiego więzienia były wzgórza i latem był zapach łąk, i zwłaszcza siana. I wyobraź sobie, w tej wędrowce ze śmierdzącego klozetu, ze śmierdzącej celi, te właśnie spacerować najwolniejszym krokiem, przy oknach na roścież otwartych na podwórze i zapachu rozgrzanego lata, to było szczęście. To było nie tylko szczęście, ale to była katharsis, obmycie się wewnętrzne, psychiczne, duchowe. Chwila nie trwała długo, ale w gruncie rzeczy w psychicznym czasie trwała bardzo długo. Tak że to są bardzo drogie moje wspomnienia i rzeczywiście łąpałem się na tym: Ach! Jeszcze raz przeżyć!

Ogni cella aveva, per modo di dire, l'obbligo di ripulire dopo il proprio impiego del cesso, ma era di fatto impossibile, tanto che, se disgraziatamente toccava l'ultimo turno, non c'era più spazio per poggiare i piedi. A dire il vero c'era anche un lavandino con l'acqua, ma non c'era proprio il tempo di lavarsi: l'unica cosa possibile era passare le mani sotto un getto di acqua fredda e bagnarci poi il viso. Le finestre davano su via di Zamarstynov, c'erano le grate fino in alto: noi ci appigliavamo alle grate e i secondini si mettevano subito a urlare, perché seguivano tutto attraverso lo spioncino, ma chi ci riusciva, si aggrappava lo stesso per gettare almeno un'occhiata alla gente libera che passava giù per la strada. Con un misto di sentimenti: sai, quando si sta in ospedale a lungo e si guardano le persone sane per strada da un balcone o dalla finestra, capita di pensare: "stupidi, non sapete nemmeno che siete malati". A volte si avevano delle sensazioni simili anche verso i passanti della via di Zamarstynov; non importava poi se Leopoli stesse diventando sempre più cadente, specie su quella strada: donne e uomini in miseri vestiti, plumbei, mesti. Eppure era il mondo libero, e quello l'unico sguardo che potevamo gettare su di esso. E poi sai, soprattutto la sera, le serate d'estate, quando faceva ancora giorno, e le finestre che guardavano quel lungo cortile così pulito e il suo selciato. C'erano tre arbusti di gelso, poi quei barbari dei sovietici ne estirparono uno, del tutto sano, senza alcun motivo. Tre cespugli di gelso. Non lontano dal carcere di Zamarstynov c'erano delle colline, e d'estate arrivava l'odore dei prati, e soprattutto del fieno. E pensa, quella peregrinazione dalla puzzolente latrina o dalla nostra cella puzzolente, proprio quei tragitti a passo il più lento possibile, vicino alle finestre spalancate sul cortile e al caldo odore dell'estate, quella era la felicità. Anzi, non era solo felicità, era la katharsis, un lavaggio interiore, psichico, spirituale. Quell'attimo non durava a lungo, ma in fin dei conti nel tempo psichico durava molto a lungo. Ecco: questi sono dei ricordi per me carissimi, e infatti mi ci sono sprofondato. Ah, poterlo rivivere ancora!

Note

* Scrittore e poeta di origine ebraica, Aleksander Wat nasce a Varsavia il 1 maggio 1900. Co-fondatore del movimento futurista polacco, che contribuì a divulgare attraverso la sua attività redazionale per le maggiori riviste culturali nazionali, Wat è autore di racconti, poesie

e conversazioni autobiografiche. Nel 1957 riceve un premio per i suoi componimenti poetici dalla rivista *Nowa Kultura*. Muore a Parigi il 29 luglio 1967.

¹ La Redazione di *LEA* ringrazia cordialmente Sellerio Editore nonché il curatore del libro per aver permesso la pubblicazione in anteprima di questo brano tratto dal cap. XVIII: “La cella nella prigione di Zamarstynov” (358-364), in *Wat* (2013).

Riferimenti bibliografici

- Wat Aleksander (1977), *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, ed. by L. Ciołkoszowa, introd. by Cz. Miłosz, vols. 1-2, London, Polonia Book Fund.
- (2011), *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, ed. by R. Habielski, vols. 1-2, Kraków, Universitas.
- (2013), *Il mio secolo*, prefaz. di Cz. Miłosz, trad., cura e postfazione di L. Marinelli, Palermo, Sellerio. In uscita.

SCRITTURE

Situazioni

Estonia

Estonia letteraria

Beatrice Töttösy

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

Abstract

In Estonia, the last decade of the 20th Century saw the active involvement of intellectuals in politics. Indeed, during the “Singing Revolution” they led the country towards the independence from the Soviet Union. Since 1992, under the new political circumstances, Estonian literati have initiated to revise the national literary canon, and they have envisioned a new place for Estonian literature within world literature. The aim of this essay is to delineate the change undergone by Estonian Literature over the last twenty years, and to discuss the ways in which it has opened up to broader, different horizons.

Keywords: authorship, cyber literature, Estonian literature, freedom poetry, national literary canon

1. *La letteratura estone nell'indipendenza*

Nell'ultimo decennio del Novecento anche in Estonia, come in molti altri paesi del dominio sovietico, al termine di quest'ultimo, gli artisti e gli intellettuali furono momentaneamente travolti dalla politica. Qui, in effetti, il processo politico di recupero dell'indipendenza statale prese il nome di “rivoluzione cantata” per aver visto, in pacifiche manifestazioni popolari, cantautori e compositori assumere addirittura il ruolo dei protagonisti. Dal 1988, quando iniziò la serie dei festival di musica pop e rock trasformati in atti politici, fino al 1991, anno in cui l'Estonia tornò ad essere Stato sovrano, non mancò neppure la presenza degli scrittori. La conseguenza fu che, nel nuovo parlamento nel 1992, dei 101 deputati eletti ben sei erano membri dell'Associazione degli scrittori e un altro scrittore, Lennart Meri, divenne Presidente della Repubblica.

Tale accostamento abbastanza intenso fra arte, letteratura in particolare, e politica, nella specifica contingenza storica è un fenomeno che meriterebbe una più attenta riflessione ma che, in ogni caso, si attenuò dopo poco tempo.

In effetti, per quel che interessa in questa sede, gli scrittori in generale tornarono ben presto al proprio campo di competenza, dove tuttavia qualcosa stava cambiando: le condizioni materiali. A prima vista il panorama non sembrava diverso: le case editrici pubblicavano i libri, pagavano i diritti d'autore e richiedevano variamente l'esperienza degli scrittori; i giornali e le riviste offrivano stipendi da redattore e collaborazioni temporanee o occasionali. Non ultime restavano le "posizioni" negli istituti e nelle società o unioni professionali per le varie branche della scrittura. A ben vedere però, era mutato il principio: al criterio della nomenclatura, del notabilato, si andava sostituendo il criterio del denaro. E con il denaro veniva in primo piano, sempre di più, il luogo operativo del suo stesso meccanismo di formazione, il mercato. L'economia di mercato non più una decisione politica determinava le tirature.

Quando nell'estate del 1992 venne introdotta la corona estone, di colpo diminuì il potere d'acquisto dei consumatori e la media delle tirature declinò rapidamente. Al contrario continuò ad aumentare il numero dei titoli sul mercato, in quanto la scomparsa della censura e di altri impedimenti portò allo scoperto i numerosi "autori sotterranei" del paese, ma soprattutto richiamò dall'estero molta più letteratura tradotta. In primo luogo dall'occidente: nel 1998 la metà delle traduzioni proveniva dalla lingua inglese e ormai solo il tre per cento dal russo. In quell'anno il totale dei titoli pubblicati ammontò a circa 3000, di cui un terzo erano traduzioni e un quarto letteratura, con una tiratura media, secondo i calcoli, di 1000-1400 copie per la prosa e di 500-800 copie per la poesia.

Questo significava che pochi scrittori erano in condizione di vivere con i proventi del diritto d'autore. Inoltre, i processi di concentrazione che si verificavano nella stampa diminuivano ulteriormente le fonti di guadagno. L'ancora di salvezza fu il recupero del precedente sistema di promozione della cultura, che nel 1994 venne ripristinato con una legge e finanziato in gran parte attraverso una specifica tassazione su beni voluttuari. Tale promozione, suddivisa per otto settori (architettura, arti audiovisive, arti figurative, cultura popolare, letteratura, musica, teatro, sport), nel 2003 ha per esempio garantito 28 milioni di euro al campo cultura.

Tale riordino ha certamente dato una maggiore forza di adattamento agli scrittori, particolarmente ai più giovani, anche nel trovare nuovi modi di rapportarsi al lettore. Ciò ha portato con sé un uso spregiudicato delle tecniche comunicative (come la grafica editoriale) e un'attenzione all'inventiva mediatica, fino naturalmente al rivolgimento maturato nel campo del libro o in via di maturazione con il diffondersi dei media e delle tecnologie digitali.

Tuttavia, quanto alla poesia – a prescindere da singoli impulsi innovativi per così dire naturali in un'arte sempre in via di sperimentazione di se stessa – non si notano scosse o cesure drastiche che siano avvenute per causa politica durante il passaggio di regime.

Un caso forse paradigmatico di continuità è ad esempio Doris Kareva, la quale ha pubblicato la metà della sua decina di volumi di poesia prima del 1991 e successivamente non si è fatta interrompere, influenzare, nel pensiero poetico. Ha innovato nella forma, ha accresciuto la presenza nelle sue composizioni del verso libero, ma a tutto vantaggio della continuità nel gioco della lingua e nell'esattezza della forma.

Probabilmente è quanto si può osservare approssimativamente per l'intero panorama della poesia estone di questo periodo.

2. Esperienze poetiche della libertà

Nelle condizioni di indipendenza e libertà, la società letteraria estone si è trovata a dover affrontare la situazione del proprio canone nazionale e, in termini generali, la (ri)collocazione della letteratura estone nello spazio europeo e mondiale della letteratura. In questa prospettiva nel 1994 Jüri Talvet fonda l'associazione estone di letteratura comparata che dal 1996 avrà anche una sua rivista, *Interliteraria*. E, mentre nella sfera politica si elabora, come curioso effetto dell'indipendenza, la nuova percezione degli estoni di essere un "piccolo Stato" nella periferia europea, e non più uno dei *soviet* più evoluti e "ribelli", la letteratura sperimenta una sua duplice dilatazione: con l'incontro organizzato a Helsinki nel 1989, tra l'*establishment* letterario della madrepatria e la comunità degli scrittori estoni in esilio, si avvia una sorta di *riunificazione* culturale che troverà quasi immediato riscontro sul piano editoriale, con il recupero, la rilettura e la reinterpretazione delle opere scritte in emigrazione. Parallelamente, come ho già accennato, gli editori s'impegnano in un ampio programma di traduzione letteraria.

Insieme con la *trasformazione programmata* del patrimonio e quindi della memoria letteraria, cambiano le condizioni della scrittura, con la diffusione dell'Internet. Rapidamente nasce la letteratura ipertestuale, con antologie digitali e generi nuovi, tra cui il *fanfiction* (Viires 2009).

La poesia sperimentale degli ultimi anni Ottanta – nel genere *punk* e nella sua *parole* fortemente radicata nel quotidiano così come nelle sue *rozzezze* linguistiche –, a cavallo degli anni Ottanta e Novanta, prende forma in una sorta di *etnofuturismo*, in una postmodernità radicata nella più antica tradizione poetica e nella sua metrica e versificazione. Con molte analogie nelle linee ideali con quanto avveniva negli stessi anni in altri paesi dell'ex blocco sovietico, ma con notevoli differenze nel ritmo molto rapido e nell'intensità, con cui la letteratura in Estonia s'irradiava nella realtà sociale, e la lingua letteraria estone si apriva a tutta la materia linguistica prodotta dalla società e anche al patrimonio storico-linguistico.

Negli anni Novanta, in concomitanza con il dilatarsi dello spazio letterario su tutti i suoi versanti, si presenta un fenomeno nuovo che riguarda la soggettività poetica nella sua autodeterminazione come autore, ora dotato di un forte senso del sé e della sua funzione, culturale ed economica.

Sembra che le condizioni di possibilità nell'Estonia del 1989-2012, in questa sintesi estrema – che in effetti intende essere una prima finestra sulla situazione letteraria estone, per proseguire in questa e altre sedi con studi articolati e approfonditi, ad esempio sul fenomeno della *diaristica post-sovietica*, o sul nuovo *romanzo storico* in cui l'ironia e l'autoironia divengono il principale elemento poetico – ci permettano di portare l'attenzione su un fatto che coinvolge l'intera sfera letteraria e culturale del paese: la *Weltliteratur* riceve una chiara funzione, quella di una *teoria praticata*, dallo stesso scrittore estone che ora si autopercepisce e si osserva collocandosi al di fuori dei propri confini linguistico-letterari. Con molto senso di ironia, per l'appunto.

Riferimenti bibliografici

- Grenzen Heidi (2012), *Il percorso della letteratura estone nel polisistema letterario italiano: l'habitus degli agenti-traduttori e la dinamica della ricezione*, Tallinn, Università di Tallinn, Istituto delle Lingue e Culture Germaniche e Romanze, tesi di laurea magistrale, relatore Prof.Dr. Ülar Ploom.
- Hasselblatt Cornelius (2006), *Geschichte der estnischen Literatur: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin–New York, De Gruyter.
- Lassila Pertti (1996), *Geschichte der finnischen Literatur*, aus dem Finnischen von Stefan Master, Tübingen-Basel, Francke.
- Lórinz Gergely, a cura di (2009), *Il Contemporaneo estone, Pluralica*, I, 1-2, 428. Rivista quadrimestrale di letteratura e cultura, Szeged (Ungheria). Accessibile alla pagina web: <<http://www.pluralica.eu/impressum/provocatio/hu>> (08/2012).
- Marmugi Riccardo (2012), *L'Estonia in Italia (letteratura in traduzione). Panorama bibliografico*, accessibile alla pagina web: <<http://www.electrocity.it/estonia.htm>> (10/2012).
- Talvet Jüri (2012), *Primavera e polvere (Kevad ja puuder)*, trad. dall'estone di Albert Lázaro-Tinaut e Pietro U. Dini, rev. dell'autore, Nuovi Ligure, Edizione Joker.
- Talvet Jüri (dal 1996), *Interlitteraria* (the annual international magazine of the EACL, the Estonian Association of Comparative Literature); accessibile alla pagina web: <<http://www.ceeol.com/asp/publicationdetails.aspx?publicationid=d2d1f2aeba60-4bf0-978c-95cac7c60e11>> (08/2012).
- Viires Piret (2009a), "Literature in cyberspace", *Folklore* 29; accessibile alla pagina web: <<http://www.folklore.ee/folkwowrwe/.fvfoolkll2or9e/.eceey/fboelkr-loloiret.pdf>> (10/2012).



Kirke Kangro (2006), *Earth Man*, Tallinn

Quattro voci contemporanee

Piera Mattei

Scrittrice (<piera.mattei@gmail.com>)

Abstract

This article aims at showing the vital role of poetry in Estonia today. Piera Mattei focuses in particular on the works of four contemporary poets and introduces their main features. She discusses Maarja Kangro's ironic and pessimistic art, the crucial role of the sea images in Doris Kareva's selection of poems, Kalju Kruusa's rough, colloquial language and Hasso Krull's fascination for oriental settings. Mattei also presents a selection of their poems that she translated for Italian readers.

Keywords: Contemporary Estonian poetry, Doris Kareva, Kalju Kruusa, Hasso Krull, Maarja Kangro

Estonia terra di poeti? Questa è l'impressione oggi, sulla base della mia esperienza negli ultimi anni. Per molto tempo questo paese era rimasto per me solo il più orientale e il più nordico dei paesi baltici, caratterizzato dall'appartenenza a una diversa famiglia linguistica. Ora, nella mia mente, si è popolato di tutta una fitta umanità che prende sul serio la poesia. La poesia non mi sembra lì, come spesso altrove, un'espressione essenziale sì, ma anche accessoria, o solo intima, della personalità. Sento che al contrario, per i poeti estoni che ho incontrato e che ho letto, la poesia è non solo un destino, una scelta di vita, ma perfino un mestiere, un mestiere riconosciuto, di cui vivere. Uso l'avverbio "perfino" con un briciolo di sana invidia perché ho l'impressione, non so quanto fondata, che in questo paese sia ancora concesso ciò che in molti altri è semplicemente impossibile, cioè vivere non solo *per* la poesia, ma anche *di* poesia.

Concluso questo preambolo, devo dire che non è da un poeta che ho ricevuto il primo stimolo, il primo invito a conoscere quel paese, ma, attraverso una serie di circostanze, da un fisico, da un professore di fisica dell'Università di Tartu. Quindi, grazie a Nikolai Kristofel (ne faccio qui il nome per rendergli merito, nella convinzione che in un piccolo paese come l'Estonia tutte le persone di cultura abbiano legami non distanti tra loro) sono arrivata a Tartu e a Tallinn, nel periodo del solstizio d'estate del 2008. Giornate luminosissime,

serene, e alcune primissime informazioni sulle caratteristiche di questa lingua agglutinante. Nella grammatica mi colpisce particolarmente la mancanza di un'esplicita definizione dei generi.

Il solstizio d'estate è la stagione giusta per innamorarsi dell'Estonia, credo. Così quando nei mesi successivi, a un festival di poesia a Duino, il luogo sacro a Rilke, incontrai Maarja Kangro, la mia simpatia verso di lei e la mia ammirazione per la poesia che leggeva, erano già in una predisposizione positiva, cioè sapevano già, per così dire, in quale paesaggio collocarsi.

La poesia di Maarja Kangro non è morbida, né lirica. È spigolosa, ironica, pessimista, intelligente, oppositiva. La sua opposizione, se vogliamo soffermarci su questo aggettivo, non ha una chiara connotazione politica. È piuttosto uno sguardo "intelligente" (etimologicamente *intus legit*, profondo) e disincantato sulla natura, i suoi meccanismi, la freddezza, il gran freddo di vivere. Mi piaceva questo tono antilirico, ma sapiente, un tono in cui, con qualche avventatezza, ma obbedendo a un intuito sicuro, ho voluto sentire una lontana parentela con le Operette di Giacomo Leopardi. A questo confronto accennai più tardi presentando e pubblicando un suo libro di poesie con la Gattomerlino, edizioni che avevamo appena fatto nascere a Roma. Ma già prima avevo invitato Maarja Kangro a offrire il suo contributo alla rivista di poesia internazionale *Pagine*, e l'avevamo collocata al posto d'onore, in copertina. Il libro si chiamò *La farfalla dell'irreversibilità*, titolo che rimanda, con un leggero colpo di ala, a leggi impalpabili, invisibili e tuttavia ineludibili e, soprattutto, irreversibili, che dominano la nostra vita e anche tutto quanto è inanimato.

Fu invece direttamente attraverso la sua poesia, ma di nuovo nel quadro di una certa connessione d'eventi con un margine di casualità, che ho conosciuto Doris Kareva. Si trattò di un libro avuto in dono, un libro che una gentile ospite, madre del poeta Mihkel Kaevats conosciuto a Roma, mi spediva dall'Estonia, in ricordo di un nostro incontro incantato, a Roma appunto, nel giardino giapponese dell'Orto botanico in piena e appartata fioritura. Veramente i libri in dono erano due, entrambi traduzioni inglesi di noti poeti estoni, ma soltanto Kareva e la sua poesia mi attrasse. Così, ancora tramite Maarja Kangro, entrai in contatto con Doris e, insieme a Maarja, e sulla base della traduzione inglese di Tiina Aleman, avviammo la versione italiana e la pubblicazione per Gattomerlino della prima sezione del libro *Aja Kuju* che uscì col titolo *L'ombra del tempo*.

Di Doris mi colpisce la profonda coerenza tra personalità e scrittura. Doris non fa quella poesia, è quella poesia, è quei paesaggi umani e naturali segnati con un semplice tratto di pennello bagnato nell'acqua su una superficie di cartone, metafora che riprendo da *Lezione d'armonia*, un testo in prosa che ritengo altamente poetico, che Doris dedica alla memoria del padre, negli ottanta anni dalla nascita. Lì, ancora, con una breve frase, Kareva esprime anche la sua poetica: "grazia è forza unita all'intelligenza, capacità di raggiun-

gere l'obbiettivo con poco, capacità di riconoscere il necessario, coraggio di eliminare il superfluo".

"Grazia", mi pare certo, è qui anche sinonimo di "poesia".

Le poesie di Kareva tradotte per *LEA* sono ovviamente altre da quelle che vanno a comporre il libro Gattomerlino. Sono una scelta da una selezione proposta da Doris, che stavolta si fonda sulla versione inglese di Miriam McIlfatrick.

La scelta che ho fatto, non programmaticamente tuttavia, ma a uno sguardo successivo, riguarda l'elemento assai caro a Kareva – il mare – come luogo del respiro, dell'ispirazione, quasi o anche, in senso fisico. Del resto una foto di lei in campo lungo mentre meditativa passeggia sulla spiaggia seguita dal fedele levriero, è la foto adottata per la copertina del nostro libro. Proprio lo stesso atteggiamento in cui Kareva si ritrae in una poesia brevissima, quasi di fattura orientale: "A lungo indugiavo in riva al mare / oziosamente raccogliendo nella sabbia / ora questo ora quello. // Di ritorno a casa svuotai la borsa: / sette sassi e una / merdina d'uccello di poesia". Ecco, la poesia può essere questo: riconoscere la bellezza di oggetti trovati, i sassi, e la trasformazione dello scarto, della piccola merda, in un verso che rimane. Ancora una passeggiata lungo il bagnasciuga, ancora una diversa coniugazione delle due passioni, per il mare e per la parola: "tutto ciò che è esprimibile / in un'altra lingua / che abbiamo dimenticato dalla nascita. // La strana parola torna di nuovo alla mente / quando passeggiamo lungo il mare forse / senza pensieri, senza preoccupazioni, / senza un solo centesimo... // Le pietre la pronunciano lentamente / senza il minimo accento". Se il mare è la vita, con frasi scarne, Kareva cerca di trovarne con la sua sonda i fondali, di scoprire i significati segreti, sempre tuttavia scansando la disperazione, l'affanno dell'esploratore: "il segreto è sempre quello / afferrare in modo da / lasciar cadere".

Ovunque, solo accennata, molto contenuta, come per i sentimenti più radicati, la passione – passione ambivalente – per quel suo "margine umido del mondo", verso il quale può sollevare un giudizio di ribellione, che comprende però sempre l'ineluttabile appartenenza, come un rimprovero che scaturisce dal profondo, ma sempre da figlia a madre: "Aspra e avara è la luce nordica / ... Non so, non riesco a far fronte qui / mi gelo nella stretta della storia".

Con altro linguaggio, con una scelta semantica più vicina a quella di Maarja Kangro – termini aspri, colloquiali, con punte di concessioni al veleno dell'improprio, all'imprecazione – esprime l'appartenenza alla sua "casa" la poesia di Kalju Kruusa, pseudonimo letterario di un autore di notevole tempra, presentato alla Gattomerlino da Maarja Kangro. Le poesie tradotte per *LEA* sono omogenee, nell'ispirazione e nel lessico, a quelle del libro *La quinta ruota di scorta*, di recente pubblicazione (Gattomerlino 2012, trad. di Maarja Kangro e Piera Mattei) poiché provengono dalla medesima raccolta-proposta che ho ricevuto da Kalju Kruusa.

In queste e in quelle colpisce un carattere: sono scritte, molto spesso, all'interno della casa, con lo sguardo sugli oggetti quotidiani. Come se l'autore volesse trattenerli lì, al chiuso, riparato nella sua tana e lì, nella casa, preferibilmente proprio della cucina fare il centro da cui ascoltare il mondo, persino la Terra e i suoi movimenti: "nella mia destra ho il manico di un cucchiaino / nella sinistra l'impugnatura di un tegame / con il cucchiaino di metallo raschio / *porridge* di miglio dal tegame d'acciaio ... talvolta avverto sotto i piedi la deriva delle / piattaforme continentali". Dalla cucina, il mondo. Fare del cucchiaino che batte sul fondo del tegame l'occhio di un'eco cosmica. Sceglie, con assoluta preferenza, quell'osservatorio riservato, una sorta di laboratorio insieme per la preparazione dei cibi e per l'elaborazione della poesia. Emblematica è proprio una delle poesie più belle di Kruusa dove questa è la situazione d'inizio: avendo deciso, lui e la sua donna, di trovare pronto il tè dopo il bagno serale, è lui che rimane in cucina a prepararlo. E dalla finestra della cucina, mentre accuratamente prepara la bevanda, spia fuori il mare, la donna che si allontana verso il mare e vi si immerge, il sole che spezza i suoi raggi sulla figura di lei. Anche il fuori, gli scogli, il mare, il sole e la figura che in queste immagini si bagna, ha quindi il suo osservatorio all'interno, al caldo, al riparo. Da dentro può spiare il vicino che spala la neve gettandola verso la sua tettoia, accumulare odio come lui accumula neve, far salire al massimo la rabbia, per farla poi rapidamente sciogliere – come a suo tempo si scioglierà la neve – in una prospettiva di pacata assoluzione.

Nella cucina, le pentole, i barattoli, le posate sono quasi mattoni con i quali sollevare muri contro l'assalto dell'esterno. Kalju Kruusa è in aperto conflitto col "fuori", con la società, anzi, più aspramente, in sensoriale antipatia non solo con chi ha potere o governa (forse anche il mondo?) ma anche con chi è capace di ricattare col piagnisteo: "ogni persona / ha il suo dolore / ogni persona usa / il suo dolore". Per questo il cellulare, questo invasivo tramite con l'esterno, può diventare, se usato per piangere e recriminare, disgustoso come un maleodorante pezzo di gommoso formaggio, rivoltarsi in direzione accusatoria verso chi subisce l'assalto.

In tanta generale fobia di quanto fuori avviene, di ciò che il "fuori" è, compaiono anche temi, immagini, ricordi, in cui l'animo si riposa, sempre con un sorriso d'ironia, ma non amaro. Sono le poesie del desiderio dei gesti semplici da compiere insieme, per amore, perché c'è amore (che tuttavia non si pronuncia, non si deve pronunciare), e soprattutto le poesie dove il tono diventa affettuoso, divertito, narrativo e quasi favolistico perché Kruusa parla di sua nonna, della volontà d'interpretare la logica di un mondo lontano, comunque amabile, amato ("*mi era sempre piaciuta la gelatina di frutta*").

E ironico ottimismo sembra esprimere circa l'universale "utilità" della sua scrittura estone, nella poesia *La quinta ruota di scorta*, come suona anche il titolo del libro delle edizioni Gattomerlino. Una lingua, quella in cui lui e i suoi amici scrivono le loro poesie, che chissà, come nella stele di Rosetta,

potrebbe tornare utile al mondo per reinterpretarsi, il giorno che, col trascorrere rovinoso del tempo o per spaventosi cataclismi, di tutte le altre lingue di raffronto si fosse persa memoria.

Quella poesia è dedicata “a Hasso”. E per la circolarità tipica di ogni ambiente poetico, di quello estone in particolare, lo ritroviamo, Hasso Krull, tradotto da Daniele Monticelli, tra i poeti di questa selezione. Diversamente dagli altri poeti qui presenti che ho tradotto o curato, conosco Krull solo attraverso alcune notizie che offre il web e da queste poesie.

Sono poesie intelligenti, ma non vorrei che questa definizione suonasse riduttiva, perché anzi credo che la poesia migliore esprima un modo d’essere, sintetico, balenante e non discorsivo, dell’intelligenza.

Delle sei poesie qui proposte, degna di nota è la prima, il cui titolo *non* è, ma potrebbe essere, “*buchi*”. La realtà, nella sua forma immediata, nella sua natura minerale o biologica, nel suo aspetto quotidiano o nella sua essenza ontologica, è tutta riconducibile, allo sguardo di Krull, a privazione di materia. Lao-zi e la sua esaltazione del vuoto sono citati, ma solo per indicare come più concreto, visibile e familiare ai nostri sensi – appunto – il buco, il canale, il foro. Si gioca e si sorride su temi centrali della filosofia, così come i grandi maestri orientali hanno insegnato.

La seconda poesia riproduce, sulla descrizione del gesto di riempire una brocca alla sorgente, la varia vita che intorno a quella sorgente e dentro il suo elemento, l’acqua, si manifesta: polline, semi, una lumaca, una rana rossa, alghe, zanzare, afidi. Un microcosmo attivissimo, in sé perfetto, conciliato e concitato: “è l’acqua di un sogno”. L’amore e la citazione della sapienza orientale torna nella poesia che potremmo intitolare “*farfalle*”. Sono ben consapevole che un titolo non può semplicemente indicare il tema di un componimento. Se è lì in aggiunta alla poesia, è perché aggiunge altro senso alla poesia. Ma indicando questi titoli, per così dire riassuntivi, intendo sottolineare la struttura di queste poesie, molto coerentemente costruite intorno a un nucleo, a un’atmosfera precisa. Questa poesia propone una situazione: Zhuan-zi sta morendo e convoca al suo capezzale tutte le farfalle, per l’estremo saluto. Il quadro, per quanto animato dalle più varie alate presenze, rimane tuttavia fisso, non si stempera in un racconto, in una narrazione breve.

Altre due poesie s’incentrano sul mito della Grecia, su una lingua che non esprime più i miti di Platone o i racconti di Omero, ma, ad esempio, la minuscola realtà di un ristorante. Eppure è come se i miti antichi restassero agganciati ai caratteri di quell’alfabeto. Le due poesie, in un certo senso, sono complementari. Una ha come teatro un piccolo, vuoto ristorante greco. L’altra ricostruisce, nella mente di un Platone fanciullo, il naturale comporsi – tra gioco, voci della casa e sogni infantili – delle scene dei grandi dialoghi, in particolare del *Simposio*. Il *Simposio* come preciso ricordo d’infanzia, e, quanto alla teoria delle idee, ha le sue radici nelle riflessioni di un bambino durante i suoi giochi solitari.

Questa lettura si chiude, così come si era aperta, su Maarja Kangro, che qui propone l'*autotraduzione* di alcune sue poesie, inedite in italiano, che confermano, quasi con maggior forza, il giudizio già espresso all'inizio, di una poesia aspra, pessimista, senza consolazione.

Per rendere l'idea, metto qui a confronto, poiché sono due creature simili, due anfibi, la rossa rana che nella poesia di Hasso Krull "attende su una pietra, pronta alla fuga" che poi, dopo un paio di energiche zampate riemerge dall'altro lato della fonte, con il "povero grosso rospo / ormai schiacciato come cuoio / sull'asfalto" di Maarja Kangro. Da una parte, un animale osservato nei suoi naturali movimenti, dall'altra un cadavere, ridotto a cosa, inanimato.

Nella poesia di Maarja Kangro la parola morte, l'aggettivo che a quello stato corrisponde e il verbo morire sono frequentissimi. Ma anche dove la parola fa posto a parafrasi, il senso che non solo ogni vita, ma anche ogni oggetto inanimato, è in attesa della sua fine, o di un'aggressione dall'esterno, è incombente. Persino le palle che volano sul bordo di una piscina rosa, per bambini – viste con spietato surrealismo, come creature vive, in cui l'istinto sessuale della femmina è vorace, è *caccia* – persino loro, come ogni altra cosa finiranno e "consunte e bucate", verranno assunte "nel paradiso delle palle". Forse qui Maarja Kangro si diverte, ride, come se nessun altro atteggiamento fosse possibile, di fronte al destino di distruzione di ogni vivente, di ogni oggetto.

Altre volte invece il tono è più decisamente sarcastico. Allora proclama come *Diritto umano estetico* (è anche il titolo della poesia) il diritto di scelta, non di cosa mangiare o cosa indossare, ma infine di come morire.

Vorrei ancora sottolineare che gli animali, che con tanta frequenza tornano nelle poesie di Kangro, sono quelli tradizionalmente considerati ripugnanti, e confinati, senza riscatto, nel posto in cui la tradizione li ha posti: topi, porci, rospi. E tuttavia, proprio il rospo schiacciato sull'asfalto, nella sua sgradevole insignificanza, richiama a Maarja Kangro l'atto di poetare. Quel povero corpo schiacciato può essere sollevato: "prima che venga spappolato, che diventi polvere / prima che spariscono questa polvere ... / la lingua in cui furono scritti i versi, e il pianeta". Un modo per dilatare il nulla, la forza di quel nulla che è la poesia, mescolare la disperazione a una forma di orgoglio, d'impegno, appunto, etico-estetico.

Questi poeti, nei loro caratteri originali, tutti, sembrano abitare la loro lingua del freddo e degli obliqui raggi di sole con un forte senso di appartenenza, non estraneo a un certo disagio, a una forma di nostalgia del tutto indefinita. Un disagio esistenziale, afferrato, studiato, senza lamenti e recriminazioni, talvolta, sì, con rabbia, con ironia sempre.

Direi che questa lingua, quasi schiacciata nelle pagine dell'atlante linguistico del mondo, come scrive Kruusa del suo paese – e la poesia che quella, quasi per necessità, esprime – hanno tutti i caratteri di una lingua, di una *poesia di resistenza contro nulla che abbia veramente un nome*, e insieme di fer-

mo radicamento nella propria identità. La lingua è lo strumento familiare e aguzzo lì a disposizione, come *il bisturi e il metronomo* sul pianoforte del padre di Doris Kareva. Quella lingua, elaborata dalla poesia, rivendica come pretesa etica la sua salda esistenza al presente: questo concetto è espresso chiaramente da tutti i poeti presentati.

E forse, come prevedono, non solo per gioco, le poesie di alcuni di loro, questa lingua, questa poesia – i due concetti spesso si fondono – hanno un destino, un significato particolare che si realizzerà, non sappiamo, in un lontano futuro.

Doris Kareva¹ Poesie dai giardini della nonentità²

Traduzione italiana di Piera Mattei³, versione inglese di Miriam McIlfratrick⁴

<i>Oma raskuse annan ma ära.</i> Võta ja kannu, maa, nagu mind kandis kord ema.	<i>My heaviness I now give away.</i> Take it and carry it, earth, as my mother once carried me.	<i>La mia pesantezza adesso io la do via.</i> Terra, prendila e portala con te, come una volta mi portava mia madre.
---	---	--

<i>Oma tahtmise annan ma ära.</i> Tule ja lennuta, tuul, nagu kord mind minu isa.	<i>My wishing I now give away.</i> Take it and whirl it, wind, as my father once whirled me.	<i>La mia volontà adesso io la do via.</i> Vento, prendila e falla volteggiare, come una volta mi faceva volteggiare mio padre.
---	--	---

<i>Oma hirmu annan ma ära.</i> Tulgu võtka kes tahab; mina enam ei karda.	<i>My fear I now give away.</i> Who wants it may take it; I am not scared any more.	<i>La mia paura adesso la do via.</i> Chi vuole può prenderla; io non ho più paura.
---	---	---

Mandragora (Tallinn, Huma, 2003)

<i>Päevi sulab kui subkrutükke</i> öö kohvis.	<i>Days dissolve like sugar lumps</i> in the coffee night.	<i>Si sciolgono i giorni come zollette di zucchero</i> nel caffè della notte.
--	---	--

Oo, kui sulnis, mmm, üha magusam.	Oh how delectable mmm, more and more tempting.	Oh, che delizia mmm, sempre più invitanti.
--------------------------------------	---	---

OM, võbiseb võlutuna kummuv maailmatrumm.	OM, entranced tremors from the domed drum of the world.	OM, tremori di trance dal tamburo-cupola del mondo.
--	--	--

Aja kuju (L'ombra del tempo,
Tallinn, Verb, 2005)

<i>See, mis on, on väljendatav</i> ühes teises keeles, mille unustame sündides.	<i>All that is is utterable</i> in another language that we forget at birth.	<i>Tutto ciò che è è esprimibile</i> in un'altra lingua che abbiamo dimenticato alla nascita.
---	--	---

Mõnikord paar sõna siski meentub – näiteks mererannas kõndides ilma mõteteta, ilma muredeta, ilma ainsamagi sendita...	–The odd word still comes to mind – as we stroll by the sea perhaps without a thought, without a care, without a single cent...	La strana parola torna di nuovo alla mente – quando passeggiamo lungo il mare forse senza pensieri, senza preoccupazioni, senza un solo centesimo...
---	--	---

Kivid kõnelevad seda aegamisi aga täiesti aktsendita.	The stones speak it slowly without the slightest accent.	Le pietre la pronunciano lentamente senza il minimo accento.
--	---	---

Aja kuju (L'ombra del tempo,
Tallinn, Verb, 2005)

<i>Maja mere ääres</i> tunneb alati, et ta on laev, vaevu randunud.	<i>A house by the sea</i> forever feels it is a ship just put ashore.	<i>Una casa sul mare</i> pensa sempre di essere una nave semplicemente lasciata a riva.
---	---	---

Igal ööl ta rändama läheb mööda otsatuid ookeane, aegu ja avarusi.	Every night it traipses across endless oceans, ages and spaces.	Ogni notte va girovagando attraverso oceani infiniti, attraverso epoche e spazi.
--	---	--

Ta ümber triivivad tähed, ta südames nutab lee, mida keegi ei läida.	All around is a drift of stars deep within weeps a hearth that no one will light.	Tutt'intorno c'è un flusso di stelle immersa tra lamenti una casa che nessuno illuminerà.
--	---	---

Nagu igatseb peremeest koer, nii majagi mere ääres oma kaptenit ootab.	As a dog misses its master, so the house by the sea pines for its captain.	Come un cane sente la mancanza del suo padrone, così la casa sul mare si strugge per il suo capitano.
--	--	--

Aja kuju (L'ombra del tempo,
Tallinn, Verb, 2005)

<i>Kõndisin mere ääres</i> kauga, korjates maast üles ühte ja teist.	<i>I lingered long by the sea</i> idly combing the beach for this and for that.	<i>A lungo indugiavo in riva al mare</i> oziosamente raccogliendo nella sabbia ora questo ora quello.
--	---	---

Kodus kallasin koti tühjaks: üksteist kivi ja üks linnusitane luuletus.	Backhome I emptied out my bag: seven stones and a single birdshitty poem.	Di ritorno a casa svuotai la borsa: sette sassi e una merdina d'uccello di poesia.
---	---	--

Aja kuju (L'ombra del tempo,
Tallinn, Verb, 2005)

Võta siis pealegi, päike,
mu kevadarga keha,
mis kaua on külmetanud –
sellest saati, kui läksid
üle pöörijoone ja jäid.
Siin pole midagi uut –
talvel hundid ja suvel sääsed –
ja mööda maailmaranda
uitab kui meelest ära
uppund madruse pruut.

Go on then, sun,
take my spring-shy body,
which has frozen with time –
ever since you crossed
the tropic and were lost.
There is nothing new here –
winter wolves and summer gnats –
and a drowned sailor's bride
who mindlessly wanders
the watery rim of the world.

Allora, avanti sole
prendi il mio corpo di timida primavera,
che col tempo si è congelato –
da quando hai attraversato
i tropici e ti sei perso.
Qui niente di nuovo –
lupi d'inverno moschini d'estate –
e la sposa di un marinaio annegato
che insensatamente vaga
sull'umido margine del mondo.

Aja kuju (L'ombra del tempo,
Tallinn, Verb, 2005)

Selleks, et elada selgemalt,
sukeldun sügavamale
keele või une põhja,
lootuses tabada
tõhetke tõlkehelk.

With a view to living more clearly,
I plumb the very depths
of language and dream,
hoping to hit upon
a revelation unveiled.

Nella prospettiva di vivere con più chiarezza
scandaglio i fondali più fondi
del linguaggio e del sogno,
sperando di andare a urtare contro
una svelata rivelazione.

Kus ja kes sa ka poleks,
mängu ilu on üks:
püüda kinni, et
lasta lahti.

Whatever the case,
the secret is the same:
to catch so as to
release.

Che accada o no,
il segreto è sempre quello:
afferrare in modo da
lasciar cadere.

Aja kuju (L'ombra del tempo,
Tallinn, Verb, 2005)

Karm, napp on põhjamaa valgus.
Rege veavad siin rasked varjud,
valvavad öökullid, hundid.
Sõna krigiseb hammaste all.

Stark and scant is the nordic light.
Sledges are heavy-shadow drawn,
owls and wolves keep watch.
The Word grinds between teeth.

Aspra e avara è la luce nordica.
Slitte trascinate in pesante oscurità,
gufi e lupi che restano all'erta.
Il Mondo digrigna i denti.

Ma ei tea, ma ei oska siin olla,
ma külmetan ajaloo käes.
Kõik piirid on puurid,
iga lugu on lukus.

I don't know, I can't cope here,
I freeze in the grip of history.
All borders are binding,
each story is sealed.

Non so, non riesco a far fronte qui,
mi gelo nella stretta della storia.
Tutti i confini sono incatenati,
ogni storia è sigillata.

Millest mina räägin, on
tolmukübeme tants
põhjatus päikeses.

What I am talking about is
the dustmote dance
in the fathomless sun.

Ciò di cui sto parlando è
la danza del granello di polvere
nel sole incommensurabile.

Mandragora
(Tallinn, Huma, 2003)



Kirke Kangro⁵ (2010), *Home and Uncanny I*, Paris



Kirke Kangro (2010), *Home and Uncanny II*, Paris

Kalju Kruusa⁶ Cinque poesie

Traduzione italiana di Piera Mattei,
versione inglese⁷ di Brandon Lussier e Tauno Vahter

<p><i>Skyik viitab eelnenule</i> peab plaati vahetama mul on selline loll komme et mänginud plaadi panen mängitava plaadi karbi sisse nüi et mul ei ole enam enamus plaate yiges karbis vaid taastada vyiks mängimisahela kui mul kaht plaadimängijat ja lisaks cdrommi poleks situatsiooni komplitseerimas kyik viitab eelnenule aga eelnenu on sama keeruline kui mu plaadid aina sama muusika olgu et teisest ooperist</p>	<p><i>everything refers to the past –</i> got to put another record on. I have kind of a silly habit of putting a played disc into the case of a playing disc so I no longer have most of them in their proper cases and could trace the play order if I didn't have two players as well as CD-ROM to complicate matters. everything refers to the past and the past is as whorled as my discs – it's always the same old tune even if it is from a different opera</p>	<p><i>ogni cosa si riferisce al passato –</i> decisi di mettere su un altro disco. ho questa stupida abitudine di mettere un disco che ho ascoltato nella custodia di un disco da ascoltare così per lo più non sono nelle loro custodie e potrei stabilire l'ordine di ascolto se non avessi due giradischi oltre ai CD-ROM a complicare la situazione. ogni cosa si riferisce al passato e il passato è a spirale come i miei dischi – è sempre la stessa vecchia musica anche se da un'opera diversa</p>
---	---	---

Treffamisi (Incontri,
Tallinn, Tuum, 2004)

Translation by
Brandon Lussier

<p><i>Lugu</i> igal inimesel on oma häda iga inimene teeb oma hädaga teisele inimesele omakorda häda inimesed ei saa üksteisest aru kuna igal inimesel on oma häda ja iga inimene on hädas oma hädaga aga hädasti tahan pidada sust lugu kuigi läbi häda selline se lugu ongi</p>	<p><i>A Matter</i> every person has his own pain every person uses his pain to make other people feel pain people don't get other people because all people have their own pain and everybody feels pain because of their pain but I painfully want to appreciate You although it's painful that is the matter</p>	<p><i>Un fatto</i> ogni persona ha il suo dolore ogni persona usa il suo dolore per dare dolore ad altre persone la gente non capisce altra gente perché ogni persona ha il suo dolore e ognuno prova dolore dell'altrui dolore ma dolorosamente io voglio apprezzare te benché sia doloroso questo è il fatto</p>
--	---	---

Treffamisi (Incontri,
Tallinn, Tuum, 2004)

Translation by
Tauno Vahter

<i>tulin sisse</i> vajutasin lülitit tuli kustus ah lamp juba pyles	<i>I came in</i> pressed the switch the light went out oh it was on already	<i>entrai</i> spinsi sull'interruttore la luce andò via oh era già accesa
ma mytlesin et see kuma tuli arvuti skriinseivriilt	I thought the glow came from the PC screensaver	pensavo che il chiarore venisse dallo screensaver del PC
on kell pool kuus detsembris ja pirn on 60watine	it's half past five in December and the bulb is 60 watts	sono le cinque e mezza è dicembre e la lampadina è di 60 watt
läksin peldikusse istusin potile kus tulevad mytted	I went to the toilet sat on the seat where thoughts come	andai al gabinetto mi sedetti sul water lì dove vengono le idee
ma mytlesin et säde on läinud ega tule enam tagasi	I thought the spark was gone and wouldn't come back again	l'idea era che la scintilla era svanita e non sarebbe tornata più

Treffamisi (Incontri
Tallinn, Tuum, 2004)

Translation by
Brandon Lussier

<i>Hingepide</i>	<i>Sustenance</i>	<i>Sostentamento</i>
ennäe paremas käes hoian varrest lusikat vasemas käes hoian sangast pudrupotti kraabin metalllusikaga metallkastrulist hirsiputru nii et kastrul käes kyliseb iga kaapega läheb kastrul puhtamaks ja kergemaks heli puhtamaks ja selgemaks toon veerandiku vrra kyrgemaks hommik helgemaks vahel tunnen laamade liikumist jalgade all tunnen pilvede liikumist pea kohal mitte ühtki kriibet ja tasakesigi kumisevi sui üha terasemalt kajamas tiibet Pilvedgi mindgi liigutavadgi	here I am holding the shank of a spoon in my right hand holding the handle of a saucepan in my left hand with the metal spoon I scrape millet porridge from the steel saucepan make the saucepan clang in my hand with every scrape the saucepan is cleaner, lighter its sound purer, brighter its tone higher by a quarter the morning clearer sometimes I feel the continental shelves drift under my feet I feel swift clouds move above my head without leaving a scratch and even the quiet drone of one mouth causes Tibet to ring more sharply still	nella mia destra ho il manico di un cucchiaio nella sinistra l'impugnatura di un tegame con il cucchiaio di metallo raschio porridge di miglio dal tegame d'acciaio così che il tegame risuona nella mia mano a ogni raschiatura diventando più pulito e lucente e il suo suono più puro e distinto il tono più alto di un quarto il mattino più chiaro talvolta avverto sotto i piedi la deriva delle piattaforme continentali sento rapide nuvole muoversi sopra la mia testa senza lasciare un solo graffio e persino una bocca che segretamente mormori fa risuonare il Tibet persino più e più acuto

Pilvedgi mindgi liigutavadgi
(E anche le nuvole mi muovono,
Tallinn, Koma, 2008)

Translation by
Brandon Lussier

<i>marmeladi on mulle alati süüa meeldinud</i>	<i>I've always liked to eat candied fruit</i>	<i>mi era sempre piaciuta la gelatina di frutta</i>
eriti kui lagritsat veel polnud ja ka vanaemale meeldis	especially when there was no liquorice and Grandma liked it too	specialmente quando la liquirizia non c'era e anche alla nonna piaceva
kunagi vene ajal maal olles kui mina veel väikene olin ja vanaema elus oli vaatamise kahekesi telekat	once during the Soviet period, I was still little Grandma was still alive we were watching TV	una volta durante il periodo sovietico quando ancora ero piccolo e la nonna ancora viva stavamo guardando la TV
kedagi teist kodus ei olnud tuli mingi meresaaed ja seal näidati kuis punavetikatest saadavast agarist marmeladi tehakse	at her house in the country nobody else was at home there was some sea documentary and they showed how from red algae	nella sua casa in campagna nessun altro era a casa c'era un certo documentario sul mare dove mostravano come dalle alghe rosse
varsti tuli linnast ema ka igasuguse moonaga maale ja marmeladikomme oli ka vanaemal jah hea süüa saab suus lutsuda ei pea närima	they get the agar-agar needed for the jelly soon Mom came from the city too bringing various food-things including candied fruit this is good for Grandma to eat no need to chew it melts	ottenevano l'agar-agar necessario a produrre la gelatina poi arrivò la mamma dalla città portando cibi vari comprese delle gelatine di frutta queste sono buone per la nonna si sciolgono in bocca e non occorre rosicchiarle
asusingi siis ise ka asja kallale aga vaatan et vanaema nagu ei vytagi	well I got into them myself too but then I saw that Grandma didn't	bene mi buttai sui dolci anch'io ma poi vidi che la nonna non sembrava interessata
ema ütleb et no vyta-vyta vanaema hakkab puiklema et ah mis ma praegu jätan parem pärastteks	Mom said here have some Grandma balked not now, for the time being I'd like to hold onto them	la mamma disse ecco prendile la nonna si ritrasse adesso no penso che smetterò con queste d'ora in poi
vaatasin et misse vanaema kavaldab aga jättiski vanaema sestpeale marmeka söömise järele ja mitte keegi ei teadnud mispärast	I thought Grandma was joking but from then on she stopped eating fruit jelly only I knew why	pensavo che la nonna scherzasse ma da allora in poi smise completamente di mangiare gelatine di frutta e nessuno tranne me sapeva il perché



Kirke Kangro (2010), *Home and Uncanny III*, Paris



Kirke Kangro (2010), *Home and Uncanny IV*, Paris

Hasso Krull⁸

Sei poesie⁹

Traduzione italiana di Daniele Monticelli¹⁰

Tee sees on augud. Maa sees on augud.

Kui astun edasi, märkan: saabastes on augud.
Sealt paistavad sokid, mille sees on augud,
näen seda ja tean, sest mu pealuus on augud.

Kui vihm sajab veele, on vee sees augud.

Piisad löövad, mina kuulen, sest mu kõrvides
on augud:

seisatan ja hingan, sest mu nina sees on
augud,
kõnnin edasi ja mõtlen. Jah, mu mõtetes
on augud.

Minu sõnades on augud. Lao-zi meelest oli
kõige rohkem vaja tühjust -- aga ütle, sõber,
milleks tühjus, kui seal poleks aina
augu kõrval augud? Suured augud. Väiksed
augud.

Olemine on augud. Sünd ja surm on augud.
Universumis mustad augud -- ehk saab
sealt välja,
kuhugi, kus on võib-olla teistmoodi augud.
Väljapääsud on augud. Suu, süda, soolikad
-- augud.

Lättes ujub õietolmu ja nurmikaseemneid.

Puhas läte. Kui sirutan kannuga käe,
märkan, et ka üks tigu hulbib vee peal
ja punane konn ootab kivil, valmis põgenema.

Puhas läte. Vaatan, kui priskelt on vetikaid põhjas,
nad hõljuvad kivide ümber kui pehme vaip,
uhkete vöötidega. Vahepeal otsustab konn
hüpata keset vett, ta teeb paar tugevat tõmmet

ja ronib teisel pool välja. Mind on nüüd märganud
säased, mul hakkab kiire, ammutan kannuga
välja ka teo, täidan kiiresti ämbrid, paar rohelist
täid ja üks ämblik suplevad kirkas vees.

Lättevesi on puhas, see on ühe unenäo vesi.
Maa unenägu, selge ja väga vana. Kiirustan
mäest üles nagu kahe vaega kaal, siis
rüüpan klaasist vett, suus nurmikaseemned.

Ci sono buchi nella strada. Nella terra ci sono buchi.

Camminando mi accorgo dei buchi nelle scarpe.
Si vedono le calze, che hanno dei buchi,
lo vedo e lo so, perché ci sono buchi nel mio cranio.

Quando piove sull'acqua, ci sono buchi nell'acqua.

Le gocce battono e lo sento, perché ci sono buchi
nelle orecchie:

Mi fermo e respiro, perché ci sono buchi nel mio
naso,
Riprendo il cammino e penso. Sì, ci sono buchi
nei miei pensieri.

Nelle mie parole ci sono buchi. Secondo Lao-zi
abbiamo soprattutto bisogno di vuoto -- ma
dimmi, amico,
a che servirebbe il vuoto se non fosse fatto
solo di buchi? Grandi buchi. Piccoli buchi.

I buchi sono l'Essere. Nascita e morte sono buchi.

I buchi neri dell'Universo forse ci portano
da qualche parte dove i buchi sono diversi.

Le vie d'uscita sono buchi. Bocca, cuore,
intestini: buchi.

Nella sorgente nuotano il polline e i semi del prato.

Sorgente pura. Quando allungo la mano con la brocca,
vedo che anche una lumaca galleggia sull'acqua
e una rana rossa attende su una pietra, pronta alla fuga.

Sorgente pura. Guardo le alghe rigogliose sul fondo,
ondeggiano intorno alle pietre come un morbido tappeto
a strisce sontuose. La rana ha frattanto deciso di
saltare nell'acqua e dopo un paio di forti zampate

risale dall'altra parte. Mi hanno notato
le zanzare e ora ho fretta, attingo con la brocca
anche la lumaca, riempio veloce i secchi, un paio di
afidi verdi e un ragno nuotano nell'acqua chiara.

L'acqua di sorgente è pulita, è l'acqua di un sogno.
Un sogno di campagna, chiaro e antico. Salgo
veloce la collina come una bilancia a due piatti, poi
sorseggio l'acqua dal bicchiere, in bocca i semi del prato.

Kõik inimesed on rasedad, rääkis Diotima,
rase on nende keha, ja rase on nende hing,
oi kuidas nad kõigest väest tahavad sünnitada.
Ilu on sünnitamine. Sünd ongi ilus.

Nii rääkis Diotima Sokratesele. Sokrates rääkis
sama juttu Agathon'i peol, seda kuulis
noor Aristodemos, ja rääkis hiljem edasi
Apollodorosele, kes rääkis oma sõpradele.

Väike Platon mängis õues põrnikatega.
Kust tulevad kõik need põrnikad, mõtles ta,
kas äkki ühest hästi suurest põrnikast
üleväl taevas? Keda meie ei näe?

Õhtuks oli emme ta tupp magama viinud.
Agathon'i juures algas pedede pidu,
ja et keegi ei jaksand enam juua, hakati arutama:
räägime täna armastusest. Räägime ilust.

Tübi kreeka restoran. Lähevad mööda
inimesed, sakslased, švaabid ja kes
veel, muusikat siin ei mängi.
Restorani nimi on MYTHOS.

Kreeklane toob süüa. Õhukesteks viiludeks
löigatud lihatükid, krõbe sealih, ja
salat ja punane riis. Vaatan aknast välja,
söön, heidan pilgu taldrükule

ja äkki näen: kreeka tähed.
Gyros. Poleites. Mesogaios. Helos.
Iga lihatüki peal on nimi.
Muidugi, need on ju Odysseuse mehed,

kelle Kirke sigadeks muutis. Nüüd
on nende ihu viimaks minunigi jõudnud.
Kreeklane tuleb, naeratab, kastab
kastekannust orhideed, PHALAENOPSIS.
MYTHOS.

Zhuangzi kutsub oma surivoodile liblikad.
Need tulevad tõesti. Kuigi on päine päev,
tulevad ometi ka öölased, vaksikud,
isegi kumedalt põrisevad surud

tiirutavad õpetaja ümber. See räägib:
„Täna nägin ma unes,
et ma olin liblikate õpetaja. Õpetasin kõiki,
suuri ja väikesi, heledaid ja tumedaid,

Tutte le persone sono incinte, disse Diotima,
incinto è il loro corpo e incinta la loro anima,
oh, quanto intensamente desiderano partorire!
La bellezza è un parto. E il parto è bello.

Così parlò Diotima a Socrate. Socrate raccontò
la stessa storia alla festa di Agatone, la sentì
il giovane Aristodemo e la raccontò più tardi
ad Apollodoro, che lo disse ai suoi amici.

Il piccolo Platone giocava in cortile con gli scarabei.
Da dove vengono tutti questi scarabei, pensò,
magari da un enorme scarabeo
lassù in cielo? Che noi non vediamo?

La sera la mamma l'aveva messo a dormire.
A casa di Agatone ebbe inizio la festa dei froci, e visto che
tutti erano già stanchi di bere, cominciarono a discutere:
oggi parliamo dell'amore. Parliamo della bellezza.

Un ristorante greco vuoto. Passano
persone, tedeschi, bavaresi e quanti
altri, qui non c'è musica.
Il ristorante si chiama MYTHOS.

Un greco porta da mangiare. Pezzi di carne
tagliata a fettine sottili, maiale croccante,
insalata e riso rosso. Guardo fuori dalla finestra,
mangio, do uno sguardo al piatto e

d'un tratto vedo: lettere greche.
Gyros. Poleites. Mesogaios. Helos.
Un nome su ogni pezzo di carne.
Ma certo, sono gli uomini di Ulisse

che Circe ha trasformato in maiali. Alla fine
la loro carne ha raggiunto anche me.
Il greco viene, sorride, annaffia con un
annaffiatoio l'orchidea, PHALAENOPSIS.
MYTHOS.

Zhuangzi chiama le farfalle al suo letto di morte.
Arrivano davvero. Nonostante sia pieno giorno,
vengono lo stesso anche le falene, le pavonie,
e persino le sfingi che ronzano cupamente,

girano intorno al maestro. Questi dice:
“Oggi ho visto in sogno,
che ero il maestro delle farfalle. Insegnavo a tutte,
grandi e piccole, chiare e scure,

kirjusid ja karvaseidki. Minu õpetus
mõjus. Nad kõik ärkasid üles. Liblikad
ärkasid ja nägid, et on liblikad . . .“
Aga juba ongi öö kätte jõudnud.

Oi seda pekslemist lambi ümber.
Heledaid tiibu piimas. Säravat tiivatolmu
kulunud laual, inimeste hääli, silmi,
esivanemate lõkke praksumist.

„Ai!“ „Palun vabandust.“
„Ai! Palun vabandust.“ „Ai!“
„Palun vabandust.“ „Miks?“
„Palun vabandust, et ma sind hammustasin.“

„Ai, palun vabandust!“ „Ai!“
„Palun vabandust! Ai!“
„Palun vabandust, et ma sind hammustasin,
kui sa ütlesid ai.“

„Palun vabandust.“ „Miks?“ „Palun vabandust.“
„Palun vabandust, ai!“ „Miks?“
„Palun vabandust, et ma ütlesin ai,
kui sa mind hammustasid.“

„Ai!“ „Palun!“ „Vabandust!“ „Ai!“
„Miks?“ „Vabandust, ai!“ „Palun vabandust,
et ma palusin vabandust,
kui sa ütlesid ai.“

colorate e pelose. La mia parola faceva
effetto. Si sono svegliate tutte. Le farfalle
si sono svegliate e hanno visto che sono farfalle...”
Ma ora si è davvero già fatta notte.

Oh, questo sbatter d’ali attorno alla lampada.
Ali chiare nel latte. La polvere brillante delle ali
delle farfalle sul vecchio tavolo, voci di persone, occhi,
lo scoppietto del falò degli antenati.

“Ahi!” “Chiedo scusa.”
“Ahi! Chiedo scusa.” “Ahi!”
“Chiedo scusa.” “Perché?”
“Chiedo scusa per averti morsicato.”

“Ahi, chiedo scusa.” “Ahi!”
“Chiedo scusa. Ahi!”
“Chiedo scusa per averti morsicato,
quando hai detto ahi.”

“Chiedo scusa.” “Perché?” “Chiedo scusa.”
“Chiedo scusa, ahi!” “Perché?”
“Chiedo scusa per aver detto ahi,
quando mi hai morsicato.”

“Ahi!” “Prego!” “Scusa!” “Ahi!”
“Perché?” “Scusa, ahi!” “Chiedo scusa,
per averti chiesto scusa,
quando hai detto ahi.”



Alice Kask¹¹ (2009), Tallinn



Alice Kask (2008), Tallinn



Alice Kask (2008), Tallinn

Maarja Kangro¹²

Sette poesie

Autotraduzione

Soldat: Romantiline keelekäsitlus

Igal aastal surevat paarkümmend keelt.
 Meie oma elab meid kõiki siin üle,
 kukume vananedes keelekehal
 küljest nagu surnud rakud.
 Aga kui keel viimaks kokku kuivab:
 teame küll, et enamasti on viimane rakk,
 paki viimane kaart eit või ätt,
 ja see meie keelekeha
 hajub nii hilja, fantoomina, ebasurnute
 virtuaalses ilmas (on – ei ole – ei tea),
 ent kas poleks uhke mõelda,
 keeldearmunuil kokku leppida,
 et viimane kõneleja on kaunis, nõtk
 noormees, lõhnastatud, valge žabooga,
 mis saab kirkalt veriseks?

Kaardipakk 3: Kogu tõde (Il mazzo di carte 3:
 Tutta la verità, Tallinn, Näo Kirik, 2011)

Ex motu

Ja ma nägingi, kuidas on hing.
 Mõõda roosat lastebasseini
 sõitis tuule käes kaks palli.
 Suur, läbipaistev, lilleline rannapall
 ja väike kummist gloobus.
 Suur pall ajas väikest taga
 nagu emane isast; sihikindlalt,
 suureliselt ja kiuslikult
 seilasid nad mõõda basseini.
 Tuli välja, et hinged on olemas,
 need on pallihinged, ja algpõhjus
 on palli algpõhjus,
 ja ma nägin, et see hea on.
 Ükskord auklike ja räsituina pidid
 nad minema palliparadiisi,
 sest aegade lõpul
 saab lunastatud isegi
 vana lõtsakas korvpallinahk,
 mis luurab spordiplatsil pingi all.

Kaardipakk 3: Kogu tõde (Il mazzo di carte 3:
 Tutta la verità, Tallinn, Näo Kirik, 2011)

Il soldato: un concetto romantico del linguaggio

Ogni anno, si dice, muoiono una ventina di lingue.
 La nostra sopravviverà a noi tutti,
 cadendo ci stacciamo dal corpo della lingua
 come cellule morte.
 Ma quando la lingua finalmente si secca:
 sappiamo che di solito l'ultima cellula,
 l'ultima carta del mazzo è una vecchietta,
 e poi che il corpo della nostra lingua
 sparisce tardi, come fantasma, nel mondo
 virtuale dei non-morti (è – non è – non si sa),
 però sarebbe bello
 metterci d'accordo tra innamorati della lingua
 che l'ultimo parlante sarà un giovane
 bello, grazioso, profumato, con un colletto arruffato
 e coperto di sangue brillante.

Ex motu

E ho visto che esiste lo spirito.
 Sulla piscina rosa per bambini
 due palle volavano al vento.
 Una palla da spiaggia, trasparente, coi fiori,
 e un piccolo globo terrestre gonfiato.
 La palla grande dava la caccia al piccolo globo
 come una femmina dà la caccia al maschio;
 grandiosi, determinati e dispettosi,
 navigavano sulla piscina.
 Venne fuori che gli spiriti esistevano,
 erano gli spiriti delle palle, e il primum movens
 era il primum movens delle palle,
 e ho visto che ciò era buono.
 Un giorno, consunte e bucate,
 sarebbero andate al paradiso delle palle,
 perché alla fine dei tempi
 verrà redento anche
 il vecchio cuoio ammosciato del pallone da pallacanestro
 che sta in agguato sotto la panchina dello stadio.

Hiired

sa ütlesid, et psühhoanalüüs
ei ole surnud, aga võiks olla
pensionil, kirjanikud viiksid talle küpsist

see tuba remonditi hiljuti
aga põrandalade vahel parketi all su voodi all
viiksuvad hiired

äkilise suvaga
kõbistavad nad
ühest kohast teise

oleks see alligaator
oleks sel kõbinal keele struktuur
tunneks ta selle ära, oleks need kas või rotid

pip-pip-pip õrnad räpased jalad
wo ich war; sa tõused istukile
paned tule põlema

kui nad nüüd välja ilmuksid
peaks olema võimalik nad maha lüüa
laual on haamer

pip-pip-pip
üha põranda
all

I topi

hai detto che la psicoanalisi
non è morta, ma potrebbe essere
in pensione, gli scrittori le porterebbero biscotti

la camera l'hanno ristrutturata di recente
ma tra le travi del parquet sotto il tuo letto
squittiscono i topi

con brusca casualità
galoppo
da un punto all'altro

se si trattasse di un alligatore
se questa galoppata avesse la struttura del linguaggio
se fossero quantomeno ratti

pip-pip-pip le sporche zampe delicate
wo ich war; ti alzi
accendi la luce

se venissero fuori adesso
dovrebbe essere possibile ammazzarli
c'è un martello sulla scrivania

pip-pip-pip
sempre sotto
il pavimento

Eesti Ekspress, 2012, 7-6

Esteetiline inimõigus

Valik, me kallis, kui teda on,
kisub me organismist glükoosi,
otsustusvajadus kurnab aju,
kuradid küsivad põrguvärvast
lemmikvärvi, -raamatut, -heliloojat,
et meid siis nendega tüüdata,
vaesed jäävad vaeseks, sest valiku
sügavus väsitab neid ja tõmbistab
(veel üks külmutatud kotlet või üllatusmuna?),
ent ka otsus, kas must jakk või valge kampsun,
kas jätta see luulerida alles või mitte,
võtab kütust, žürii hakkab vinguma,
kaua ei jaksa, ometi
peaks meil olema veel üks õigus,
esteetiline inimõigus
otsustada, kuidas me lugu laheneb,
kas kukkuda kokku või laguneda laiali,
hääbuda või plahvatada,
variseda, mädaneda või kuivada,
kõduneda, pehkida või roiskuda,
haihtuda või kivistuda,
olla mõnusa objektina
tee peal ees.

Diritto umano estetico

la scelta, la nostra carissima, se ce l'abbiamo,
attinge il glucosio dal nostro organismo
la necessità di decidere
stanca il cervello,
alle porte dell'inferno i diavoli
chiedono il nostro colore, libro, compositore
preferito, per poi stufarci con i medesimi;
i poveri rimangono poveri,
la profondità della scelta
li esaurisce e ottunde
(ancora una polpetta surgelata oppure un kinder sorpresa?),
ma anche la scelta tra la giacca nera o il maglione bianco,
tra il tournedos di manzo o il coniglio alla cacciatore,
tra lasciare o cancellare questa riga
richiede combustibile, la giuria si lamenterà,
non resiste a lungo, però
dovremmo avere ancora una scelta,
sarebbe un diritto umano estetico
decidere sulla soluzione della nostra storia:
se crollare o esplodere
se seccare o marcire
se dissolverci o fossilizzarci,
oppure bloccare la strada
come un oggetto compiaciuto.

Vikerkaar, 2012, 6

Pärliid

See on selline siga,
kes sööb aeg-ajalt pärleid.
Näe, sööbki parajasti.
Täitsa mõnuga, nagu paistab –
tema ju ei pea teesklema?
Aga alati ta ei söö.
Mõni ütleb, et selle järgi
tunnebki ära tegelikud pärliid.
Et ta sööb. Et ta ei söö.
Sööb, ei söö.

Perle

È un porco
che ogni tanto mangia perle.
Guarda che le sta mangiando adesso.
Con gusto, come si vede –
non deve fingere, vero?
Ma non le mangia sempre.
Alcuni dicono che proprio da ciò
si riconoscano le perle vere.
Se il porco le mangia. Se non le mangia.
Mangia, non mangia.

Vikerkaar, 2012, 6

Sült tuisus

nemad pakuvad paksus tuisus
seasüldi kõrvale muskaatveini
magusa šampanjaga pelmeene
viskavad roositassidest viina
aga külaline on õrn ateist
biomarketi püsiklient

nemad joovad jeesuse ja jumalaemaga
julgelt ennast ja teisi laua alla
sest nende lugu
läheb niikuinii edasi
külalise oma lõpeb
küsimus on selle pikkuses

vähe on kvaliteete, mis oleksid
siin kvantiteedist kõvemad
kuuest purgist vitamiine hommikul
ja pikad metsajooksud

nemad löövad risti ette,
kui politsei nad minema laseb
kui külaline nanotehnoloogiast loeb,
siis mitte tahtmisest
universumi tõdesid teada,
vaid lootuses, et lugu tuleb pikem

nemad on homses pohmellis lunastatud
aga külalise jumalad on ta sõbrad
nii et ta sõbrad on jumalad,
võib-olla veelgi kehvemad tüübid,
kellest sõltuda, kui see nende oma;
antagu talle siis neljas tükk
rasvast sülti, ja olgu, šampanjat ka,
südamel hakkab rõõmsam

Iževskis, jaanuaris 2011

Vikerkaar, 2012, 6

Porchetta nella bufera di neve

In una fitta bufera di neve le offrono
porchetta con vino moscato,
i ravioli con lo spumante dolce,
bevono vodka dalle tazze con le rose.
L'ospite è un'atea delicata,
una cliente della Biomarket.

Bevono con Gesù e la Madonna,
coraggiosamente finché cadono e fanno cadere gli altri,
perché la loro storia
continua comunque.
Quella dell'ospite finisce,
la questione è quando.

Ci sono poche qualità
che siano qui più forti della quantità.
Vitamine
da sei diversi barattoli al mattino
e lunghe corse nei parchi.

Si fanno il segno della croce
quando la polizia li lascia andare.
Se l'ospite legge sulla nanotecnologia,
non è perché voglia sapere la verità,
ma per la speranza di una storia più lunga.

Loro saranno salvati nel dopo-sbornia di domani,
ma gli dei dell'ospite sono i suoi amici,
quindi i suoi amici sono dei,
forse ancora peggiori del loro
se uno deve dipenderne.

Date allora all'ospite un quarto pezzo
della porchetta, e sia,
versatele anche del vino moscato,
che scaldi il cuore.

A Iževsk, gennaio 2011

Kärnkonn

muidugi arvad sa ära,
 et see, mis mulle meelde tuleb,
 kui ma jälle näen
 vaest suurt kärnkonna,
 kes on nahaks söidetud
 asfaldi külge,
 on luuletamine;
 enne oli konn rasvasem,
 aga praegu juba kuiv,
 asfaldifaktuurne,
 sügis on ka lähemal.
 saksa moodne luuletaja
 kirjutas surnutest terve tsükli:
 surnud normandia koer,
 surnud gotlandi jänes,
 surnud böömi mutt.
 kardan, et sakslane
 sai äkki mingi stipendiumi
 surnud loomade jahtimiseks:
 mida luuletaja ikka teha oskab.
 olen olnud hajameelne,
 surnud tallinna konnast
 käin mitu korda mööda,
 enne kui taipan, et võiks ta üles korjata
 nagu kaheeurose mündi,
 enne kui ta tolmuks tambitakse,
 enne kui kaob see tolm ja see raha
 ja see keel ja see planeet

Il rospo

di certo indovini
 che ciò che mi viene in mente
 quando vedo di nuovo
 il povero grosso rospo
 ormai schiacciato come cuoio
 sull'asfalto
 è l'atto di poetare;
 prima il rospo era più grasso,
 adesso è quasi secco,
 ha la struttura dell'asfalto,
 anche l'autunno è più vicino.
 un poeta tedesco, contemporaneo,
 ha scritto l'intero ciclo dei morti:
 il cane normanno morto,
 il coniglio gotlandico morto
 la talpa boema morta.
 temo che il tedesco
 abbia ricevuto una borsa
 per la caccia agli animali morti:
 ma che aspettarsi dai poeti?
 sono stata distratta,
 dal rospo tallinese
 sono passata più volte
 prima di capire che si può anche sollevarlo
 come una moneta da due euro
 prima che venga spappolato, che diventi polvere
 prima che spariscono questa polvere e questa moneta,
 la lingua in cui furono scritti i versi, e il pianeta

Vikerkaar, 2012, 10-11

Note

* Le note sono redatte a cura di Beatrice Töttössy.

¹ Nata a Tallinn nel 1958, laureata a Tartu in Filologia Romanza e Germanistica, Doris Kareva dal 1979 collabora con il settimanale culturale *Sirp*, dal 2011 è suo caporedattore letterario. Nel 1992-2008 è segretario generale della Commissione Nazionale d'Estonia presso l'Unesco. Nel 1978-2012 pubblica 18 raccolte di poesie, un volume di prosa e un libro di saggi ed è tradotta in 26 lingue. Ha ricevuto importanti premi nazionali (1993, 2005) e un riconoscimento dello Stato Estone (2001). Nel 2011, per la collana "Gattomerlino" della casa editrice Superstripes di Roma, Piera Mattei ha curato *L'ombra del tempo*, selezione bilingue (estone/italiana) delle poesie di Doris Kareva <<http://www.superstripes.net/gattomerlino/main.htm>> (10/2012).

² Con il titolo rimandiamo al titolo dell'ultima raccolta di Doris Kareva, *Olematuse aiad* (Giardini della nonentità, Verb, Tallinn 2012) che riunisce opere di volumi precedenti e inedite, tra cui le poesie qui proposte. Si ringraziano Doris Kareva, Piera Mattei e Miriam McIlfratrick per la gentile concessione alla pubblicazione delle poesie e della loro versione italiana e inglese.

³ Per informazioni circa le attività letterarie di Piera Mattei: <<http://www.superstripes.net/gattomerlino/chi-siamo.htm>> (10/2012).

⁴ Per notizie sugli studi di traduttologia e sulla pratica traduttiva di Miriam McIlfratrick cfr. le pagine dedicate nel sito web dell'Estonian Literature Centre, <<http://www.estlit.ee/elis/?cmd=translator&id=81461>> (10/2012).

⁵ Kirke Kangro è scultrice e artista. È Direttrice del Department of Installation and Sculpture della Estonian Academy of Arts. Per ulteriori notizie sull'artista, cfr. <<http://kirkekangro.planet.ee>> (10/2012). Si ringrazia Kirke Kangro per la gentile concessione della pubblicazione in *LEA* delle riproduzioni fotografiche di alcune sue opere.

⁶ Kalju Kruusa (pseudonimo di Jaanus Valk, Tallinn 1973), parallelamente agli studi universitari (Anglistica e Semiotologia, laurea in Romanistica, laurea magistrale in Traduzione, esperienza internazionale a Tokyo), si dedica all'attività letteraria: nel 1996 è cofondatore del gruppo letterario Erakkond, dal 1997 traduce, dal 1999 lavora come "critico indipendente", nel 2001 con Hasso Krull fonda e (fino al 2010) dirige una rivista online di poesia tradotta (<<http://www.eki.ee/ninniku>>). Dal 2010 è membro dell'Unione degli scrittori estoni, partecipa alla "rifondazione" del PEN Club d'Estonia. Nel 1999-2010 Kruusa è autore di 4 raccolte poetiche, traduce poesie, romanzi e testi teatrali da 6 lingue. Vince 3 premi, come critico (2001), poeta (2006) e traduttore (2009). Nel 2012, per la collana "Gattomerlino" della casa editrice Superstripes di Roma, Piera Mattei e Maarja Kangro hanno curato l'edizione bilingue (estone/italiana) di una selezione di poesie di Kalju Kruusa.

⁷ Si ringraziano Kalju Kruusa, Piera Mattei, Brandon Lussier e Tauno Vahter per la gentile concessione alla pubblicazione delle poesie e della loro versione italiana e inglese. Per quanto riguarda le traduzioni della poesia "A Matter" (Tauno Vahter) e di "I came in" (Brandon Lussier) esiste una versione precedente pubblicata rispettivamente in *Words Without Borders*, July 2007, <<http://wordswithoutborders.org/article/avatud>> e nel libro *Viiu tunni tee / Five Hours Away* (Tallinn, Nordic Council of Ministers, Tallinn Office, 2001, 24). Le traduzioni inglesi presenti in *LEA* sono nuove.

⁸ Hasso Krull (1964), laureato in Studi linguistici e letterari estoni, interprete in Estonia del pensiero di Jacques Derrida e della filosofia francese, studioso della mitologia estone e traduttore (dal francese, inglese, tedesco, svedese, nederlandese e finlandese), dal 1990 insegna Teoria letteraria all'Università di Tallinn. Nel mondo letterario estone si distingue come poeta con marcato interesse per lo sperimentalismo postrutturalista (in cui trova spazio il "paragrammatismo poetico" e la ricerca intertestuale, così come l'abbandono dell'idea di "programma"). Nel 1986-2012 Krull è autore di 11 raccolte di poesie, nel 1996-2012 pubblica 5 volumi di saggistica. Con Kalju Kruusa dal 2001 è condirettore di *Ninniku* (<<http://www.eki.ee/ninniku/>>), rivista di poesia tradotta e, dal 2003, della collana di libri "Ninniku Raamatukogu". Dal 1986 è membro dell'Unione degli scrittori estoni.

⁹ Le poesie provengono dalla raccolta *Neli korda neli: märts 2007 - september 2008*, Tallinn, Eesti Keele Sihtasutus, 2009.

¹⁰ Daniele Monticelli è professore associato in italianistica e semiotica all'Università di Tallinn, dove dirige il Dipartimento di Studi Romanzi. Ha conseguito il dottorato in semiotica all'Università di Tartu (2008). Il suo lavoro di ricerca spazia dalla filosofia del linguaggio e la teoria della traduzione alla semiotica letteraria, gli studi culturali e la filosofia politica. Su questi temi ha pubblicato una monografia e molti articoli e ha curato volumi in diverse lingue. Ha pubblicato anche una serie di traduzioni letterarie e saggistiche dall'estone in italiano.

¹¹ Alice Kask è pittrice. Per ulteriori notizie sull'artista, cfr. <<http://www.alicekask.com>> (10/2012). Si ringrazia Alice Kask per la gentile concessione della pubblicazione in *LEA* delle riproduzioni fotografiche di alcune sue opere.

¹² Maarja Kangro (Tallinn, 1973), laureata in Lettere all'Università di Tartu e attualmente dottoranda in Teoria della cultura presso l'Università di Tallinn, scrive poesia, narrativa e critica letteraria. Prima di iniziare a scrivere poesie le ha tradotte dalle altre lingue. Tuttora traduce poeti inglesi, italiani e tedeschi, tra i quali Iacopone da Todi, Giacomo Leopardi, Giorgio Caproni, Edoardo Sanguineti, Antonio Porta, Milo de Angelis; Bertolt Brecht, Ernst Jandl,

H.C. Artmann, Hans Magnus Enzensberger, Philip Larkin. Ha curato un'antologia bilingue di Andrea Zanzotto (*Hääl ja tema vari / La voce e la sua ombra*, Eesti Keele Sihtasutus, Tallinn 2005) e di Valerio Magrelli (*Luule DNA / Il Dna della poesia*, Tallinn, Koma 2006, con Kalju Kruusa). Ha tradotto anche opere di Giorgio Agamben, Gianni Vattimo e Umberto Eco. Ha pubblicato 4 volumi di poesia: *Kurat õrnal lumel* (Un diavolo sulla neve sottile, 2006), *Tule mu koopasse, mateeria* (Vieni nella mia tana, materia, 2007), *Heureka* (2008) e *Kunstiteadlase jõulupuud* (L'albero di Natale di un critico d'arte, 2010). Nel 2010 è uscita la sua prima raccolta di racconti, *Ahvid ja solidaarsus* (Le scimmie e la solidarietà), che è stata premiata dalla Fondazione della cultura dell'Estonia (Eesti Kultuurkapital), uno dei premi letterari più prestigiosi in Estonia. Per le sue raccolte poetiche ha ricevuto due volte il Premio Letterario dell'Università di Tallinn e il Premio Letterario di Eesti Kultuurkapital. Ha pubblicato anche un libro per bambini, *Puuviljadraakon* (Il drago della frutta, "Miglior Libro Per Bambini del 2006"). Ha scritto 6 libretti per opera lirica e testi per altre opere musicali. Nel 2011, per la collana "Gattomerlino" della casa editrice Superstripes di Roma, Maarja Kangro ha proposto una selezione delle proprie poesie. Cfr. le notizie su *La farfalla dell'irreversibilità* nel sito web <<http://www.superstripes.net/gattomerlino/9788890481826.htm>> (08/2012). Si ringraziano Maarja Kangro e Piera Mattei per la gentile concessione alla pubblicazione delle poesie e della loro versione italiana.

Riferimenti bibliografici

- Kangro Kirke (2012), pagina web dedicata, a cura dell'artista, <<http://kirkekangro.planet.ee>> (10/2012).
- Kangro Maarja (2011), *Kaardipakk 3: Kogu tode* (Il mazzo di carte 3: Tutta la verità), Tallinn, Nõo Kirik.
- (2011), *La farfalla dell'irreversibilità, autotraduzione*, Roma, Gattomerlino.
- (2012), "Hiired", *Eesti Ekspress*, 7-6.
- (2012), "Esteetilise inimoigus" (Diritto umano estetico), "Pärlid (Perle)", "Sülituisus" (Porchetta nella bufera di neve), *Vikerkaar* 6.
- (2012), "Kärnkonn" (Il rospo), *Vikerkaar*, 10-11.
- Kareva Doris (2011), *L'ombra del tempo*, trad. di P. Mattei, Roma, Gattomerlino.
- (2012), *Olematuse aiad* (Giardini della non entità), Tallinn, Verb.
- Kask Alice (2012), pagina web dedicata, a cura dell'artista, <<http://alicekask.com>> (10/2012).
- Kruusa Kalju (1999), *Meeleolu* (Lo stato d'animo), Tsitre, Erakkond.
- (2004), *Treffamisi* (Incontri), Tallinn, Tuum.
- (2008), *Pilvedgi mindgi liigutavadgi* (E anche le nuvole mi muovono), Tallinn, Koma.
- (2010), *Tühja* (Niente), Tallinn, Ussimunni.
- (2012), *La quintaruota di scorta*, trad. di M. Kangro e P. Mattei, Roma, Gattomerlino.
- Krull Hasso (2009), *Neli korda neli: märts 2007 - september 2008*, Tallinn, Eesti Keele Sihtasutus.



Alice Kask (2005), Tallinn

Su alcuni meccanismi della formazione dei significati polivalenti e contraddittori nella poesia di Jüri Üdi/Juhan Viiding sull'esempio della raccolta *In chiaro estone* (1974)*

Ülar Ploom

Università di Tallinn, Estonia (<ylarploom@mail.ee>)

Abstract

The aim of the present article is to discuss some meaning generating mechanisms of the Estonian poet Juhan Viiding (1948-1995), taking as an example his collection *Selges eesti keeles* ("In clear Estonian", 1974). The collection belongs to the first phase of Viiding's work written under the pseudonym Jüri Üdi (George Marrow). Üdi/Viiding's poetic consciousness during this phase is predominantly rhetorical (to use J. Lotman's term) in general and subversive in particular. The trope of Viiding is that of uniting seemingly irreconcilable spheres within a poetic context which yields unexpected possibilities of interpretation. This kind of poetics questions both language and the communicative act with all its components (Jakobson's model). It appears that none of them are fixed before the act itself and that also after it we are dealing, in Üdi/Viiding's poetics, with different time-spaces which some particular tropes and the many-faced I-position incoherently unite. One of the main issues of this article is the question of translatability (Benjamin), especially in connection with the process of translation and re-translation between image and word, which results in shifting contexts (Lotman, Bal's reading of Benjamin). Therefore rather than offering interpretations of Üdi/Viiding's texts, this article attempts to explain some peculiarities of their rhetorical structure.

Keywords: contexture, stylistic and rhetorical consciousness, trope, subversive rhetoric, translation between image and word

Nel lontano 1990, durante l'inaugurazione bilingue (estone e inglese) di un circolo culturale nel centro storico di Tallinn, mi è capitato di trovarmi al fianco del poeta e attore Juhan Viiding, in attesa del suo turno per presentare

– insieme all'amico e collega Tõnis Rätsep che l'accompagnava al pianoforte – una sua poesia musicata. Facevo l'interprete dei discorsi pronunciati dalle persone importanti che inauguravano il centro. Avevo visto le bozze dei testi dei discorsi, ma ero sicuro di dover affrontare delle sorprese ed ero dunque consapevole che, al di là di ciò che si trovava sulla carta, avrei dovuto improvvisare di fronte al pubblico. Viiding si era probabilmente incuriosito di fronte al mio modo di prepararmi per il palcoscenico, forse lo facevo come fanno gli attori, forse c'era qualcosa di dilettantesco o di buffo, o forse ambedue, nel mio comportamento. Ad ogni modo mi disse: “Noi due calcheremo ancora insieme le scene”. Queste sue parole si sono impresse nella mia memoria ed emergono ogniqualvolta comincio a parlare o scrivere della sua poesia. Perché? Forse perché nel farlo mi sento sempre come un attore che va a recitare testi che, anche se pronti, maturano solo per quello spettacolo, con quel pubblico e per quella sera, e se non del tutto, almeno per quegli aspetti che in parte capovolgono quanto si era pensato fosse il loro significato profondo.

1. Juhan Viiding (1948-1995) è tra i più amati e ammirati poeti estoni. La raccolta completa, *Kogutud luuletused* a cura di Hasso Krull (1998), include i testi scritti tra il 1968 e il 1994, pubblicati sia in antologie separate (fino al 1978 sotto lo pseudonimo di Jüri Üdi, che in italiano significa “Giorgio Midollo”), sia come singoli componimenti in giornali e riviste. Come già detto, Viiding spesso recitava e cantava i suoi testi accompagnato dall'amico e collega Rätsep. Possiamo ancora oggi ascoltare alcune delle sue esibizioni su cassette e CD. È facile immaginare come durante queste presentazioni, i testi compiuti cambiassero accenti e significati a seconda della situazione, del pubblico e delle circostanze. Eppure è altrettanto vero che la poesia di Üdi/Viiding (ma soprattutto quella scritta sotto lo pseudonimo di Üdi) non si presta ad un'interpretazione univoca neanche per chi la legge. Questo è sicuramente uno dei fattori che spiega il motivo – sebbene continui ad essere ampiamente letto, citato, imitato e discusso dai lettori, dagli altri poeti, intellettuali e critici estoni¹, e nonostante sia stato tradotto in sedici lingue² – per cui Viiding/Üdi non ha sfortunatamente mai acquisito in nessun altro paese (tranne forse la Finlandia) la fama di cui godeva e continua a godere in Estonia. Certo, si sa che la poesia in generale non si lascia tradurre facilmente, ma nel caso di Viiding/Üdi si tratta di una poetica, per così dire, sovversiva, che rende tutto il processo della traduzione – sia quello interpretativo che quello trasmissivo – ancora più complicato e, talvolta, parzialmente impossibile. La peculiarità dei meccanismi della formazione dei significati sarebbe, dunque, la spiegazione più plausibile dell'asimmetria della reputazione poetica di Üdi/Viiding (Ploom 2010 e 2011). Questo lavoro si propone infatti di presentare ad un lettore italiano alcuni dei principi organizzatori dei suoi testi, con l'auspicio di trovare qualche poeta-traduttore italiano sufficientemente audace da arrischiarsi a “tradurre” Viiding/Üdi, ovvero – almeno in moltissimi casi

sarebbe l'unica possibilità – a creare propri testi originali sulla scia del poeta estone³. Siccome il mio obiettivo è quello di spiegare i meccanismi retorici, cercherò di fornire innanzitutto delle traduzioni interpretative, corredate qualche volta di suggerimenti per una traduzione artistica.

1.1 - Prima di analizzare la poetica di Viiding sulla base della sua raccolta *Selges eesti keeles* (In chiaro estone, 1974; pubblicata ancora con il nome Jüri Üdi), cercherò di presentare i principi teorici del mio approccio, a partire da alcune osservazioni linguistico-semiotiche di Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Jurij Lotman, Walter Benjamin e Mieke Bal.

De Saussure (1915, 1974), com'è noto, distingue tra le relazioni sintagmatiche (nel discorso, *in presentia*) e quelle associative (fuori dal discorso, *in absentia*). Quanto alle relazioni associative, de Saussure menziona quella paradigmatica della stessa radice, quella morfologica, quella concettuale e anche quella puramente acustica. De Saussure tende a sottovalutare l'ultimo caso dichiarandolo piuttosto raro come fenomeno, eppure gli esempi che porta meritano grande attenzione: “Les musiciens produisent les sons [suoni] et les grainetiers [crusche] les vendent”; e l'associazione tra *blau* (blu) e *durchblauen*⁴ (dare una buona legnata). Giochi di polivalenza di questo tipo costituiscono spesso la base per meccanismi retorici in grado di accomunare tramite il suono delle sfere semantiche apparentemente incongrue tra di loro, come vedremo più avanti.

Comunque, la differenza tra i due principi (quello *in presentia* e quello *in absentia*) per de Saussure è fondamentale, uno si verifica nel discorso e ha un carattere lineare - due elementi non possono essere pronunciati simultaneamente -, l'altro nella mente (nella memoria) del parlante.

Per de Saussure la frase è il tipo ideale di sintagma (e appartiene alla sfera della *parole*). Ma de Saussure esita a considerare il sintagma parte della *langue* o della *parole*, perché non c'è una frontiera chiara tra il fatto linguistico, che è il segno dell'uso collettivo, e quello discorsivo, che dipende dalla libertà individuale. Questo è uno dei punti fondamentali da tenere presente nell'analisi del linguaggio poetico di Üdi/Viiding.

1.2 - Nel suo articolo “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances” (Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia, 1956) Roman Jakobson, considerando il principio sintagmatico e l'altro associativo, introduce alcune modifiche alla teoria di de Saussure. Analizzando alcune battute nel dialogo tra Alice e il Gatto in *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll, Jakobson sottolinea la concorrenza delle entità simultanee non solo dal punto di vista della selezione (codice) nella mente del soggetto linguistico, ma anche dal punto di vista della comprensione nell'atto comunicativo (messaggio e contesto). Jakobson dimostra come nelle espressioni idiomatiche il significato non dipenda dalla somma dei

significati degli elementi singoli. In altre parole, l'insieme non è uguale alla somma delle singole parti. Di conseguenza, occorre studiare l'interazione di codice e messaggio in contesto.

Gli elementi costitutivi di una catena linguistica si combinano in unità superiori sia per combinazione che per “con-testualizzazione” (*contexture*), ma la selezione viene eseguita tramite selezione e sostituzione. Jakobson osserva che de Saussure riconosce nella combinazione la concatenazione come successione temporale nella catena linguistica, ma ignora la concorrenza, evidentemente per il concetto della linearità (Jakobson non si sofferma sul ragionamento saussuriano, ovvero sulla differenza (tra quanto si verifica “nel discorso” e “fuori dal discorso”). Dunque, selezione e sostituzione si connettono alla questione del codice, ma non alla questione del messaggio, mentre la combinazione può investire sia entrambe le sfere, come anche solo quella del messaggio. Ambedue le operazioni – combinazione/con-testualizzazione e la selezione/sostituzione – procurano al segno linguistico due serie di interpretanti (a questo punto Jakobson evidentemente fa un tentativo di congiungere il sistema di de Saussure con quello di Peirce). Ci sono due referenze: una sulla base del codice e l'altra sulla base del contesto. Ogni elemento significativo può essere sostituito da un elemento dello stesso codice (relazione interna), ma il significato contestuale è determinato dalla relazione del segno linguistico con gli altri segni della sequenza. È questa la co-occorrenza o l'interazione, che si connette con il messaggio e costituisce la relazione esterna.

1.3 - Sia i principi di de Saussure che quelli di Jakobson sono stati fondamentali per la semiotica testuale di Jurij Lotman e la scuola semiotica di Tartu. I semiotici di Tartu hanno adottato il concetto di testo (al posto di *parole*) come oggetto della loro ricerca. È possibile che quest'ultimo sia stato alquanto influenzato dalla questione della concatenazione e della “con-testualizzazione” (*contexture*) proposta da Jakobson. In ogni caso una delle questioni essenziali per i semiotici tartuensi divenne la concezione dei due tipi di coscienza e delle tipologie della loro interazione (Lotman 1990, parte I). Un tipo di coscienza si basa piuttosto su segni discreti ed è lineare. In questo caso i portatori primari dei significati sono i segni e le loro combinazioni lineari oppure i segmenti, e il testo è secondario. Nel caso della prevalenza del secondo tipo di coscienza, è il testo stesso, ovvero l'interazione di tutti gli elementi costitutivi, a diventare primario (è qui che vediamo il legame molto stretto con il patrimonio jakobsoniano). Il significato del testo come un insieme non dipende dalla somma delle singole parti, ma è piuttosto dissipato nello spazio semantico del testo. Nello stesso tempo è importante che ogni testo comunque abbracci ambedue i tipi di coscienza e che tra di loro si verifichi una traduzione. È ad esempio possibile muoversi “per il quadro” creando certi sintagmi lineari e il testo verbale viene sempre tradotto anche in immagini (sia visuali che acustiche).

Su questo tipo di traduzione delle due forme di coscienza si basa anche l'approccio di Lotman ai tropi che si connette alla problematica della traduzione complicata o addirittura dell'intraducibilità, quando il trasferimento da un sistema all'altro (da quello verbale a quello visuale o viceversa) non è preciso, bensì approssimativo. Per Lotman il tropo è, nei confini di un contesto, una coppia di unità semantiche altrimenti non associabili.

Da questo punto di vista la retorica è il meccanismo della genesi dei significati nel testo. La domanda principale è: dove può essere collocata la retorica rispetto al linguaggio? Lotman sostiene (e anche qui probabilmente c'è un nesso con l'idea jakobsoniana della relazione esterna durante la comunicazione e la ricezione del messaggio, che non è solo interna, cioè riguardante il codice) che la struttura retorica si trasporta nel testo dall'esterno e che, a differenza di un testo del linguaggio cosiddetto normale, che è lineare e discreto per natura, un testo retorico è semanticamente integrato.

Successivamente occorre soffermarsi anche su alcuni concetti lotmaniani concernenti diversi tipi di retorica. Sul piano semiotico la retorica si connette sia con la semantica che con la stilistica. Secondo Lotman, l'effetto stilistico si ha quando l'uno e lo stesso contenuto semantico (ad esempio una nota musicale) viene espressa in registri diversi che hanno come risultato diversi "colori sonori". Altri esempi di questo tipo (sono miei – Ü.P.) sarebbero le immagini seriali di Marilyn Monroe in diversi colori o la serie degli angeli sul ponte di Castel Sant'Angelo a Roma o anche le coppie eterosessuali e omosessuali (la similarità delle coppie in diversi registri). In ogni caso un effetto stilistico presuppone che si mantengano i confini tra i registri. Qualche cosa in quest'ottica non può essere uno e l'altro o nessuno, perché un "determinato" contenuto semantico si conserva anche nei diversi registri (una certa nota in minore o maggiore, un essere umano nel registro eterosessuale o omosessuale, ecc.).

L'effetto retorico, invece, nasce dal conflitto dei segni che appartengono a diversi registri, per cui i confini tra i registri o i segmenti vacillano. I confini saranno rinnovati in base a qualche altro criterio e sarà difficile tracciare linee di demarcazione tra diversi campi semantici (se uno/a in una coppia eterosessuale dimostrasse anche legami omosessuali si tratterebbe di un caso ambivalente, si mischierebbero i registri e si avrebbe piuttosto un effetto retorico).

Secondo Lotman il senso del confine con un effetto stilistico è assoluto, mentre con un effetto retorico è relativo. In un testo artistico, sostiene Lotman, ogni elemento è virtualmente retorico, cioè capace di unirsi in una coppia imprevista (tropo). La questione sta piuttosto negli accenti. Non esistono testi puramente retorici come non esistono testi puramente stilistici. Comunque, secondo la dominante stilistica o retorica, è possibile creare delle tipologie di testi a seconda delle epoche culturali.

In conclusione, Lotman definisce un testo retorico come un testo dove si manifesta l'unità strutturale di due o più sottotesti, e dove i due o più sottotesti sono codificati tramite dei codici reciprocamente non traducibili.

1.4 - Mieke Bal, nel capitolo intitolato “Image” (Immagine) in *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide* (1998), partendo da “Die Aufgabe des Übersetzers” di Walter Benjamin, mette in rilievo come un concetto, in questo caso “immagine”, possa avere molteplici, addirittura contraddittorie e inconciliabili definizioni. Le definizioni riportate variano tra rappresentazioni mentali ancora indefinite, che perciò necessitano di una ulteriore interpretazione e traduzione, ovvero di un corrispettivo esatto di un oggetto visto attraverso una lente, o uno specchio. Ma anche nel secondo caso non si tratta di significati fissi. Bal mette a fuoco come i concetti principali del testo di Benjamin siano la *traducibilità* e non il significato fisso, il *processo* e non il risultato definitivo, la *metafora* e il *movimento* che risultano da una dinamicità eccentrica ed estatica, da immagini da interpretare e non da significati da trasportare. La parola non coincide con l’oggetto così come le parole non comunicano significato, perché altrimenti il significato sarebbe qualche cosa di assoluto che può essere comunicato tramite parole. Bal suggerisce che le parole comunicano immagini che a loro volta sono accessibili tramite altre parole ed immagini. Anche Bal sostiene dunque (senza riferimenti al semiotico russo) ciò che è stato sostenuto da Lotman: nella codificazione e decodificazione dei messaggi sono necessari più di un linguaggio, non solo quello verbale.

Analizzando alcune sculture di Louise Bourgeois (ad esempio le serie di *Femme-Maison*), Bal sostiene che manca un codice fisso con cui effettuare la traduzione. Così la malinconia della donna casalinga può trasformarsi in una donna stupida, ma anche in una *femme-cent-têtes* (donna-cento teste) sulla scia di Max Ernst. Nel caso della *Femme-Maison* (1983), che diventa il supplemento della Santa Teresa di Bernini, Bal metaforizza la traduzione come un *fold* (il concetto è di Deleuze) in cui i *folds* del vestito della santa e le fiamme che la bruciano diventano una collimazione senza frontiera, creando un effetto di ambiguità tra l’interno e l’esterno.

1.5 - Si potrebbe continuare, ma credo che sia il momento di tornare al rapporto che si stabilisce tra il codice e il messaggio nell’atto comunicativo. Accanto alla necessità di più codici nella trasformazione delle informazioni, Lotman propone anche la questione della diversità del ricevente del messaggio, per cui una comunicazione può contenere sia autocomunicazione (io-io) che una comunicazione diretta ad altri (io-lui). In quel caso cambia la focalizzazione (considerata anche da Bal) e si effettua lo slittamento del contesto. Quando nel dialogo tra Amleto e Claudio (“Hamlet”, atto 2, scena 1 – l’esempio è mio, Ü.P.):

Claudius: But now, my cousin Hamlet, and my son –
 Hamlet (da parte): A little more than kin, and less than kind.
 Claudius: How is it that clouds still hang on you?
 Hamlet: Not so, my lord; I am too much in the sun [son]

Amleto dice: “I am too much in the sun”, si crea un gioco di parole tra “fin troppo dentro il calore dei raggi solari del sovrano” (“too much in the sun”) e “quel tizio vuole lusingarmi e tirarmi dalla sua parte facendomi suo figlio” (ovvero: “I am too much in your son”). In questo caso si realizzano tutte e due le trasformazioni: la traduzione tra concetti e immagini e l’interscambio della comunicazione. Cambia il contesto, e anche il messaggio, a seconda che Amleto indirizzi le stesse parole a se stesso, al pubblico, agli altri cortigiani, o a Claudio.

Per concludere la parte teorica, riproporrei la concezione di Jurij Lotman della dinamicità del processo comunicativo (traduttivo), riferendomi ai suggerimenti di Mihhail Lotman (1994 e 2012), per cui l’atto della comunicazione non consiste nella trasmissione di messaggi già fatti. Il testo trasforma il linguaggio, e determina il contatto tra il mittente e il destinatario, nonché il destinatario stesso. Il testo trasforma se stesso, rinunciando ad essere identico a se stesso. Vi aggiungerei un’altra trasformazione, non menzionata da Mihhail Lotman, eppure importantissima nel caso di Üdi/Viiding: anche il mittente, smettendo di essere identico a sé stesso, subisce una trasformazione, per cui si effettua una sorta di sdoppiamento dell’“io” che unisce spazi e tempi diversi solo tramite la posizione della prima persona dell’enunciazione.

2. La coscienza prevalentemente retorica si manifesta nella poesia di Juhan Viiding soprattutto nella prima fase della sua attività poetica quando scrive ancora sotto lo pseudonimo di Jüri Üdi. Nella seconda fase si radica la tendenza alla semplificazione che, secondo Lotman, è molto comune per tutti i creatori i quali si muovono da una prima fase di sperimentazione, con registri inconciliabili, ad una seconda di maggiore chiarezza nei loro messaggi.

L’inclusione dall’esterno della struttura retorica nel testo, si manifesta in modo evidente in molti componimenti della sua raccolta, *In chiaro estone*, ma anche all’interno dei testi, che “mettono alla prova” le espressioni idiomatiche, e in modo particolare la loro normatività.

Ad esempio:

öö käest pannakse päeva käele
hommikuni alalhoitu

(“Öö käest pannakse päeva käele”)

dalla mano della notte si porge alla mano del giorno
quel che si conservò fino all’alba

(Dalla mano della notte si porge)

Non è una traduzione riuscita, poiché traducendo “fedelmente” non si chiarisce il meccanismo retorico della formazione del significato; nella lingua estone la locuzione “öö käest” (dalla mano della notte) non è una personificazione della notte. Ci sono alcune locuzioni in cui il parlante non percepisce più la metafora che una volta era alla base della coniazione del sintagma. Così, per esempio, “vihma käes” non si interpreta come “nella mano della pioggia”, ma semplicemente “nella pioggia”, “durante la pioggia”, “quando piove”, ecc.

Così, “tule vihma käest tuppa” si dovrebbe tradurre “vieni dentro che fuori piove” o simili, e non “scappa dalla mano della pioggia”. Ma la struttura retorica nasce dall'accostamento di un uso normativo linguistico - “öö käest” - con un uso inatteso - “päeva käele” (alla mano del giorno; sulla mano del giorno) -, che neanche un parlante estone percepisce come uso neutrale e normativo ma, appunto, come un caso di personificazione. Il tropo si forma così dalla giustapposizione di due unità stilisticamente inconciliabili. L'effetto di tale accostamento può condurre a non comprendere se il caso debba essere percepito come una personificazione o piuttosto come un uso comune, anche se strano. Si prova dunque qualcosa di *unheimlich*, per utilizzare la terminologia di Freud (1919), dove lo strano si manifesta nella normalità e nella quotidianità. Nei termini di Todorov (1970, 2000) si potrebbe parlare di un caso di fantastico puro che non si risolve né nello strano (il fantastico razionalmente spiegato), né nel meraviglioso (che si riconosce ad esempio nelle fiabe e si accetta come tale). Dunque un lettore estone recepisce la locuzione “päeva käele” giustapposta a “öö käest” come molto ambivalente, per cui o “öö käest” si trasforma in personificazione oppure “päeva käele” viene avvertito come un uso anomalo della lingua.

Nella traduzione, dunque, bisognerebbe sperimentare un simile accostamento tra uso normativo e uso anormativo, ma non mi azzardo a fare suggerimenti.

Nella raccolta discussa, c'è un gran numero di *incipit* testuali di questo tipo con cui si crea un'atmosfera di straniamento senza risposta interpretativa definitiva. Faccio un altro esempio:

hirmul on suured silmad
ja kokkusurutud suu

(“Hirmul on suured silmad”)

la paura ha gli occhi grandi
e la bocca compressa

(La paura ha gli occhi grandi)

“Hirmul on suured silmad” (La paura ha gli occhi grandi) è un detto estone per esprimere una grande paura non giustificata. Ovviamente la costruzione si basa sulla personificazione e sulla metonimia, perché se uno ha paura, spesso spalanca gli occhi. Comunque, siccome la locuzione viene usata spesso, c'è una certa tendenza alla perdita dell'aspetto visivo con il sopravvento di quello verbale. Ma sarà sufficiente accostare questa locuzione già radicata nella lingua a quella che segue - “kokku surutud suu” (la bocca compressa) - per creare l'immagine visiva di una faccia. Ciò comunque non basta perché manca un'ulteriore operazione traduttiva, dall'immagine al verbo: uno ha la bocca compressa quando non può parlare, quando deve tacere. Il traduttore dovrebbe forse, dopo una catena di traduzioni tra il visuale e il verbale, ricorrere a questa soluzione:

la paura ha gli occhi grandi
e la bocca cucita

tra unità testuali, in grado di dilatarne gli spazi che, intersecandosi, vanno a forzare le stesse linee di demarcazione dei registri. Ora vediamo un intero componimento “Me ei sõitnud metsast läbi” (Non siamo passati per la foresta), uno degli esempi più interessanti della coscienza retorica del poeta. Riporto qui di seguito il testo in estone con una mia traduzione in italiano e in inglese:

me ei sõitnud metsast läbi mina ükski sõitsin	noi non siamo passati per la foresta solo io sono passato	we did not drive through the forest I alone did drive
ajasin end hästi sirgu nägin kõik on hästi	mi sono ben raddrizzato ho visto che tutto era a posto	I pulled myself well upright I saw that all was fine
kuused kasvanud õigesti lilled õitsenud õieti	abeti che erano cresciuti retti fiori che erano fioriti ratti	spruces grown upright and wise [spruces sprang respectable] flowers blossomed blossomwise [flowers sprang receptacles]
mütoloogias lennanud hiigellind oma tiivaga lehvitas tuult	l'uccello gigantesco del mondo del mito con la sua ala sventolava il vento	a giant bird of mythology with its wings waved the wind
mis ma tean sellest Lõhavere linnust valvanud hiigellinnust	che ne so io dell'uccello che forte guardava Lõhavere roccaforte	what do I know of the bird keeping hold of Lõhavere stronghold
läbi metsa üksinda sõitsin kitkus sulgi õõ minu rinnust	da solo passavo per la foresta dirimpetto mi strappava la notte penne dal petto	I drove alone through the forest the night plucked feathers from my chest

Ho fatto alcune modifiche nelle traduzioni per rendere la peculiarità della poetica testuale. Ma un troppo, quello marcato in grassetto, non si è lasciato tradurre in modo soddisfacente.

kuused kasvanud **õigesti**
lilled õitsenud **õieti**

Infatti, non credo sia possibile trovare una soluzione soddisfacente perché non esiste un'unica comprensione e interpretazione valida. Una delle interpretazioni è che gli abeti erano cresciuti diritti e che i fiori erano (s)fioriti uno per uno (fiore per fiore, calice per calice). Ma, dalla coppia in questione, spuntano subito altri significati. Ambedue gli avverbi “õigesti” e “õieti” significano “in modo corretto”, solo che la prima forma viene considerata grammaticalmente corretta, l'altra invece, anche se usata moltissimo, scorretta. Infatti, nel periodo in cui Viiding ha scritto la poesia, cioè negli anni settanta, nella scuola estone questo era uno degli errori di grammatica più discussi. Nel periodo sovietico le normative sull'uso della lingua estone erano molto rigide, solo negli ultimi tempi si è verificata un'attenuazione delle norme grammaticali. Si creano dunque due campi semantici – uno concerne la correttezza linguistica,

la normatività e anche la cultura, perché chi non parla o scrive in modo corretto non può pretendere di essere uomo di cultura. L'altro campo semantico invece è quello della naturalezza, o anche natura/selvatichezza *vs* cultura. Si è probabilmente già capito che questi campi semantici non si mantengono puri e intatti, perché “õigesti” applicato agli alberi indica che sono cresciuti diritti per qualche motivo naturale, ma che anche facendo così sono cresciuti “in modo corretto”. Strano, ma va bene. Ma che i fiori che sono cresciuti uno per uno, dunque in modo naturale e selvatico, per qualche ragione non siano cresciuti in modo corretto – visto che “õieti”, anche se diffuso tra i parlanti, indica irregolarità – sembra proprio ridicolo. Gli abeti sembrerebbero per qualche motivo più corretti. O forse che gli abeti debbano essere considerati corretti, ma i fiori scorretti, il che è altrettanto assurdo. Come può essere fuori dalla norma ciò che è pienamente naturale? O come può essere normativo ciò che è selvatico?

Qualcuno può obiettare, dicendo che si tratta di una cosa puramente casuale. D'accordo, ma vediamo anche altre cose equivoche. L'uso della rima equivoca nelle righe

mis ma tean sellest Lõhavere linnust
kaitsnud hiigellinnust

che ne so io dell'uccello che forte
custodiva Lõhavere roccaforte

è in sintonia con la semantica equivoca di tutta la poesia. Un altro dilemma è che non si capisce se l'“io” lirico sia passato per la foresta o no. Nelle due prime righe sembra di sì:

me ei sõitnud metsast läbi
mina ükski sõitsin

noi non siamo passati per la foresta
solo io sono passato

Ma nell'ultima coppia di righe sembra il contrario. Il verbo *estone* non ha la categoria dell'aspetto. Ci sono altri espedienti per indicare perfettivo o imperfettivo. In questo caso dipende dalla posizione dell'avverbio “läbi” (per; attraverso). Dunque:

A ma sõitsin metsast läbi – perfettivo

B ma sõitsin läbi metsa – o imperfettivo o perfettivo

Nel caso B bisogna ricorrere al contesto, e nel testo in questione è imperfettivo, perché è correlato con l'imperfettivo della riga finale:

kiskus sulgi õõ minu rinnust

la notte mi strappava delle penne dal petto

Per questo nel componimento si crea un'atmosfera onirica, tra la sfera reale e storica e quella mitologica, perché la roccaforte di Lõhavere era una delle antiche fortificazioni in cui gli estoni si difendevano dai crociati tedeschi.

C'è anche uno scontro tra la sfera individuale e quella collettiva. Secondo Lotman la retorica riflette il principio universale dell'incrocio tra coscienza individuale e collettiva (cultura) che si manifesta in modo esemplare anche nel componimento di Üdi/Viiding. Dunque, c'è un uccello gigantesco della mitologia collettiva che per ragioni che conosce solo lui strappa delle penne dal petto di chi scrive le righe della poesia. Nel "Paradiso" della sua "Commedia" Dante dice "ma non furon da ciò le proprie penne", associando le ali e il poetare; Üdi/Viiding fa lo stesso con un tocco aggiuntivo di *unheimlich*. E per di più, mentre il personaggio di Dante sembra essere uscito dalla selva, con quello di Üdi/Viiding le cose sono molto meno sicure.

2.3 - Un altro fattore decisivo della retorica sovversiva e dell'asimmetria dei sottosegimenti testuali di Üdi/Viiding è l'incongruenza dell'"io". Senz'altro potremmo sollevare un'obiezione col dire che lo spazio significativo è unito dall'"io" scrivente, e tramite l'"io" scrivente con il "noi": abbiamo cioè la lingua estone (lo spazio grammaticale collettivo, lo spazio delle immagini, le tradizioni versificatorie, ecc.) e la cultura estone (mitologie collettive, la memoria storica collettiva, ecc.). Così si potrebbe pensare che il significato si renda attraverso il linguaggio collettivo come istituzione. Ma rendendosi allo stesso tempo si nega, perché accanto allo spazio interno di una lingua-cultura istituzionalizzata e alquanto astratta, c'è anche il corpo concreto individuale, "il petto da cui l'uccello mitologico strappa delle penne", e questo tende a sovvertire il collettivo e il normativo. Perciò, l'"io" scrivente viene depositato nello spazio culturale collettivo che si intreccia con l'essere cultural-linguistico dell'"io" conoscitivo, come anche con l'essere non-linguistico e non-acculturato di quest'ultimo che a sua volta si esprime attraverso l'*unheimlich* e l'onirico.

Hasso Krull, poeta e editore delle "Poesie raccolte", ha scritto nella sua postfazione che il centro soggettivo della poesia di Viiding rimane indeterminato (Krull 1998). Così non si può parlare di un "io" lirico unificato, tipico della lirica classica. L'"io" lirico di Viiding si giustappone e si confronta spesso con i "noi", "lui", "loro" e anche con se stesso. Talvolta sembra che ci sia il tentativo di unificare gli "io" in una specie di meta-"io":

ma näen seda kõike läbi vihmase hommiku	lo vedo tutto tra una mattina di pioggia
peaegu igal ööl	quasi ogni notte
ühest kõrgest tornist kuhu ronin	da una torre alta dove mi arrampico
("Suveöö piiril")	("Alla frontiera della notte estiva")

Ma anche in questi casi c'è il sospetto che si tratti di un'ulteriore posizione, anche se ad un livello diverso, in uno spazio diverso, come se osservato da un altro osservatore. Di conseguenza, gli spazi di Üdi/Viiding si presentano frammentari e difficilmente distinguibili, per cui è complicato stabilire frontiere precise negli andirivieni tra spazio concreto e spazio mitologico, spazio

onirico e spazio della memoria, e così via, creati da un “io” scrivente e poi osservati dal di fuori da qualche meta-“io”, il che fa di quest’osservazione una parte integrante del gioco, una specie di meta-spazio all’interno dello spazio della rappresentazione.

Gli spazi, irraggiungibili l’uno all’altro, che vengono incardinati su un perno comune tramite le giustapposizioni e i confronti di tante posizioni, non sono necessariamente quelli degli “io” e dei “noi”, ma anche dei “lui” e dei “loro”, come nella poesia “Orkester Glehni lossi pargis” (L’orchestra del parco del castello di Glehn), dove si incontra il confronto delle opposizioni binarie già discusse: “selvatico/naturale” – “normale/anormale”. La seconda opposizione si gioca tra rima e non-rima. Ma è importante che le opposizioni si sovvertano a vicenda. Nella prima stanza c’è il conflitto tra il sottosegno identificato da “teine viiul” (il secondo violino) e il sottosegno identificato da “teised pillimehed” (gli altri suonatori)⁵:

väikses lavakastis mängib
ainult teine viiul
teised pillimehed peavad
sünnipäeva Hiiul

nel piccolo buco d’orchestra suona
solo il secondo violino
gli altri suonatori festeggiano
un compleanno in Hiiu⁶

“Viiul” e “Hiiul” rimano, ma i sottosegni che vengono uniti hanno una semantica opposta. Solo un unico strumentista suona nel buco (normativo), il resto dell’orchestra invece si dà ad un’attività libera, estrosa, fuori dalla norma. Forse gli orchestranti si danno all’improvvisazione, non suonano seguendo la partitura.

Nella seconda stanza due coppie rimate rappresentano l’unisono fonetico, ma i significati lessicali non combaciano per niente:

igaühel kaasas forte
vabandage torte
igaühel mustad noodid
lumivalged voodid

ciascuno ha il suo forte
scusate le torte⁷
ciascuno ha le note nere
ed i letti bianchi neve

Parallelamente con uno spazio reale, si crea dunque uno spazio fantastico, irreali. La fantasia si riferisce alla libertà, all’infantilismo, ma forse c’è anche qualche ammonimento nella coppia – “note nere” e “letti bianchi”, anche se metaforicamente le note nere s’inseriscono nei “letti bianchi” (fogli bianchi della partitura). Forse c’è perfino un richiamo a Biancaneve. Comunque sia, libertà e fantasia vengono accentuate nella terza stanza, dove alcuni giocano con la scultura del coccodrillo, mentre gli altri colgono fiori in questo parco “selvatico e libero”⁸.

Nella quarta e quinta stanza c’è un ulteriore confronto tra un “lui” e un “loro”. Il “lui” non è più “il secondo violino”, ma “l’oboe stanco” che scivola nella piscina, ma in realtà non si sa che stia succedendo – annegamento per

ubriacatura, suicidio, forse solo un sonno. Tuttavia è anche possibile che il suonatore non abbia badato bene alla partitura. Nel primo caso lo spazio giocoso che era quasi diventato “normativo” e “naturale” viene a sua volta sovvertito:

a)	
aga kusagil basseinis	ma da qualche parte in piscina
kuigi see ei loe	anche se non importa
vajub tasakesi vette	zitto scivola nell'acqua
väsinud oboe	lo stancato oboe
b)	
aga kusagil basseinis	e in una piscina altrove
kuigi see ei loe	non importa dove
vajub tasakesi vette	stanco scivola nell'acqua
väsinud oboe	zitto zitto l'oboe

Non è neanche chiaro dove si trovi questo spazio. Forse è lo stesso Hiiu, perché ci sono delle piscine, ma abbastanza lontane dal parco descritto. È un membro della stessa orchestra? Il poeta sembra creare un mondo decisamente polifonico di diversi strumenti che parlano in diversi dialetti come l'orchestra felliniana, e le loro partiture non sono sempre in sintonia. L'orchestra di Üdi/Viiding sicuramente non suona la stessa musica e non gioca lo stesso gioco. Le voci esprimono la sfera professionale, quella della fantasia estrosa, ma anche quelle della paura e della morte. Una sola giustapposizione non basta a Üdi/Viiding. I “loro” si giustappongono ad ambedue i “lui” – il secondo violino e l'oboe – eppure i due “lui” appartengono a sfere diverse. Anche le realtà dell'acqua e della terra sono diverse. Lo stanco oboe in ogni caso rimane enigmatico, come il corpo della persona annegata in “Il fu Mattia Pascal” di Pirandello su cui non si saprà mai niente. Quell’“io” non si situa né in uno spazio normativo né in uno spazio libero e giocoso, ed è per questo lasciato fuori dal gioco, perché non c'è più niente da dire. Quel mondo non è analizzabile.

2.4 - Vediamo ora alcuni aspetti del testo apparentemente più binario e “politico” (anche se non nel senso comune, caratteristico della poesia socialmente o politicamente orientata) di tutta la raccolta, “Palmimaja” (Casa delle palme, o anche Serra). Qui è in questione il congiungimento/la separazione di diversi spazi e tempi:

vange kasvatati lillepottides	i catturati furon cresciuti nei vasi da fiori
vabu lõikelilledena müüdi	i liberi venduti come dei fiori tagliati

Paradossalmente, i fiori piantati nei vasi sono dei fiori vivi, ma siccome sono cresciuti nei vasi, cioè in “cattività”, sono prigionieri; ma anche i fiori tagliati sono in realtà già morti o destinati a morire, anche se erano una volta liberi e selvatici.

Nelle righe seguenti vediamo anche la scissione dell'“io”:

mööda jalgu ronin üles nagu roos	mi arrampico giù per le gambe come una rosa
olen roheline kuid kas enam mina	sono verde ma non so se più io

Si sa che i fiori con lo stelo verde sono dei fiori vivi; quando i fiori sfioriscono, comunemente cambiano colore. Perciò “la rosa rampicante” (arrampicatrice) è viva, ma moralmente morta, perché l'“io” non c'è più. Nella giustapposizione dei due “io”, c'è anche la sensazione del tempo. Il concetto di “ora” è diverso da quello di “allora”:

järjest pragunevad vanad lillepotid	vasi antichi si crepano uno per uno
nende põhjast leian vaevalt kadund aja	sui loro fondi trovo appena il tempo passato
	[sui loro fondi trovo il tempo appena passato]

Come risultato, “Palmimaja” (Serra) crea una specie di assurdo. È chiaro che i fiori tagliati non fanno più parte della vita, ma non ne fanno parte nemmeno i fiori imprigionati nei vasi. Il tempo antico spira dal fondo dei vasi. Siamo di nuovo testimoni della genesi di uno spazio e di un tempo lontani e mitologici, prevalentemente nella direzione inversa. Si direbbe che abbiamo qui un caso di poesia iniziatica, orfica, di cui non esistono molti esempi nella poesia estone. Forse l'esempio più significativo di questo genere è “Terve elu” (Per tutta una vita), dove s'incontra la collisione del tempo oggettivo e del tempo soggettivo:

ei ta kulu ega kuku aina veereb	non si consuma, né precipita, ma procede come la ruota
juba agulis ja raudteeviaduktis	già nel sobborgo e nel tunnel ferroviario

L'argomento è quello della vita, o del tempo, o del tempo di vita. Ci sono tre detti comuni, “aeg/elu kulub” (il tempo/la vita si consuma), “kell/aeg kukub” (il tempo precipita, l'ora suona), “aeg/elu veereb” (il tempo/la vita procede come una ruota) che si confrontano in successione. I primi due stanno in opposizione con il terzo detto, perché potrebbero essere associati con il senso del tempo, il tempo soggettivo, mentre il terzo sembra essere una specie di constatazione dell'inesorabilità del trascorrere del tempo. Ma il flusso oggettivo del tempo sarà presto sovvertito dalla ripetizione di una riga:

hulde hammustan ja tardununa vaatan	mordo il labbro e guardo costernato
hulde hammustan ja tardununa vaatan	mordo il labbro e guardo costernato

La ripetizione è estremamente importante, perché tra le due righe si percepisce il sentimento del tempo⁹. A prima vista il tempo può essere quello oggettivo – il tempo si muove come una ruota. Ma il secondo è soggettivo. Quello sguardo è rivolto all'indietro, in cerca del tempo e dello spazio perduti:

terve elu mööda pikki tänavaid	per tutta una vita per le strade lunghe
ajan taga sinu hiigelkübarat	caccio il tuo gigantesco capello a falde
heidan õlapuult ma kitsenahast mantli	butto dalle spalle il cappotto di camoscio
oma õnne sisse jooksen tagurpidi	nella mia felicità corro a ritroso
valged toolid ennast punuvad mu ümber	le sedie bianche si attorcigliano intorno a me
jalad lehtlamulda juuri ajavad	i piedi mettono radici nel suolo della pergola

E, stranamente, quello che si cerca non si trova in questo spazio, ma in un altro spazio, e non per l'“io” che cerca. Per di più, il soggetto del (ri) trovamento è impersonale:

mida otsisin ma sügisesest pargist	quello che cercavo nel parco autunnale
seda tormi ajal mere äärest leiti	fu trovato in riva al mare durante la tempesta

Per questo il tempo e lo spazio perduti sono costruiti in modo frammentario non dove sono cercati, ma in tutt'altro spazio, e questi tempi e spazi non s'incontrano. Si percepisce una specie di “*moi, c'est l'autre*” di Rimbaud. Così, nella seconda stanza di “See on võõras andumine” (È un darsi alieno), leggiamo:

aga mina olen teine	ma io sono altro
ja mu käsi ammu nõrk	e la mia mano da tempo fiacca
ajan liblikana taga	inseguo come una farfalla
tüdrukut, kel käes on võrk	la ragazza che tiene in mano la rete

Siamo testimoni di alcune somiglianze con i cosiddetti *adynata* (impossibilità) trobadorici, ad esempio quelli di Arnaut Daniel (“*En cest sonnet coind' e lèri*”) – “Io sono Arnaut che cerca il vento; / caccio la lepre con il bue / e nuoto contro la corrente”. Ma ci sono anche notevoli differenze. Gli *adynata* di Arnaut nell'espressione d'amore si connettono con l'implicazione che l'amore costringe a fare cose impossibili. Così in Arnaut l'amore mescola cose possibili ed impossibili e l'“io” lirico felicemente abbina i due mondi. L'assurdo in qualche modo si risolve nel soggetto conoscitivo. Ma la retorica sovversiva di Üdi/Viiding non permette che i due o più mondi si uniscano nello stesso soggetto conoscitivo.

Spesso c'è qualche mondo ideale giustapposto a quello reale, e i soggetti di questi mondi sono alieni l'uno all'altro. L'incompatibilità di tempi, spazi e sensi del tempo si rivela ad esempio in modo eclatante nel poemetto “Kokkulepe” (Contratto), il cui titolo è già emblematico. Un contratto è una convenzione e suggerisce la presenza di due parti uguali davanti alla legge, dunque un dialogo. Quello nel “Contratto” di Üdi/Viiding è un dialogo davvero bizzarro. C'è un dialogo, ma le voci non sono marcate testualmente. Se nei testi di Üdi/Viiding l'interpunzione è comunemente molto limitata, qui non ce n'è traccia. Allo stesso tempo è importante che la forma “io” venga usata da due voci (forse addirittura da tre), il che permette di tracciare più di uno scenario:

näita tube kallis proua palun näita	ci mostri degli spazi cara signora ce ne mostri
on see tõsi et meil siin ei teki hirme	è vero che qui non avremmo delle paure
jaa kui tarvis võite teha ahjuis tule	sì e se c'è bisogno potete accendere il fuoco nella stufa
ümber paigutada kergeid hiina sirme	rispostare i leggeri schermi cinesi

Nella prima stanza uno o forse due personaggi (si tratta probabilmente di una coppia) chiedono rifugio a una padrona di casa (prime due righe). Anche se non se ne conoscono le ragioni, si percepisce apprensione e paura nei richiedenti. La padrona, però, sembra tranquillizzante. Nella seconda stanza la padrona suggerisce cose che gli inquilini potranno fare, volendo, forse con una sfumatura d'ironia nella seconda riga e una curiosità ambivalente nella quarta:

tehke aknaid lahti külalisi tooge	spalancate finestre ospiti portateci
jääge sellisteks nii nagu olete	rimanete esattamente come siete ora
siia hubasus ja kodurahu tooge	accoglienza e pace portateci
muide öelge kust te pärit olete	a proposito da dove venite

Spicca l'apparente congruenza delle scelte lessicali rimate “tooge”/“tooge” e “olete”/“olete”. Eppure si percepisce una leggerissima discrepanza tra l'imperativo ottativo della seconda riga e la domanda inquisitiva della quarta, che si rafforza molto nella quarta stanza.

Lo spazio reale e concreto viene connesso con quello mitologico quando la padrona si informa sulla provenienza degli inquilini. L'uomo in cerca di rifugio sembra provenire da tutt'altro spazio e tempo:

mina proua olen pärimustest	io vengo signora dalla tradizione
minu elu on nad jälle teinud tööks	la mia vita l'hanno di nuovo avverata
elan päikesest ja hommikusest kastest	vivo del sole e della rugiada mattutina
see mu naine ta on halastajaõeks	ecco mia moglie fa l'infermiera

Dunque quell“io” non è un “io” normale di un mondo normale – che sembra venir rappresentato dalla padrona di casa – ma proviene dal mondo mitologico di un “noi/io” che è stato richiamato in vita per volontà di qualcun'altro (un “loro” infatti), o a cui è permesso di passare (tornare) da uno spazio mitologico e separato alla realtà. Naturalmente, è possibile leggere questa poesia di Üdi/Viiding (come anche quella discussa prima) meramente in chiave ideologica e vederci, ad esempio, il ritorno di una famiglia dal gulag o simili, ma questo tipo di lettura sarebbe troppo limitato e angusto. È evidente che l'immagine della casa è importantissima qui. La casa è ugualmente “la mia casa” e “un ostello di rifugio”, indipendentemente dalla funzione dell“io”. Dunque, l“io” qui è l'organizzatore del discorso a livello del significante. A livello del significato, non si trovano spazi ben definiti, o identità definite, né della padrona, né dell'uomo che proviene da un mondo illusorio, e neanche della donna di cui sappiamo solo che fa l'infermiera. Per certi versi l'atmosfera ricorda i *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) di Pirandello. Il mistero,

l'*unheimlich* della casa, dello spazio, viene suggerito già nella prima stanza quando ci si pone una domanda quasi negativa:

on see tõsi et meil siin ei teki hirme è vero che qui non avremo delle paure

Nell'ultima stanza, sicurezza, inquietudine e minaccia si susseguono in modo incalzante nella voce della padrona, terminando in una nota esistenziale:

jääge lapsed minu majja olge üüril	rimanete figliuoli nella mia casa in affitto
kui just kõhedus ei aja liikuma	se proprio il timore non vi fa muovere
on üks kõis seal akna taga müüril	c'è una certa corda di là della finestra sul muro
palun ärge minge sinna kiikuma	per favore non andate a penzolarci

Il sottosegno della sicurezza (prima riga) si connette in opposizione con il sottosegno della minaccia (terza riga). Mentre il sottosegno dell'inquietudine (seconda riga) è in rima (in armonia) con il segno della proibizione (quarta riga). Nel secondo caso l'unisono della rima si collega al contenuto unificato delle righe, nel primo caso no.

L'identificazione mancata dello spazio interno della casa è in correlazione con il pericolo dello spazio esterno. Ma il pericolo è celato e viene espresso solo nell'ipotetico "se proprio il timore non vi fa muovere", che si riferisce all'imperativo negativo "per favore non andate a penzolarci".

Come risultato s'insinua il sentimento dell'*unheimlich* che, come dimostra Freud, scaturisce dallo stesso *heimlich* (1919). Un sottosegno si collega con la sfera casalinga, sicura, tranquilla, fuori pericolo, e l'altro con la sfera della segretezza, inquietudine e minaccia.

L'effetto che risulta complessivamente è quello di un confronto dello spazio fantastico con quello crudelmente reale, ma anche fantastico e metafisico in una situazione di frontiera, per cui ciò che è fantastico sembra per certi versi meno fantastico rispetto a ciò che è "reale". Gli schermi cinesi da maneggiare non sono meno fantastici del mondo dove ci si nutre di rugiada. Üdi/Viiding è un grande maestro nel creare spazi in discrepanza. In estone "on üks kõis" (c'è una corda) è molto più di una corda e basta: c'è la connotazione di "una certa corda", per cui ho tradotto la frase in italiano proprio così. "Una certa corda" non è una corda con cui i bambini potrebbero andare a dondolare come sopra un'altalena, ma una corda con cui ci s'impicca, ad esempio.

Non affermo che le mie interpretazioni siano "giuste", "storiche", cioè "pensate" dall'autore, come forse vorrebbe qualcuno. Il mio obiettivo è piuttosto dimostrare solo le possibili vie di interpretazione dei meccanismi testuali del poeta.

2.5 - Sembra che per analizzare in modo almeno soddisfacente la retorica sovversiva di Üdi/Viiding occorra ancora una volta sottolineare il conflitto di diversi tipi di coscienza che si correla con la dinamica del dentro e del fuori.

Di solito la coscienza “midolliana”, quasi corporale, sembra essere la coscienza interiorizzata, quella individuale, mentre la coscienza riflessiva esteriore, quella culturale e collettiva. Il corpo non prende coscienza di sé come coscienza culturale. La posizione del corpo nello spazio e nel tempo è diversa dalla riflessione culturale del posizionamento del corpo. La coscienza culturale lo semiotizza tramite definite coordinate spaziali (a sinistra, a destra, al di sopra o al di sotto in riferimento a un punto d’orientamento) o su un’asse temporale rispetto a qualche altra cosa. La coscienza corporale “ha luogo” solo *hic et nunc*. Nella poesia di Üdi/Viiding si alternano continuamente lo *hic et nunc* “interno” e la loro registrazione esterna, ma spesso non si forma quasi nessuna coscienza esterna chiara e definita.

Ma con quali espedienti tecnici si ottiene questo effetto? Il meccanismo sembra essere quello di un’unificazione di sintagmi senza una gerarchia; sintagmi che non si formano nelle frasi o meglio, che qualche volta si formano come frasi e qualche volta no. Almeno non si ha un testo semioticamente coerente. Non è tanto questione di lingua parlata e lingua scritta, anche se talvolta si ricorre a questo tipo di accostamento, quanto di semiotizzazione/non-semiotizzazione della coscienza corporale e individuale. Forse si può applicare il concetto di “orizzontalità” o parlare di Üdi come esponente della cultura carnevalesca alla Bachtin (Velsker 2011).

Vediamo come esempio di sintagmazione non gerarchica due brani della poesia “Laps” (Bambino):

NB. ogni seconda riga con rientranza (‘semantica’) di 1,4 punti + dove trovi la selezione in giallo

ei ole lõppu	non c’è fine
raamatute riitul	al litigio dei libri
ka siis kui mul on	anche quando avrò
kaetud silmalaud	le palpebre chiuse
nii palju näeme	vediamo tanto
meie oma kõrvu	quanto i nostri orecchi
tao rauda seni	batti il ferro
kuni raud on kuum	finché il ferro è caldo
.....
laps rääkis müüril	il bambino parlava sul muro
seistes kindlalt jalul	stando fermo in piedi
mu kõrvakäigus sibas helihark	nello spiraglio del mio orecchio filava il diapason ¹⁰
kui loojus kuu kõik oli nagu alul	quando calava la luna tutto era come prima
needsamad puud see mereäärne park	gli stessi alberi lo stesso parco vicino al mare

Soprattutto nel primo brano non si capisce quasi per niente di cosa si parli. Il significato rimane da qualche parte tra la coscienza individuale e quella collettiva, infatti si tratta di una serie di detti che potrebbero echeggiare nell’orecchio di qualcuno. Ma nel primo brano tutto è ancora *in fieri*. È uno

stato tra linguaggio e discorso, *langue e parole*. Acquisisce qualche significato se accostato al secondo brano dove i sintagmi sono molto più definiti. Dunque c'è un tropo specifico creato dall'accostamento di un pezzo che fa pensare a una sorta di *stream of consciousness* con una diegesi “normale”¹¹, ma l'effetto è che in realtà il secondo è forse ancora più oscuro, anche se grammaticalmente normativo, e per questo il primo, nella sua “sagacia collettiva”, risulta quasi esemplare, anche se frammentario.

Finisco questa breve rassegna di alcuni aspetti della poetica sovversiva di Üdi/Viiding con il componimento “see on vóõras andumine” (è un darsi alieno):

see on vóõras andumine
andumine vóõrastele
tulen sealt kus igavesti
kõik on loomulik ja hele
aga mina olen teine
ja mu käsi ammu nõrk
ajan liblikana taga
tüdrukut kel käes on võrk
veel kord tulekumast läbi
veel kord häbi puusaluus
aga mina aga meie
kõneleme kuusepuus

è un darsi alieno
un darsi agli stranieri
vengo di là dove in eterno
tutto è naturale e chiaro
ma io sono un altro
e la mia mano da tempo fiacca
inseguo come una farfalla
la ragazza che tiene in mano la rete
ancora una volta tra il bagliore
ancora una volta l'orgoglio nel tronco
eppure io eppure noi
parliamo dall'alto del tronco

Nel testo originale si ha “l'orgoglio nell'ileo” e “si parla su un abete”. Ma risulta particolarmente interessante proprio il pernio “puusaluus/kuusepuus” che si costruisce sul chiasmo fonetico, ma non solo. L'orgoglio nel corpo (nell'ileo) è il “dentro”, la coscienza interiorizzata e individuale, il parlare “dall'alto del tronco” è l'esteriorizzazione, anche se poco semiotizzata. Nel testo estone “puus” forma una specie di cardine doppio che si apre in due diversi spazi, quasi irraggiungibili l'uno all'altro. Uno è interno, corporale, segreto, l'altro è esterno, bizzarro, collettivo, pubblico, ma in ogni modo rimane poco determinato.

In conclusione, si può dire che il titolo della raccolta *Selges eesti keeles* (In chiaro estone) è molto emblematico nella sua polivalenza e contraddittorietà. Quel “chiaro” richiede delle norme linguistiche e delle possibilità di cognizione ed espressione. Il “chiaro” può stare per “puro” nel senso non contaminato, cioè ancora vergine (“reine” nel senso benjaminiano, come letto da Bal), così come per un codice stabilito, tuttavia sottoposto a interrogatorio. E può stare anche per “ti dico in chiaro estone” nel senso di “te lo dico chiaro e tondo”. Ma è anche una locuzione molto ritmica, dove si gioca sulla soavità del detto (che non è da sottovalutare). Üdi/Viiding è perfettamente consapevole della “questione linguistica”. Sotto il titolo della raccolta si legge:

Traducendo questo libro si prega
di cambiare il titolo
secondo la lingua in cui si traduce.

Quest'allusione paratestuale fa capire che idealmente tutte le specificità testuali che scaturiscono dalle possibilità della lingua estone – l'immaginario delle espressioni idiomatiche combinato con la prosodia e la rima – dovrebbero essere cambiate partendo dalle normatività e possibilità della lingua della traduzione. Traduzione in questo senso significherebbe la trasposizione delle tensioni tra il linguaggio figurativo e la prosodia estoni e il linguaggio testuale di Üdi/Viiding (inclusi l'interrogazione e la rottura dei codici, nonché i tropi inattesi). Più che offrire testi finiti ho tentato, col presente lavoro, di spiegare i meccanismi "midolliani".

Vorrei concludere questo saggio con un'eco dell'analisi di Jurij Lotman della figura di Charlie Chaplin. Chaplin ha due parti semanticamente opposte, una parte di galantuomo e una d'accattono, ma queste parti non sono separate da una frontiera rigida: nel fare il galantuomo Chaplin sul più bello diventa il Charlie birichino, e da tutta la baraonda e i registri bassi del Charlie bracalone dalle scarpe logore, rinasce improvvisamente il galantuomo che si leva il cappello in maniera impeccabile. Una cosa del genere si percepisce nella figura poetica di Üdi/Viiding. Non è solamente questione dei due tipi di voce con cui amava spesso parlare anche in vita, ma l'alternarsi e soprattutto la rottura delle binarietà di carattere linguistico-culturale – l'individuale e il collettivo, il normativo e il selvatico, il culturale e il naturale, la coscienza corporale e la sua semiotizzazione. È essenziale che le frontiere non si mantengano e che la semantizzazione si basi sulla loro frantumazione. Quella di Üdi/Viiding è una retorica accentuatamente semantica che diventa, per un lungo periodo nella sua attività poetica, quasi uno stilema e un codice. Non c'è da meravigliarsi che si sia stancato, lui per primo, di questo *habitus*, per cui nella fase successiva, quella in cui prevale Juhan Viiding, possiamo piuttosto parlare di una poesia in chiave di retorica stilistica, e non sovversivamente semantica.

Note

* Ringrazio Daniele Monticelli per la correzione linguistica di questo saggio.

¹ La raccolta più recente di articoli, saggi e reminiscenze *Juhan Viiding, eesti luuletaja* (a cura di Marin Laak e Aare Pilv) è stata pubblicata dal Museo della Letteratura Estone nel dicembre del 2010. Il volume contiene una bibliografia comprensiva (compilata da Aare Pilv) che annovera le opere di Üdi/Viiding, le traduzioni della sua poesia tradotta in altre lingue, la lista delle canzoni eseguite sia da Viiding stesso che da altri interpreti, i suoi ruoli teatrali, le sue presentazioni televisive e teatrali, nonché articoli, annotazioni e saggi scritti sulla sua poesia.

² Per le traduzioni cfr. "Juhan Viidingu ja Jüri Üdi bibliografia" (Pilv 2010, 170-175). La traduzione russa più recente di Jelena Skulskaja nella raccolta da lei compilata (*Notchnaja*

pesnja dlja muzhskogo golosa, Canto notturno per voce maschile) è stata pubblicata nel 2011 e contiene cinquanta testi. È interessante che in base ad alcuni testi scelti e tradotti sia stato allestito nell'estate del 2012 uno spettacolo teatrale recitato da tre attori in estone (visto che il poeta avrebbe vietato alle donne di recitare la sua poesia) e tre attrici in russo.

³ Infatti, Jelena Skulskaja, scrittrice e traduttrice di Üdi/Viiding, ricorda che quando mostrava al poeta alcune traduzioni dei suoi testi, lui faceva finta di non capire che fossero traduzioni dei suoi componimenti, prendendoli per scritti originali.

⁴ Curiosamente de Saussure sbaglia l'ortografia del verbo *durchbleuen*; *durchblauen* non esiste nei dizionari. Il nesso grafico *eu* dovrebbe essere pronunciato come [oi]. Possibilmente c'è un'associazione con il francese.

⁵ È interessante notare che in estone "teine" significa sia "secondo" che "altro".

⁶ "Hiiu" è un quartiere residenziale tranquillo di Tallinn.

⁷ Nel senso di "dolci".

⁸ Nikolai von Glehn (1841-1923), fondatore della cittadina di Nõmme, ora quartiere di Tallinn che contiene anche il quartiere di Hiiu, fece costruire un castello con un bellissimo parco. Il Castello e il Parco di Glehn sono ancora oggi un posto popolare di divertimento e ricreazione.

⁹ La ripetizione delle parole tende a interrogare il loro significato e a svuotare il significante dei significati. Potrebbe incoraggiare la lettura nella chiave dell'*unheimlich*.

¹⁰ In estone nella frase "mu kõrvakäigus sibas helihark" si gioca sulla somiglianza tra "helihark" (diapason) e "kõrvahark" (forbicina – insetto dei dermattteri).

¹¹ La seconda parte, quella "diegetica", sintatticamente "corretta", contiene altre due stanze non riportate in questo testo.

Riferimenti bibliografici

- Bal Mieke (1998), *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.
- Benjamin Walter (1969), "The Task of the Translator" ("Die Aufgabe des Übersetzers, 1923"), in Id. (ed.), *Illuminations. Essays and Reflections*, with an Introduction by H. Arendt, trans. by H. Zohn, New York, Schocken Books.
- Freud Sigmund (1919), "Das Unheimliche", in *Imago. Zeitschrift für Anwendungen der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, V, 297-324. Accessibile alla pagina web: <<http://archive.org/details/dasunheimliche34222gut>> (10/2012).
- Jakobson Roman (2003; [1956]), *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*, in M. Gottdiener, K. Boklund-Lagopoulou, A.Ph. Lagopoulos (eds), *Semiotics*, vol. I., London-Thousand Oaks-New Delhi, Sage Publications, Chapter 7. Accessibile alla pagina web: <<http://studio.berkeley.edu/coursework/moses/courses/texts/auteur-genre/Aphasia.pdf>> (09/2012).
- Krull Hasso (1998), "Jüri Üdi, Juhan Viiding ja eesti luule" (Jüri Üdi, Juhan Viiding e la poesia estone), in Üdi Jüri e Viiding (1998), 585-620.
- Laak Marin, Pilv Aare, a cura di (2010), *Juhan Viiding, eesti luuletaja. Artikleid, esseid, mõtisklusi* (Juhan Viiding, poeta estone. Articoli, saggi, riflessioni), Tartu, Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.
- Lotman Mihhail (1994), "Teksti taga: märkmeid Tartu semiootika filosoofilisest taustast" (Dietro il testo: appunti sul background della semiotica tartuense), in *Keel ja Kirjandus* 10, 592-597. Ristampata in M. Lotman (2012), *Struktuur ja vabadus I. Semiootika vaatevinklist* (Struttura e libertà I. Dal punto di vista semiotico), Tallinn, TLÜ Kirjastus, 125-137.

- Lotman Yuri (1990), *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, trans. by A. Shukman, Bloomington-Indianapolis, Indiana UP.
- Pilv Aare (2010), "Juhan Viidingu ja Jüri Üdi bibliograafia" (Bibliografia di Jüri Üdi e Juhan Viiding), in Laak, Pilv, a cura di (2010), 162-221.
- Ploom Ülar (2010), "Juhan Viidingu luule ruumide geneesi seletamise katse *Selges eesti keeles* näitel" (La genesi degli spazi nella poesia di Juhan Viiding. Tentativo di interpretazione a partire da *Selges eesti keeles* [In chiaro estone]), in Laak Pilv, a cura di (2010), 81-94.
- (2011), "Some Aspects of Subversive Rhetoric in Juhan Viiding's Poetry", *Interlitteraria* 16/1, 137-159.
- de Saussure Ferdinand (1974), *Course in General Linguistics (Cours de linguistique générale, 1915)*, ed. by Ch. Bally, A. Sechehaye, A. Riedlinger, trans. by W. Baskin, New York, Fontana/Collins.
- Todorov Tzvetan (1977), *La letteratura fantastica (Introduction à la littérature fantastique, 1970)*, trad. di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti.
- Üdi Jüri (1974), *Selges eesti keeles* (In chiaro estone), Tallinn, Eesti Raamat.
- Üdi Jüri e Viiding Juhan (1998), *Kogutud luuletused* (Tutte le poesie), a cura e con una postfazione di Hasso Krull, Tallinn, Tuum.
- Velsker Mart (2011), "Kindral, aadlik ja Jüri Üdi", in Laak Pilv, a cura di (2010), 95-100.

Letteratura comparata e letteratura mondiale Verso una coesistenza simbiotica*

Jüri Talvet

Università di Tartu, Estonia (<juri.talvet@ut.ee>)

Traduzione di Valentina Milli

Abstract

This article claims that Comparative Literature has really never played a pivotal role in the field of literary studies, yet, at the same time, specialized studies of separate national literary traditions have not been able to fill the gaps in the understanding of literary creation as a broader cultural phenomenon influencing – though often “invisibly” – the world-view of entire societies. There is an urgent need to establish a fruitful dialogue between comparatists and scholars specialized in the area of national literatures. Furthermore, scholars from “central” and “peripheral” cultures should establish a steady dialogue in order to provide broader contexts and new insights into their research and keep the canon of world literature open to new and old works and authors.

Keywords: comparative literature, world literature, literary canon, central and peripheral literatures, literary criticism

Una delle ipotesi del mio articolo è che la Letteratura comparata non ha mai occupato una posizione centrale nel vasto campo degli studi letterari, eppure, al tempo stesso, studi specialistici di molte tradizioni letterarie importanti non sono stati in grado di colmare le numerose lacune nella comprensione della creazione letteraria intesa come fenomeno culturale che influenza (spesso “in modo invisibile”) la visione del mondo e gli orientamenti assiologici di intere società e di vaste comunità di persone. Del resto, neppure la teoria letteraria ha saputo colmare il vuoto, e sembra invece oscillare tra due estremi che si muovono dalle teorie formali agli approcci sociologici. Entrambi questi approcci sono però uni-dimensionali, e non sono in grado di spiegare l'essenza del lavoro letterario o del fenomeno letterario nel contesto interculturale più ampio. Inoltre, la teoria letteraria si sta rapidamente trasformando in una disciplina fine a se stessa, in una riflessione autoreferenziale quasi del tutto priva di contatti con i processi storici e con il rinnovamento che sta avvenendo nella letteratura mondiale.

Al di là delle divergenze tra letteratura comparata/mondiale e letterature nazionali, tra creazione letteraria e critica letteraria dei “centri” e delle “periferie”, tra nazioni “grandi” e nazioni “piccole”, tra creazione letteraria e scienza letteraria, recentemente sembra sia emersa anche una scissione tra letteratura comparata e letteratura mondiale. Da un lato vi è un approccio pragmatico (evidente negli ultimi libri di David Damrosch) che tende ad inserire sotto l’etichetta di “letteratura mondiale” opere disponibili in traduzione inglese che, quindi, sono entrate a far parte della letteratura anglofona e hanno ottenuto riconoscimento critico e accademico nei paesi occidentali più importanti, soprattutto Stati Uniti e Gran Bretagna. Dall’altro lato, questo stesso approccio pragmatico è stato criticato da un gruppo di noti comparatisti (tra cui Dorothy Figueira e Gerald E. Gillespie) secondo i quali insegnare e studiare la “letteratura mondiale” nell’ambito degli studi di anglistica e anglofoni implicherebbe una grave semplificazione e auto-restrizione del campo della letteratura comparata.

In questo articolo svilupperò alcune idee espresse nei miei studi precedenti (2005a; 2005b, 46-56) alla luce delle teorie di Yuri M. Lotman. In particolare mi muoverò a partire dal cosiddetto periodo “semiosferico” del pensiero lotmaniano (1992). Mettendo in relazione i “centri” culturali, le “periferie” e i “confini”, il “proprio” (sé) e l’“altro” (l’alieno), proporrò un approccio “simbiotico” con lo scopo di riconciliare le opposizioni estreme e di stabilire un dialogo che rafforzi la posizione della letteratura comparata e di quella mondiale nel vasto campo degli studi umanistici. L’interazione tra letteratura comparata e mondiale sarebbe immediatamente necessaria per poter superare la frammentazione tra i vari settori della ricerca letteraria e culturale, e per limitare la diffusa applicazione meccanica della teoria a fenomeni selezionati in maniera arbitraria e senza nessuna rilevanza per i processi culturali, psicologici e sociali che si stanno sviluppando nel mondo.

Inoltre, una volta che la letteratura mondiale e la letteratura comparata potranno essere “riconciliate”, occorrerà stabilire un dialogo produttivo tra comparatisti e studiosi specializzati nell’area delle letterature nazionali. Non vi è niente di preordinato, definito e finito nel canone della letteratura mondiale, né nel canone delle letterature nazionali. È compito soprattutto dei comparatisti arricchire la ricerca delle letterature nazionali fornendo loro un contesto di comparazione ampio quale è quello della letteratura europea e mondiale. Gli studiosi dei “centri” e delle “periferie” tradizionali dovrebbero in questo senso instaurare un dialogo sistematico, per fornire nuovi approfondimenti sulle letterature nazionali e per mantenere il canone della letteratura mondiale aperto sia ad opere che autori vecchi e nuovi. Procedendo in questa direzione, si potrà contribuire al rinnovamento delle fondamenta della cultura mondiale che oggi, invece, risulta una sfida persa da parte delle scienze (più o meno) rigorose che si limitano a ripetere meccanicamente i propri metodi.

1. *A proposito della terminologia. Qual è stato il significato di “letteratura straniera” (зарубежная литература) nell’ex Unione Sovietica?*

“Letteratura comparata” e “letteratura mondiale” (da qui in poi abbreviate LC e LM) sono concetti la cui storia risale al XIX secolo. L'introduzione del termine *Weltliteratur* da parte di Johann Wolfgang Goethe nel 1827 è ben nota, e costituisce il punto di partenza della successiva concettualizzazione del fenomeno. All'inizio del XXI secolo, questo termine sembra essere stato riattivato, specialmente perché nelle università statunitensi è emerso un nuovo approccio pragmatico al canone della LM. D'altra parte la LC, che ha avuto origine nell'Europa centrale e orientale, è diventata un campo di ricerca riconosciuto a livello mondiale sebbene nei paesi occidentali la “morte” della LC fosse stata dichiarata numerose volte, sia da parte dei portavoce di ambiti accademici strettamente specialistici, che da parte degli esponenti di varie correnti degli studi umanistici (LiXia 2011, 6). È un dato di fatto che l'ICLA (International Comparative Literature Association) rimane una delle maggiori organizzazioni a livello mondiale che riuniscono ricercatori di letteratura e cultura. Inoltre, in alcuni paesi asiatici, in particolare la Cina, la LC, invece di indebolirsi sta recuperando nuove energie (LiXia, 6-7), mentre nei paesi dell'Europa centrale e orientale (tra i quali Slovenia, Slovacchia, Romania, Lituania) un'importante attività sulle LC si sta sviluppando a livello universitario.

La mia intenzione non è quella di “modificare” la storia della LC e della LM, piuttosto quella di meditare sulla situazione attuale di entrambe, sia dal punto di vista istituzionale che accademico. Malgrado si possa pensare che un significativo non influenzi il contenuto di un campo di indagine, in realtà è proprio ciò che avviene, anche più di quanto si possa immaginare. Ho iniziato a insegnare Storia della Letteratura occidentale all'Università di Tartu nel corso degli anni settanta. Durante quasi tutto il periodo sovietico tale insegnamento (materia o curriculum), presente in quasi tutte le università dell'ex Unione Sovietica e letteralmente chiamato *зарубежная литература*, era sinonimo di tutta la letteratura prodotta fuori dai confini dell'URSS, mentre la letteratura scritta in russo e in altre lingue dell'URSS non veniva mai inclusa in questo concetto. In pratica, il curriculum – a grandi linee un corso uniforme il cui programma era stabilito, elaborato e validato a Mosca – includeva, essenzialmente, il canone della Letteratura occidentale, con alcuni riferimenti alle letterature dell'Europa orientale. La Letteratura classica greca e romana veniva insegnata a parte, da *зарубежная литература*, mentre le letterature orientali erano insegnate in poche università o istituti dei centri principali come Mosca e Leningrado (San Pietroburgo). L'insegnamento della Letteratura russa avveniva in maniera estensiva, come un fenomeno specifico. Infatti, Yuri M. Lotman, filosofo e semiologo di fama mondiale, ha lavorato per la maggior parte della sua vita a Tartu in qualità di professore di Letteratura russa. Al contempo, la letteratura estone veniva insegnata in modo approfondito, separatamente, solo agli studenti di Filologia estone.

Per quanto concerne il canone della Letteratura occidentale – che era materia obbligatoria per tutti gli studenti di Filologia in ogni università sovietica indipendentemente dal loro indirizzo di studi – esso includeva gli autori principali e le loro opere, dal Medioevo fino al XIX secolo. Invece, tutta una serie di scrittori occidentali, generalmente etichettati come “modernisti”, furono dichiarati “decadenti” e omessi dalla Letteratura moderna *zarubežnaja literatura* (XX secolo): la sintetica caratterizzazione che veniva offerta su questi autori era di fatto adattata al punto di vista marxista con una concomitante enfaticizzazione delle loro “qualità negative”. Le loro opere non potevano essere lette dagli studenti sovietici, dato che la traduzione nelle lingue dell’URSS era sottoposta a severe restrizioni (Egläja-Kristson, 2012).

L’intero processo di ricezione della letteratura occidentale nell’ex URSS è ancora poco o per niente esplorato e costituisce un’ampia area di indagine e una notevole sfida per i comparatisti. Trarre delle conclusioni a partire da una o due aree linguistiche dell’URSS sarebbe fuorviante. Si veda ad esempio l’esperienza estone: fino al 1988, ovvero fino al secondo anno della *perestrojka* di Gorbaciov, un volume contenente tre romanzi di Kafka non poteva essere pubblicato in Estonia, ma, piuttosto sorprendentemente, un libro di racconti di Kafka (incluso *La metamorfosi*) era apparso in traduzione estone “già” nel 1962 e il romanzo kafkiano più cupo, *Il processo* (insieme al lungo saggio “Kafka” di Roger Garaudy), era stato pubblicato nel 1966. Anche le prime due collezioni di storie fantastico-intellettuali di Jorge Luis Borges erano state tradotte in estone già nel 1972 e nel 1976. In quegli anni, le opere dello scrittore argentino non erano ancora state tradotte in russo: questo dato si rivela in contrasto con l’idea diffusa secondo cui tutta la letteratura occidentale tradotta nelle lingue dell’URSS dovesse obbligatoriamente essere preceduta dalle rispettive traduzioni in russo.

2. Dalla zarubežnaja literatura alla letteratura mondiale e alla letteratura comparata

Tornando alla questione terminologica, verso la fine degli anni ottanta all’Università di Tartu, in condizioni indiscutibilmente più liberali rispetto ai decenni precedenti, decidemmo di sostituire il nome del nostro campo di studio – *zarubežnaja literatura* o *väliskirjandus* (trasposizione estone del termine russo, “Letteratura straniera”) – con una denominazione “nuova” per il nostro contesto e, si potrebbe dire, coraggiosa: *maailmakirjandus* (“Letteratura mondiale”). L’obiettivo del cambiamento era di rimuovere i confini che fino a quel momento avevano tenuto in disparte le letterature prodotte dalle nazioni dell’URSS rispetto al resto della LM. Naturalmente, poiché il nostro gruppo era costituito da un ristretto numero di professori, in realtà continuammo a tenere corsi sui fenomeni e sugli autori principali della letteratura occidentale.

Quando, all’inizio degli anni novanta, l’Estonia riconquistò l’indipendenza politica e la sovranità statale, e improvvisamente i suoi contatti con i

paesi occidentali divennero intensi sia in ambito accademico che istituzionale e amministrativo, nelle pubblicazioni in inglese iniziammo a utilizzare il termine “Letteratura comparata”, che ritenemmo sufficientemente “internazionale” e adeguato al nostro tipo di attività. Se ricordo bene, a quell’epoca in nessun’altra università, a parte Tartu, era attiva una cattedra di LM. La denominazione da noi introdotta aderiva pienamente all’orientamento principale dell’attività di ricerca che svolgevamo nel nostro ateneo. Nel 1994 fondammo l’Associazione Estone di Letteratura Comparata, membro dell’ICLA. I nostri studiosi iniziarono a partecipare alle attività dell’organizzazione internazionale. Al tempo stesso, introducemmo dei cambiamenti nei corsi di insegnamento sul canone della letteratura occidentale tra cui, in prima istanza, la presentazione della letteratura come fenomeno interculturale. Lo stesso principio fu introdotto nella stesura dei manuali scolastici e universitari di LM, i quali non venivano più organizzati secondo il duplice criterio di “letteratura nazionale” e “lingua nazionale” (ovvero presentando rassegne separate di letteratura inglese, francese, tedesca, spagnola ecc., come invece era stata la pratica corrente nell’URSS sia nello studio che nell’insegnamento della “Letteratura straniera”). La nuova impostazione dei testi di studio prevedeva capitoli sul Rinascimento europeo e la poesia barocca, sull’Illuminismo e il romanzo romantico con i suoi diversi sottogeneri, sulla poesia simbolista e modernista, sull’importante fenomeno della prosa naturalistica e di quella realista, sulla grande rottura e sperimentazione dei Modernisti iniziata con la Prima Guerra Mondiale, e così via. La caratteristica nuova e peculiare di questi manuali risiedeva nel fatto che i fenomeni letterari e culturali venivano mostrati e descritti in modo comparativo, trascendendo i confini nazionali e linguistici.

Abbiamo quindi introdotto una sorta di “ibridazione” della LC e della LM. Attualmente, i corsi generali si incentrano su un canone letterario aperto alla comparazione sistematica tra letteratura e storia occidentali. Mi pare non sia un’esagerazione sostenere che questi corsi di nuova impostazione siano in grado di trasmettere, di “insegnare”, le linee guida della storia culturale occidentale, proprio grazie al ruolo fondamentale – “multifunzionale” – che la letteratura riveste nella formazione dell’autocoscienza morale e sociale di tutte le comunità. Tuttavia, consapevoli del fatto che non riusciamo ad insegnare “tutto” e che in questi corsi di ampio orizzonte non possiamo entrare nello specifico, proponiamo seminari di approfondimento su temi specialistici che a loro volta vengono esaminati, comunque e il più possibile, secondo il principio della comparatistica letteraria.

3. Uomini di scienze che hanno bisogno di discipline umanistiche

I nostri programmi di studio all’Università di Tartu sono ben lontani dall’essere perfetti. Eppure, negli ultimi anni ho potuto constatare che i corsi di LM/LC non sono frequentati solo da studenti per i quali si tratta di esami

obbligatori, ma anche da studenti che si occupano di filosofia, semiotica, storia, psicologia o addirittura di materie di ambito scientifico tra cui la biologia e la fisica. Gli studenti quindi sentono il *bisogno* di completare la loro formazione con una conoscenza culturale che le loro aree disciplinari non offrono.

Negli ultimi tempi, nelle università dell'Europa occidentale si era registrata una tendenza verso l'interdisciplinarietà, che era semplicemente un modo per rendere le discipline umanistiche più simili alle scienze, saturandole con elementi tipici delle scienze tecnologiche. Questa tendenza ora sembra esaurita. In effetti, la maggior parte dei corsi "interdisciplinari" erano stati organizzati in modo artificiale, senza tener conto della specificità dei singoli ambiti coinvolti e senza prendere in considerazione il peculiare ruolo morale e spirituale che le discipline umanistiche ricoprono in tutte le società. A questo punto nasce la domanda: per quale motivo non riusciamo a pensare, a livello universitario, ad una sfida radicalmente nuova, la cui esigenza, in particolare in un periodo di crisi globale come quello attuale, non dovrebbe più essere taciuta? Gli scienziati e gli studiosi degli ambiti tecnologici hanno *realmente* bisogno di un supporto morale e culturale che può essere fornito solo dalle discipline umanistiche rese *concretamente* attive.

In altre parole la domanda è: perché i dipartimenti di letteratura comparata e letteratura mondiale non diventano centri didattici fondamentali finalizzati a offrire corsi di *storia culturale mondiale comparata* per tutti gli studenti universitari, indipendentemente dal loro ambito scientifico? La sfida è notevole visto che una risposta positiva presupporrebbe l'introduzione di una *formazione speciale* e l'ampliamento del corpo insegnante di LC e di LM, con i relativi costi. Per contro, i vantaggi derivanti dal cambiamento della coscienza sociale e morale dei giovani e dei futuri studiosi sarebbero incomparabilmente maggiori rispetto all'investimento che una simile riforma radicale richiederebbe in termini di denaro.

4. Vergleichende Literaturwissenschaft, *letteratura comparata* e littérature comparée

Occorre fermare l'attenzione anche sull'uso dei termini (o dei significati esterni) di *letteratura comparata* e di *letteratura mondiale*. Le denominazioni utilizzate nelle grandi aree linguistico-culturali per indicare il tipo di lavoro svolto dai letterati comparatisti mostrano differenze significative, anche se non del tutto evidenti.

L'inglese *comparative* ha il suo corrispettivo nel russo *sравнител'nyi* (*сравнительное литературоведение*), il tedesco *vergleichende* (*vergleichende Literaturwissenschaft*) esprime una sfumatura lievemente diversa, in tutte e tre le lingue l'aggettivo viene applicato a un soggetto che è impegnato a comparare degli oggetti. Fino a tempi recenti, la cultura di lingua inglese ha rifiutato di riconoscere la ricerca letteraria come un'attività scientifica; d'altra parte, il fatto che nel termine inglese non sia presente la componente *science* implica che

comparative literature suoni “liberale” e “anti-scientifico”. Inoltre, risulta poco chiaro cosa si intenda per *literature*: appartiene all’oggetto ricercato oppure al soggetto che ricerca? O ad entrambi, allo stesso tempo? I tedeschi e i russi hanno eliminato questo tipo di ambiguità introducendo la parola “scienza” o “ricerca”: rispettivamente *vergleichende Literaturwissenschaft* e *сравнительное литературоведение*.

Nelle tre lingue romanze più diffuse, in francese, spagnolo e italiano, l’enfasi viene spostata dalla LC all’oggetto, quindi l’ambito di interesse viene denominato, rispettivamente, con il termine di *littérature comparée*, *literatura comparada* e *letteratura comparata*. Nella misura in cui la disciplina viene esplicitamente definita come letteratura *comparata* (oppure viene trattata *in modo comparativo*), la ricerca, a sua volta, implicitamente, viene messa in opposizione ad altre tipologie di ricerca letteraria, nelle quali l’oggetto di studio viene esaminato in modo isolato rispetto agli altri oggetti.

Probabilmente, nel passato, i problemi di terminologia qui sollevati erano meno visibili. In ogni caso, oggi, di fronte alla forte tendenza ad avvicinare le discipline umanistiche alle scienze, i termini di LC/LM potrebbero comunque non essere in grado di rendere trasparente l’identità del campo di indagine di riferimento. Se nella denominazione l’accento viene posto sulla scienza – come avviene in tedesco, russo e, sotto la loro diretta influenza, anche in estone (*võrdlev kirjandusteadus*) – allora ci si deve chiedere come tale scienza si differenzi dagli altri discorsi teoretici applicati alla letteratura. Il punto è che il principio di comparazione può essere applicato a qualsiasi corrente di pensiero collegata all’analisi letteraria, a qualsiasi ambito di studio: si potrebbe in effetti parlare di Semiotica comparata, Studi traduttologici comparati, Filosofia comparata, Narratologia comparata, Epistemologia comparata, ecc. L’etichetta “comparato”, per analogia con LC, è già stata introdotta in alcuni campi disciplinari, ad esempio in quello delle scienze della politica (Scienze politiche comparate) e in quello delle scienze economiche (Economia comparata), e forse in altri ancora.

“Comparato” ha dunque una certa attrattiva come termine accademico. Se nell’ambito della ricerca letteraria si pone un problema terminologico, esso deriva dal fatto che la disciplina di Scienza letteraria comparata *per sua istituzione* risulta in antagonismo con quella di Teoria letteraria (generale): la teoria di norma è parte inalienabile delle scienze quindi si pone la domanda se la Scienza letteraria comparata non debba essere vista come parte integrante della Teoria letteraria; in altre parole, se la comparatistica viene definita come *scienza*, perché avrebbe bisogno di autonomia? In effetti, in numerose università europee, tra cui quelle spagnole che meglio conosco, la teoria letteraria e la LC sono associate nella stessa unità scientifica e organizzativa, si collocano nello stesso dipartimento o istituto. Il punto è, però, che nell’unione scientifica tra teoria e comparatistica, almeno per quanto mi è permesso di capire, la teoria letteraria lascia poco spazio alla comparatistica. È significativo che – laddove a certi aspetti della LC, come

ad esempio i contatti tra letteratura e le altre arti, viene assegnata una minima, sporadica presenza – la finalità principale della LC e, quindi, l’insegnamento e lo studio di fenomeni letterari nel contesto trans-nazionale e trans-linguistico della cultura mondiale e della LM, vengono generalmente disattesi.

5. *I fattori edafici della letteratura comparata*

L’uso del termine LC in cui – come nelle lingue romanze – viene posta l’enfasi sul campo di indagine ovvero sul fattore edafico (terreno, suolo), apparentemente garantirebbe la soluzione alle ambiguità interpretative e ai dilemmi citati nel precedente paragrafo. In realtà, se si pensa al fatto che un dipartimento universitario si chiama Letteratura francese o Letteratura estone quando in esso, evidentemente, si insegna e si fa ricerca sulla letteratura francese o estone, l’attributo *comparée* (che tra l’altro non sempre può essere adattato con facilità a lingue non romanze) lascia intravedere un margine di ambiguità. Perché alla ricerca e allo studio di una letteratura nazionale non dovrebbe essere applicato un approccio comparativo? Che cosa distingue la LC dalla Letteratura francese ed estone? È fatto noto che negli ultimi anni – apparentemente sotto l’influsso della LC e della LM – sempre più elementi comparativi sono stati introdotti nella ricerca e nell’insegnamento delle letterature nazionali.

In base alle mie conoscenze, fino ad una quindicina di anni fa, l’Università di Stoccolma concentrava tutta la ricerca e tutto l’insegnamento di letteratura in un unico dipartimento chiamato, con una notevole parsimonia di parole, Dipartimento di Letteratura. Esso riuniva sia docenti e ricercatori di Svedese che quelli di Letteratura mondiale (straniera) e comparata, mentre Storia della letteratura e Teoria venivano tra loro associate. Secondo me, tutto ciò di cui ha bisogno un’università in qualsiasi parte del mondo è proprio questa *unità strutturale*: un centro accademico che dia la possibilità di fare ricerca letteraria nei suoi più ampi contesti e, allo stesso tempo, garantisca le condizioni per un’indagine dettagliata dei fenomeni letterari individuati quali fattori sostanziali della cultura nazionale, intesa nelle sue dimensioni linguistiche e sociali.

Ma il dipartimento di Stoccolma ha cambiato nome, attualmente si chiama Dipartimento di Letteratura e di Storia delle idee. Non è compito mio sollevare ai colleghi svedesi il problema della ridondanza nel nome del loro dipartimento. Allo stesso tempo sono consapevole del fatto che la maggior parte dei cambiamenti nelle università sia legato a persone mosse da ambizioni burocratiche e di potere invece che da un reale impegno per la ricerca e l’insegnamento. Con l’esempio svedese intendo soltanto illustrare la tendenza generale delle università europee a danneggiare la posizione delle discipline umanistiche attraverso l’introduzione di elementi di frammentazione. Dietro l’orientamento apparentemente nobile della ricerca “interdisciplinare” vi è, nella mia visione delle cose, un’evidente strategia per indebolire l’autonomia delle discipline umanistiche e trasformarle in una sorta di “appendice”, in un “mendicante” delle scienze “vere” o “dure”.

6. *Futuri dipartimenti universitari di Storia della sensibilità, della passione e dell'amore?*

La combinazione di Letteratura con Storia delle idee potrebbe anche essere ulteriormente arricchita: perché non parlare di Dipartimento di Letteratura e Storia della sensibilità, della passione e dell'amore? Veramente qualcuno pensa che la Letteratura mondiale abbia meno a che fare con le passioni e l'amore che con la ragione e le idee? Il valore della letteratura – come esempio di creazione artistica – risiede nella sua “essenza stratificata”. La letteratura è il *climax* di una creazione simbiotica nell'arte: è al contempo filosofia, psicologia, storia, antropologia, sociologia, estetica, etica, linguistica e molto di più. È essa stessa largamente interdisciplinare, a meno che non vengano deliberatamente ristrette le sue prospettive e ridotto il suo significato imponendole formalmente o sociologicamente un tipo di ricerca e di insegnamento *parziale*.

Nel suo effetto generale, la letteratura ha una grande capacità di influenzare la coscienza di intere società, agendo per mezzo di immagini sensuali e infiltrandosi nella nostra coscienza diurna e notturna. Parallelamente però, i media, manipolati da strategie economico-politiche, sono oggi impegnati in sforzi enormi per allontanare la letteratura dall'arena sociale. La “grande letteratura”, con le sue attitudini alla critica morale e sociale, viene percepita come un “pericolo” per il *business* triviale, che in tutto il mondo è gestito da una prepotente ideologia maschile.

Nel passato, per interi secoli, la letteratura è stata il campo della filosofia e dell'ideologia nel quale *l'altro* tradizionale (la donna, le persone socialmente e razzialmente soggiogate) ha conquistato una voce forte, controbilanciando i capisaldi dell'ideologia maschile occidentale, ovvero il “progresso” e il “profitto”, di per sé razionali e mai devianti dalla “linea retta”.

Compito e responsabilità della critica letteraria e della filosofia della letteratura sono di riconoscere e di far riconoscere la letteratura come fenomeno storico e sociale. La posizione fondamentale della LC e della LM in questa attività di interpretazione deriva dal loro oggetto di studio che non può essere né isolato né identificato in modo esatto. Anche se la LC come nozione non è stata nominata da Goethe o da altri scrittori-filosofi tedeschi nel periodo del Romanticismo, il concetto di LM poteva emergere soltanto dallo stretto legame filosofico tra “sé” e “altro”, “proprio” e “altrui”, ovvero dall'apertura dello spirito europeo verso il mondo della creazione intesa nella sua totalità. Vi è quindi un terreno ampio ed eterogeneo condiviso dalla LM e dalla LC: LM significa stabilire un canone di autori e opere di grandezza mondiale, LC – pur essendo l'elemento costitutivo della definizione del canone – designa il ruolo-chiave nel mantenimento del canone in uno stato di apertura e di “dibattito permanente”, imperniato sulla ricerca e la (re)interpretazione. In quest'ottica sarebbe decisamente sbagliato tentare di stabilire un canone di LM per il futuro, determinare le opere che appartengono alla LM o le opere destinate a rimanere nelle remote oscurità della letteratura nazionale. È del tutto evidente che ogni prassi nazionale di insegnamento della LM dipenda

fortemente dall'accessibilità dei testi letterari in traduzione, dalla qualità della traduzione, dalla conoscenza linguistica degli studenti e degli studiosi, ecc. Dovremmo partire dall'idea che ciò che insegniamo e ciò su cui si fa ricerca in quanto LM è un canone provvisorio e niente affatto definitivo o chiuso.

7. *Identificare gli obiettivi della Letteratura comparata*

La LC ha molteplici aspetti, anche quelli che sono stati denominati “interdisciplinari”. Indubbiamente, le comparazioni tra opere di diversi settori dell'arte – che condividono intenzioni, filosofia, principi creativi, ecc. – possono essere particolarmente produttive. Tuttavia, ritengo che il campo d'azione principale della LC debba rimanere quello della letteratura stessa. Si tratta di un campo molto vasto, che include tutti i processi sia inter-letterari che intra-letterari e anche quelli infra-culturali. Dal mio punto di vista, la LC significa innanzitutto e soprattutto fare ricerca nell'ambito delle opere e dei fenomeni letterari in contesti che trascendono (ma che in nessun caso abbandonano!) una determinata *area nazional-linguistica di cultura*.

Vorrei enfatizzare in modo particolare la responsabilità degli studiosi di LC per quanto riguarda lo *studio della ricezione della LM* (sia sul versante dei suoi canoni attivi e passivi già esistenti, sia su quello del suo canone potenziale). È del tutto ovvio che tale studio non può essere portato avanti da ricercatori che si definiscono esclusivamente come specialisti di una letteratura nazionale (che può coincidere o non coincidere con la loro appartenenza nazional-linguistica) e che rivela innanzitutto la propria identità. Il ricercatore di LC dovrebbe conoscere molto bene sia i processi interculturali su vasta scala, che la cultura e la letteratura di una specifica area nazional-linguistica. La conoscenza linguistica di uno studioso di LC certamente non sarà illimitata, tuttavia, la frequentazione di molte lingue oltre a quella materna costituirà una premessa indispensabile per la sua attività.

La storia della traduzione rappresenta un capitolo a sé nella prassi della *ricezione* (ovvero nella *trasmissione interculturale*). Questo ambito richiede una preparazione linguistica ancora più specifica: per raggiungerla, gli studiosi di letteratura nazionale, LC e LM dovrebbero unire le loro competenze e le loro energie.

Nella prospettiva diacronica della LC, è difficile concepire e realizzare una storia letteraria “perfetta”. Le ragioni sono molteplici. Nessun gruppo internazionale di ricerca è in grado di comprendere nella necessaria ampiezza e profondità tutte le culture coinvolte: nei casi più riusciti, le storie letterarie scritte collettivamente sono delle compilazioni di frammenti di storie letterarie nazionali. Lo studioso letterario, se è di talento, ha un proprio *stile*: sembra impossibile formare un gruppo di ricerca che disponga, per ciascuno dei periodi storici trattati, di studiosi maturi e, per l'appunto, dotati di talento e di uno stile proprio. È relativamente semplice tracciare una storia letteraria sotto forma di storia delle idee: una tale storia, comunque, rappresenterebbe soltanto una sorta di “extra-storia”, qualcosa che si sviluppa sopra la linea del tempo e che

lascia nascosta – per dirla con lo scrittore e filosofo Miguel de Unamuno – la “infra-storia” delle passioni e delle tragedie umane.

Per cogliere la varietà di narrative che collegano le “extra-storie” con le “infra-storie”, lo studioso di LC dovrebbe essere dotato di una particolare sensibilità (che prima abbiamo indicato come *talento e stile*), indispensabile per preservare la distinzione tra letteratura come creazione originale o primaria e metaletteratura come meditazione sulla letteratura. Non a caso, all’apice di una delle più grandi “esplosioni” creative europee in letteratura e allo stesso tempo dell’emergere della LM, nel tempo di Goethe, i critici letterari più produttivi furono gli scrittori. Se privo di *sensibilità*, lo studio letterario finisce per ignorare o sottovalutare importanti segmenti della creazione letteraria, ad esempio la poesia e, in modo particolare, la poesia lirica. Naturalmente, ogni storia letteraria porta le impronte digitali del suo tempo. D’altra parte, per dirla in sintesi estrema, far trasformare le attitudini estetiche predominanti nella propria epoca o la propria ideologia in una piattaforma esclusiva di storia letteraria, comporta inevitabilmente una sostanziale distorsione della realtà creativa.

Chi crea il canone della LM? Sono ben lungi dal condividere l’asserzione di Roland Barthes e di altri sulla “onnipotenza della critica”, mi sembra tuttavia un dato oggettivo che i teorici letterari più capaci (più *sensibili*), grazie al dialogo intenso che conducono con il lavoro degli scrittori di talento, siano anche coloro che maggiormente contribuiscono alla formazione dei canoni letterari, quindi senz’altro anche a quello di LM. Il loro impegno è coadiuvato in modo sostanziale dal lavoro dei traduttori che si muovono in una grande varietà di spazi culturali. I temi centrali vengono quindi inclusi nei programmi di studio delle scuole secondarie e delle università, mentre la ricerca e la discussione critica vengono realizzate sia in riviste accademiche che nell’ambito di periodici di larga diffusione.

Nella formazione del canone intervengono diversi fattori “esterni”. I media visivi, specialmente la televisione, ricoprono un ruolo importante, ma in modi del tutto imprevedibili e pieni di rischi. I premi letterari (analogamente ad altri avvenimenti personali occasionali) possono determinare la possibilità per uno scrittore (specialmente mentre è ancora in vita) che venga consacrato nel canone passivo o attivo della LM. Evidentemente, gli scrittori che pubblicano nelle lingue più diffuse a livello internazionale sono avvantaggiati rispetto agli scrittori che, a causa di barriere linguistiche, sono molto spesso destinati a occupare uno spazio solo nella “seconda” categoria dei canoni, in quella delle letterature nazionali.

8. *Il canone attivo di LM*

Che cosa si intende per canone attivo di LM? Gli scrittori appartenenti al canone attivo di LM sono coloro il cui lavoro, malgrado alcune pause temporanee, è diventato oggetto permanente del dibattito internazionale. Le discussioni sulle

opere inserite nella LM trascendono sia l'ambito della cultura nazionale (lo spazio *nazional-linguistico*), sia i circoli ristretti degli studiosi specialistici. Ampiamente tradotte, alle opere della LM viene garantito l'accesso del pubblico internazionale.

Tra gli scrittori la cui posizione nel canone della LM è stata fermamente consacrata fin dall'epoca del Romanticismo, eccellono in prima linea Shakespeare, Goethe, Molière, Boccaccio e Cervantes. Benché non sia in possesso di dati precisi, mi sembra di poter affermare che nella formazione del canone molto dipenda dal genere letterario a cui appartengono le opere principali di uno scrittore. È forte l'impressione che il *Decameron* boccaccesco sia di gran lunga più conosciuto e studiato dall'accademia mondiale di LC e di LM rispetto alla *Commedia* dantesca o *Il canzoniere* petrarchesco. Il motivo potrebbe essere molto semplice: la prosa può essere trasferita da uno spazio linguistico-nazionale all'altro con maggior facilità rispetto alle opere poetiche, specialmente quelle che usano la rima a fine verso o metriche particolari.

Tra gli scrittori che sono stati temporaneamente obbligati a "ritirarsi" dal canone della LM, citerei alcuni grandi scrittori spagnoli dell'era barocca, come Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina o Francisco de Quevedo. Si tratta di autori ben noti a Goethe, ai fratelli Schlegel e ad altri scrittori del Romanticismo che stabilirono le prime linee del canone della LM. Anche oggi li conosciamo. Nel periodo successivo al Romanticismo, il "centro di valutazione" della LM si è gradualmente spostato dalla Germania alla Francia e agli Stati Uniti. In Francia, il *Don Juan* di Molière ha decisamente messo in ombra la figura originaria del Don Juan spagnolo (di qualità artistica niente affatto "inferiore") presente nell'opera teatrale *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* di Tirso de Molina. Molière ha creato il suo Don Juan in prosa, mentre il *play* di Tirso de Molina era stato scritto (come avveniva tipicamente per il dramma del Secolo d'oro spagnolo) in una grande varietà di forme metriche, tutte con rime a fine verso.

Anche le *differenze ideologiche* possono aver influenzato la ricezione letteraria in ambito internazionale. Per quanto sia riuscito a osservare, malgrado l'opera di Calderón tradotta in inglese e francese abbia suscitato qualche sporadica attenzione, non è riuscita ad attirare un ampio pubblico teatrale, né a stimolare un dibattito critico al di là del ristretto circolo degli specialisti del settore, o, come vengono chiamati, *hispanistas*. Analogamente, se da un lato Lord Byron conosceva molto bene l'opera di Francisco de Quevedo, dall'altro è poco probabile che uno scrittore britannico medio di oggi abbia sentito parlare di questo maestro spagnolo della poesia esistenzialista e autore di una vasta produzione satirica, sia in versi che in prosa. Del resto, occorre ammettere che tradurre l'immaginario grottesco quevediano rappresenta una sfida notevole per chiunque.

Poiché il mondo anglo-americano e la Francia sono stati all'avanguardia nel consacrare gli scrittori della LM nel corso del XX secolo, poche informazioni inerenti i grandi autori spagnoli appena citati si sono diffuse in Oriente. Shakespeare, Goethe e Ibsen hanno avuto un enorme successo in epoca contemporanea tra il pubblico acculturato cinese, giapponese e coreano (cfr. Yip

2012, Tam 2012), mentre la grande letteratura spagnola del XVI e del XVII secolo è ancora quasi del tutto sconosciuta.

Sono comunque convinto che in un lasso di tempo più lungo e grazie a fattori (ideologici) positivi presenti nel clima della ricezione letteraria, alcune grandi opere della LM del passato potranno essere *ri-attivate* nel canone. Nuove e brillanti traduzioni, soprattutto se realizzate a cura di scrittori e poeti, potrebbero avere in questo senso un ruolo sostanziale, così come la messa in pratica di una nuova e più flessibile poetica della traduzione risponderebbe a un bisogno realmente urgente.

9. *Il canone passivo della LM*

Il canone “passivo” della LM è costituito dalle opere che, a giudicare dai dizionari della LM, apparentemente appartengono alla LM, ma in realtà sono presenti esclusivamente in quanto “spinte” nella LM dall’“interno” della loro cultura d’origine. In altre parole si tratta di opere che molto raramente sono state analizzate da studiosi internazionali esterni al loro ambito linguistico e nazionale. Se sono state incluse nei dizionari internazionali della LM, questo fatto è avvenuto sulla base di articoli scritti o suggeriti da studiosi specialisti delle letterature nazionali di riferimento e non da ricercatori di LC. Del resto, ad oggi, il mondo non possiede un numero sufficiente di studiosi di LC con una preparazione solida. E, in effetti, le opinioni che riguardano le letterature “periferiche” di alcuni studiosi di LC appartenenti alle aree “centrali” appaiono estremamente superficiali (Virk 2010).

Come esempio di opera appartenente al canone passivo della LM, citerò *Kalevipoeg* (1861), l’epopea estone realizzata da Friedrich Reinhold Kreutzwald. Probabilmente è possibile rintracciare un breve articolo su Kreutzwald e/o sulla sua opera nella maggior parte dei dizionari della LM in più tomi. Ad esempio c’è un articolo su Kreutzwald nel volume 5 nel tedesco *Der Literatur Brockhaus*, mentre il *Kleines literarisches Lexikon* in tre volumi, pur non apprezzando a dovere Kreutzwald come poeta e autore, almeno menziona brevemente *Kalevipoeg* nel volume 1 (dalle origini al XIX secolo).

Consacrata in Estonia come l’“epopea nazionale”, il capolavoro di Kreutzwald è ormai tradotto in versione integrale in tredici lingue, le ultime due pubblicazioni sono la seconda traduzione in inglese (2011) e la traduzione in hindi (2012). L’esistenza delle traduzioni tuttavia non significa che l’epopea sia diventata oggetto del dibattito internazionale. Peraltro, l’inclusione di *Kalevipoeg* nel canone della LM è stata inibita dagli stessi studiosi estoni i quali, fino a tempi molto recenti, a causa della loro poca conoscenza del contesto europeo della poesia epica, hanno continuato a studiare l’opera da una prospettiva esclusivamente “interna”. Il prevalere negli studi del *Kalevipoeg* dell’approccio legato alle ricerche sul folclore, ha impedito che l’opera venisse riconosciuta come uno dei capolavori filosofici europei appartenenti al genere lirico-epico, per molti aspetti vicino al *Faust* di Goethe.

10. *Il canone potenziale della LM*

Infine, per quanto riguarda quello che chiamerei il canone potenziale della LM, questo è costituito dalla maggior parte delle opere letterarie prodotte nel mondo. Tra gli scrittori, coloro che – rifiutando di adattarsi a temi alla moda (e redditizi) – non si rivolgono con le loro opere al “grande pubblico”, fanno fatica a ottenere visibilità fuori dalla loro area linguistica e fuori dall’ambito della cultura nazionale. L’obiettivo della visibilità è particolarmente difficile da conseguire per quelli che scrivono le loro opere in una delle numerose lingue diverse dalle lingue occidentali tradizionalmente dominanti, le quali, oltre a essere parlate da vaste comunità, sono anche insegnate nelle scuole e nelle università di tutto il mondo. Sebbene lingue come il cinese, il russo, l’arabo e molte altre lingue appartenenti alla parte orientale del globo siano parlate da decine e centinaia di milioni di persone, nella comunicazione culturale internazionale hanno ancora un ruolo relativamente modesto. La traduzione – che in condizioni ideali dovrebbe facilitare l’accesso a opere di scrittori di talento che usano lingue diverse dall’inglese, dal francese, dal tedesco, dallo spagnolo (e forse) dal portoghese e dall’italiano – spesso è “di parte” e normalmente è condizionato da fattori meramente commerciali.

Le ingiustizie più eclatanti nel campo della LM vengono subite dai poeti. È particolarmente difficile tradurre opere poetiche e trovare editori interessati a pubblicarle, soprattutto se sono, per l’appunto, in traduzione. Rispetto alla trasposizione della prosa, la traduzione poetica comporta una grande quantità di rischi. Probabilmente, uno studioso di letteratura comparata che non conosce la lingua originale di una poesia, non osa avventurarsi a sottoporre l’opera a un’analisi approfondita. (Fortunatamente la *trasposizione culturale* è un fenomeno molto più ampio rispetto alla *traduzione linguistica*; ad esempio, non si esclude che alcuni scrittori occidentali si siano ispirati a traduzioni da lingue orientali. Goethe non conosceva il persiano e García Lorca non conosceva l’arabo, ma entrambi hanno creato i propri rispettivi “divani”).

Propongo infine un esempio di *potenziale scrittore della letteratura mondiale*. Si tratta di Julian Liiv (1864-1913), poeta estone, mio connazionale. Negli ultimi anni mi sono occupato della sua opera intensamente. Trovo nel suo immaginario lirico-filosofico un’originalità creativa che difficilmente si riscontra in un poeta europeo o occidentale che si è adattato alla tendenza poetica tradizionale o in voga nel suo tempo. La voce Liiv, di poche righe, esiste nel dizionario in più tomi *Der Literatur Brockhaus*, mentre non appare nel *Kleines literarisches Lexikon*. Effettivamente le ragioni per includere l’opera di Liiv nel canone della LM sono *deboli*. Laddove *Kalevipoeg* di Kreutzwald è stato originariamente pubblicato in estone con testo a fronte in tedesco, circostanza che ha aperto la strada alla diffusione dell’opera al di fuori del

contesto vernacolare della lingua estone, Liiv, che trascorse la sua vita in una condizione di grave indigenza e nel 1893 fu vittima di una malattia mentale, durante la sua vita non fu in grado di pubblicare nessuna raccolta di poesie da lui stesso selezionate. Quindi, il canone di Liiv è stato stabilito postumo da alcuni scrittori più giovani, in primo luogo da Friedebert Tuglas che, prima della Seconda Guerra Mondiale, pubblicò due monografie sulla vita e le opere di Liiv (1914, 1927) oltre a due importanti selezioni delle sue poesie (1919, 1926). Tuglas considerava la poesia di Liiv un “miracolo della creazione” che sarebbe stato impossibile tradurre in altre lingue. E in effetti, in seguito all’opera canonizzatoria e editoriale di Tuglas, Liiv è stato celebrato come uno dei più grandi poeti estoni di tutti i tempi. Tuttavia, gli sforzi per tradurre la sua poesia sono rimasti piuttosto rari. Fino alla fine del 1900, in volume autonomo, è apparsa soltanto una sua raccolta, in traduzione russa (Tallinn, 1933, Mosca, 1962) e in esperanto (Tallinn, 1980), una lingua con ovvi limiti riguardo al trasferimento interculturale. Liiv sembrava essere destinato a rimanere relegato all’interno del canone nazionale, senza alcuna speranza di essere accolto come autore della LM.

Liiv, ammalato di schizofrenia, nelle poesie immaginava di essere il figlio dello zar russo Alessandro II e della poetessa estone Lydia Koidula e, allo stesso tempo, l’erede al trono polacco. Sognava di andare a Varsavia e di essere accolto dai polacchi come loro re. Sembra che, nella realtà, non abbia mai oltrepassato il confine estone.

Eppure la storia del poeta è rimasta aperta a sorprese e a svolte inaspettate, anche rispetto alla fantasia poetica. Probabilmente Liiv non avrebbe mai immaginato che, un centinaio di anni dopo la propria morte, le sue poesie tradotte in inglese sarebbero state pubblicate in autorevoli riviste americane di poesia (*Poetry*, *Rowboat*) e che, in seguito, avrebbero avuto significativi riscontri in importanti blog di poesia. Liiv non ebbe mai una macchina da scrivere, ha lasciato ai posteri soltanto manoscritti pieni di scarabocchi.

In ultima analisi si può dire che – contrariamente alle previsioni pessimistiche provenienti dall’“interno”, dall’Estonia – non soltanto una prima piccola selezione bilingue estone-inglese delle poesie di Liiv è stata pubblicata in Estonia nel 2007, e una nuova selezione bilingue, riveduta ed ampliata, è in preparazione per una casa editrice del Canada che la pubblicherà nel 2013, a un secolo dalla morte del poeta, ma la stessa *opera magna* del poeta gradualmente emerge e viene riconosciuta a livello *mondiale*.

Possiamo quindi essere certi, o quasi, che – se la LC riuscirà a difendere e a rafforzare la sua posizione all’interno del mondo accademico – Julian Liiv diventerà semplicemente uno dei molti “grandi scrittori” le cui opere arricchiranno in futuro e daranno lustro al canone della LM.

Note

¹ Dattiloscritto inedito di lingua inglese (*ndc*).

Riferimenti bibliografici

- Damrosch David (2003), *What Is World Literature?*, Princeton (NJ) and Oxford, Princeton UP.
- (2006), *World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age*, in H. Saussy (ed.), *Comparative Literature in the Age of Globalization*, Baltimore (MD), The Johns Hopkins UP, 43-53.
- Eglāja-Kristšone Eva (2012), “Filtered Through Iron Curtain: Soviet Methodology towards a Canon of World (Foreign) Literature and the Latvian case”, *Interlitteraria* 17, 342-352.
- Figueira Dorothy (2005), “The Brahmanization of Theory: Commodity Fetishism and False Consciousness”, *Interlitteraria* 10, 10-31; accessibile alla pagina web: <<http://www.ceeol.com/aspx/issuedetails.aspx?issueid=7217a02e-7aa4-4161-8122-43da787f888b&articleId=eb9942df-595e-440f-bc19-40167fb9407e>> (10/2012).
- (2012), “Comparative Literature and the Origins of World Literature in National Literatures”, *Interlitteraria* 17, 10-17.
- Juvan Marko (2012), “World Literature in Carniola: Transfer of Romantic Cosmopolitanism and the Making of National Literature”, *Interlitteraria* 17, 28-50.
- Li Xia (2011), “The Precarious Future of the ‘Humanities Enterprise’ in the Digital Information Millennium”, *Interlitteraria* 16, 1, 20-38; accessibile alla pagina web: <<http://www.ceeol.com/aspx/issuedetails.aspx?issueid=f114853a-0d32-4e62-8da5-e5fd706b1414&articleId=e8f908f9-003a-4970-90c5-e16f3c23d08d>> (10/2012).
- Lotman J.M. (1984), “*О семиосфере*”, *Труды по знаковым системам* 17, 5-23. Trans. by W. Clark, “On the semiosphere”, *Sign Systems Studies* 33, 1, 2005, 205-229; accessibile alla pagina web: <<http://www.ut.ee/SOSE/sss/Lotman331.pdf>> (10/2012). Trad. di S. Salvestroni, *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1992.
- (1992), *Культура и взрыв*, Moskva, Progress. Trad. di C. Valentino, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- Spiridon Monica (2009), “Literary Studies at the Crossroads: The Strategies of Co-optation”, *Interlitteraria* 14, 1, 41-49.
- Talvet Jüri (2005a), *A Call for Cultural Symbiosis*, Toronto, Guernica.
- (2005b), “Edaphos and Episteme of Comparative Literature”, *Interlitteraria* 10, 46-56; accessibile alla pagina web: <<http://www.ceeol.com/aspx/issuedetails.aspx?issueid=7217a02e-7aa4-4161-8122-43da787f888b&articleId=eb9942df-595e-440f-bc19-40167fb9407e>> (10/2012).
- (2009), “The Author and Artistic Creativity”, *Primerjalna Književnost* 32, 169-180.
- Tam Kwok-kan (2012), “Chineseness in Recreating Ibsen: Peer Gynt in China and Its Adaptations”, *Interlitteraria* 17, 268-281.
- Terian Andrei (2012), “Reading World Literature: Elliptical or Hyperbolic? The Case of Second-World National Literatures”, *Interlitteraria* 17, 18-27.
- Virk Tomo (2010), “Romanticism as a Literary-historiographical Project”, *Interlitteraria* 15, 2, 545-570; accessibile alla pagina web: <<http://www.ceeol.com/aspx/issuedetails.aspx?issueid=91f5e5b8-6f50-4e99-ac98-59f12077f1b5&articleId=69cffbee-38ce-4bf8-a47c-aa5e3105f0a2>> (10/2012).
- Yip Terry (2012), “World Literature and Cultural Transformation in Modern Chinese Literature”, *Interlitteraria* 17, 51-65.

Optionality: Social Cognitive Factors in Changing Linguistic Complexity in the Dialects of Estonia

Anne Tamm

Central European University, Budapest (<TammA@ceu.hu>)

Abstract

Estonian dialects provide several examples of increasing and decreasing linguistic complexity. The goal of the article is to clarify the notion of optionality. Optionality is clarified by discussing its relationships with social cognition in the Estonian dialect phenomena. Examples are derived from two areas of rapid grammatical change, negation and evidentiality in Standard versus South Estonian. In languages, it is possible to derive negative and evidential interpretations without grammatical encoding by using cognitive mechanisms to derive the intended interpretation. However, languages tend to encode negation and have negators. There are dialects in Estonia that optionally omit the negative auxiliary for language-internal reasons. Optionality may but need not result in an impoverished system. Some categories, such as evidentiality in Standard Estonian, are the result of enriched grammar. Evidentiality can be optionally encoded because of its interaction with social cognition. In the category of evidentiality the optionality of a grammatical form enhances the spread of a category instead of obstructing it.

Keywords: variation, social cognitive linguistics, Uralic languages, negation, evidentiality

1. Introduction

The defining property of a language is that it has grammar, but few descriptive grammars can escape a statement “but this marker can be omitted”. Why are some parts of grammar optional? How optional are they? These naïve questions of a language learner rarely get a straightforward answer from the language instructor. Frequently, we find descriptions of language contact or historical overviews of languages, where some grammar markers become optional before disappearing. Similarly, new grammar elements enter a language, starting off as optional and then becoming established as part of obligatory grammar.

What are the mechanisms of becoming optional, and how are systems with optionality maintained? This article studies some of the mechanisms behind maintaining the pervasive optionality that we find in language, namely, those that pertain to social cognition. The material comprises the variation in the complexity of negation and evidentiality in the dialects of Estonia. Estonian dialects and registers display considerable variation that makes the area a suitable test-bed for investigations on optionality. The article explores two opposite dynamic processes involving optionality in Estonian: decreasing and increasing complexity. Complexity can be understood in the case of Estonian complexity changes as being analyzable along one dimension, as L2 difficulty (this is used by many authors, e.g. Trudgill 2012), or along two dimensions. Complexity can be estimated along two dimensions, one being system complexity (Dahl 2011, 154), pertaining to the content of the competence of the language learner, and the other being structural complexity, concerning one and the same expression at different levels, such as the number of nodes in a structural representation (Dahl 2011, 155). The decrease in complexity is discussed on the example of negation patterns of Estonian dialects, which have appeared under the influence of a less complex standard language. The negation pattern has become easier to learn in L2, systemically as well as structurally less complex. The example illustrates a process of an obligatory item becoming optional due to a shift in finiteness marking. The second example illustrates the opposite, namely, the increase in complexity in Standard Estonian under the influence of an optional category of evidentiality. The complexity has increased for an L2 learner, systemic complexity is increased, and structural complexity is increased with evidentiality and its marker. The article shows that optionality does not obstruct the import of this category, namely the partitive evidential, in the standard language.

The paper is structured as follows. Section 2 introduces the topic of dialects and variants in Estonian, more specifically, the situation with negation and evidentiality. Various categories are present across language variants, but not all of them are optional in the same way. The article discloses the nature of optionality in Section 3. Section 4 provides information on some cognitive factors that allow languages to maintain systems with high optionality. I propose that the mechanisms that help us deal with optionality are at least partly identical with those that help us deal with ambiguity. Section 5 concentrates on the optionality of negators and Section 6 on the optionality of evidentials. Section 7 offers some discussion and Section 8 the conclusions.

2. Complexity in the dialects of Estonian

2.1 Estonian dialects

Estonian is a language that is spoken as a native language by less than a million people in Estonia. Estonian has three main dialect areas (separated by

the thick black lines on Figure 1) that are divided into smaller dialect areas (separated by fine black lines on Figure 1), which can be subdivided in yet smaller areas (grey lines on Figure 1).



Figure 1 - Estonian dialect areas (image by courtesy of Liina Lindström, 2012)

The structural features of the dialects differ from each other considerably and dialects from the ends of two dialect areas can be mutually unintelligible. The Southern dialects of Võro and Seto are frequently considered a different language from the standard language. Why are there so many and even mutually unintelligible dialects packed on such a small territory as Estonia is? A situation of many variants occurs if there is either much contact with a different language, or, on the contrary, if there is too little contact with a similar communication system. Both conditions are present in different dialects of Estonia. Some dialects have been in considerable contact with other languages, others have been isolated. Trade, occupation, and the custom of marrying into another tribe or language group increase the chances of change. As far as isolation is concerned, consider the situation of home sign languages. Each of them is a language on its own. In many cultures, deafness is regarded a shame and the deaf live in isolation in their homes, in a situation where they communicate with a limited number of people. Isolation can lead to a high degree of variance due to geographical physical isolation, as on the islands of New Guinea, in the valleys of the mountains of the Alps, or simply vast geographical distances as in Siberia. In case of the multitude of language variants in Estonia, the reasons for diversification are more socio-historical. The country is flat, and the islands are separated by just tens of kilometres. Presence in the same territory for millennia, in a situation of communicational isolation for some and that of intensive trade for other dialects, and late emergence of

standardized language have contributed to the considerable linguistic diversity found in the Estonian dialects. The northern part has been under the Swedish and the southern part under the Polish rule, and the Northern coastal part of Estonia has had considerable trade contacts with the territory of Finland. Centuries of serfdom have added much to the isolation of groups of people, especially in the inland parts of the territory.

2.2 *Negation in Estonian dialects*

Four large dialect areas are identified in Pajusalu *et al.* (2002) with regard to negation. This article uses the results of the research by Klaus (2009)¹. The northern and southern dialects are distinguished by the position of the negative auxiliary. In the North, the negative auxiliary occurs pre-verbally, as in (1a), in the South, it can appear post-verbally, as in (1b). In some Estonian dialects, as in the Southern dialects, the negator can distinguish the present from the past and mark the person, as in (1b). In South Estonian dialects, the items that are employed for negation are especially variegated across the Southern sub-dialects (Pajusalu *et al.* 2002, 114–115).

(1)

- a. *ei ole*
 NEG be.CNG²
 'is not'
- b. *olõ-s*
 be.CNG NEG.PST^{3S}
 'he she it was not'

The second borderline runs between the dialects of Kodavere in the Eastern part of Estonia and the North-Eastern coastline, on the one hand, and the rest of Estonian dialects, on the other. The dialects of Kodavere and the North-East have an inflecting negative auxiliary. The third group comprises the insular and Western dialects, which parade a wide variety of negation items. These constructions are referred to triple and quadruple negation.

2.3 *Evidentiality in Estonian dialects*

The partitive evidential belongs to a category that most European languages lack – evidentiality. The partitive evidential is one of the multitude of artificially introduced or regulated morphemes, one of the case forms of verb forms that were introduced to Standard Estonian in the course of shaping the literary language standards for Estonian at the beginning of the 20th century.

The vast majority of the artificial grammar markers failed. As opposed to those markers, the partitive evidential boomed³. It was taken from the South Estonian language, and it spread quickly in the written standard language⁴. It is widely used despite its optionality. In fact, it is always optional, since it is always up to the speaker and her pro-social attitude whether she chooses to use it to warn the hearer to be vigilant about the conveyed information, as in example (2).

(2)

Naabrimees *ole-vat* *vene* *spioon.*
 neighbour[NOM] be-PART_EVID Russia.GEN spy[NOM]
 ‘Allegedly, our neighbour is a Russian spy.’

3. The problem of optionality

Optionality is the phenomenon of the expression of linguistic categories that manifests itself in the optional nature of expression, such as grammatical encoding, within a language, its varieties, or across languages despite the presence of a certain interpretation. Consider the following Hungarian examples in (3), where the object accusative case is optional on objects that have 1st and 2nd person possessive suffixes⁵.

(3) Hungarian

- a. *Lát-om* *a* *kocsi-m-at/* *kocsi-m.*
 see-1S. DEF car-PX1S-ACC car-PX1S.ACC/-PX1S[ACC]/-PX1S
 ‘I see my car.’
- b. *Lát-om* *a* *kocsi-d-at/* *kocsi-d.*
 see-1S.DEF DEF car-PX2S-ACC car-PX2S.ACC/-PX2S[ACC]/-PX2S
 ‘I see your car.’

The object *kocsi-d-at* is glossed as ‘car-PX2S-ACC’, where two grammar markers are separated by hyphens, because the morphemes of the 2nd person possessive and the accusative can be separated clearly in the overwhelmingly agglutinative Hungarian. However, the item *kocsi-d* does not have a morphological accusative on the object noun *kocsi* ‘car’. There are three ways of glossing the example – glossing is not a part of the example or the language data, but part of the linguistic analysis – and the three ways can be found in the example above.

1. PX1S.ACC - this way of glossing reflects the mainstream generative analysis. The bound morpheme *-m* contains two functions, that of the possessive suffix of the 1st person singular, and the accusative.

2. PXIS[ACC] - this way of glossing reflects a functional-typological type of analysis. The bound morpheme *-m* contains two functions, that of the possessive suffix of the 1st person singular, and the unexpressed accusative. Several Uralic languages are described in this tradition, where objects show no grammatical marking and their form is identical with the nominative, but the form is analysed as being accusative.

3. PXIS - this way of glossing reflects perhaps most other types of analysis. The bound morpheme *-m* has only one function – that of the possessive suffix of the 1st person singular – and the accusative is missing. That this is an object is derived from the grammar rule system of the language and not from the morpheme itself.

The paradigm of accusatives expressed by possessive suffixes in Hungarian is defective, since the third person singular already does not allow the omission of the accusative marker, as illustrated in (4). Current theoretical frameworks have not targeted data such as in examples (3) and (4) sufficiently.

(4)

Hungarian

*Lát-om a kocsi-já-t/ *kocsi-ja.*

see-1S.DEF DEF car-PX3S-ACC car-PX3S

‘I see his/her car.’

4. *Social cognition*

Optionality in linguistic complexity occurs due to many factors, of which this article tentatively discusses some of the possible social cognitive factors⁶. Social cognitive factors relate to the processing of socially relevant information, such as possession, which is part of defining the value of a person in a society. There are no intrinsic formal phonetic differences between the possessive markers of the first, second, and third person that would warrant their different use in the object position. Perhaps it is rather the case that in a conversation, talking about entities that belong to me and you is different from talking about objects that belong to third persons. Something about the nature of our conversations makes the items that belong to me and to you to be understood as objects of joint attention or action than the items belonging to others, which are perhaps rather the subjects of our desires and wishes. We could test this hypothetical explanation to find out if this is true, but the main point is that grammar is there to get the message over in the best possible way. The mechanisms that help us deal with optionality are at least partly identical with those that guide us through ambiguity and help us interpret a finite set of forms arranged by a finite set of grammar structures. For instance, a generic bias helps us to get

culturally relevant knowledge for life. Our epistemic vigilance warns us against deception and inadequate information.

5. *Optionality in negation*

Klaus (2009) has observed that there are less sentences without a negative auxiliary in sub-dialects like Kihelkonna in the Insular dialect and southern sub-dialects like Karksi, Otepää, Hargla and Põhja-Setu. In those sub-dialects, where finiteness is expressed on the negative auxiliary (tense or person or both), the negative auxiliary is less optional. In the dialects where the expression of finiteness on the negative auxiliary is more optional, clauses lacking the negative auxiliary altogether are considerably more common than in the dialects with inflected auxiliaries.

(5)

ma tea tea
 I[NOM] know.CNG anything
 ‘I don’t know anything.’

In standard Estonian, the negative auxiliary has lost its inflections but the lexical verb stands in the connegative form. The presence of the connegative form in negation can be taken as an argument for considering the particle-like *ei* a negative auxiliary, but here the inflectionless connegative form appears as negation without an explicit negator, a rare phenomenon in typology. If the inflectionless and standard language-like dialects lose finiteness marking, the element that undergoes such change may become optional. The lexical verb started on its way to be reanalysed as the finite element of the clause. Some of the dialects have exceeded even the change towards optionality in the standard language. This change is dependent on system-internal properties of languages and cognition – reasoning in social contexts. Languages tend to have at least one finite element per clause. If the element that has been the carrier of finiteness loses its inflections, another element starts taking up the function of the finite element and the uninflected element becomes optional.

6. *Optionality in evidentiality*

Estonian has a two-term evidential A3 system (Aikhenvald 2004), where indirect (reported) evidence is morphologically marked and other types of evidence are unmarked. Languages may have an opposition of two possibilities in marking but still differ in terms of how obligatorily their grammars mark evidentiality. The Estonian traditional grammar calls the indirect-partitive evidential “quotative”,

but this form is never used in, e.g., quotations as in Estonian scientific texts. Grammatical evidentiality marking in Estonian is optional, as demonstrated in (6), which tests indirectness by means of the adverb *kuuldavasti* “allegedly”.

(6)

Kuuldavasti on/ ole-vat naabrimees spioon
 allegedly be.3s be-PART_EVID neighbour[NOM] spy[NOM]
 “Allegedly, our neighbour is a spy.”

The preliminary comparative data show that in Turkish, where has also two options, but the evidential has an inferential as well as reported function, marking indirect evidence is less optional, including child language (Aksu-Koç *et al.* 2009). The following Estonian excerpt is from CHILDES. A caregiver tries to convince a child not to wander off by presenting a discouraging narration. Narrative parts are set in small caps, since they could be marked with the partitive evidential. Underline shows the predicates that would stand in the evidential in Turkish, for comparison.

(7)

Estonian, CHILDES (<<http://childes.psy.cmu.edu/>>), andri1.cha
 CHI=11;7.17|male⁷

*OBS1: sealt void end leida endale väga uvitavaid [: huvitavaid] tuttavaid
 ükski vanem ei ole õnnelik kui ta laps läheb kuskile kolama iseasi kui lapsel
 pole olla kuskil.

‘You can find very ‘interesting’ acquaintances there, no parent is happy if
 their child goes wandering off somewhere, unless there is nothing else to do.’

*CHI1: ja ma ei akka [: hakka] kolama ma ei tea miks ma peaksin?

‘I am not going to wander off anywhere, why should I.’

*OBS2: no ma väga loodan ka ÜKSKORD ÜKS SELLINE JUHUS OLI ET KA
MINGID TÜDRUKUD POLNUD MIDAGI TEHA LÄKSID VIRU KESKUSESSE MÕTLESID
ET TEEVAD AEGA PARAJAKS SIIS TULI ÜHE TUTTAV JA MINGI TEINE TUTTAV JA
KUTSUTI ET KUSKIL KELLELGI OLID VANEMAD KODUST ÄRA JA SIIS SATTUS SINNA
IGASUGUNE SELTSKOND KOKKU OSAD OLID NIUKSED [: NIISUGUSED] NOOREMAD
OSAD OLID JUBA SIUKSED [: SELLISED] KARMO VANUSED MINGI KAHEKÜMNE
RINGIS OLI MINGI SUUR SELTSKOND KUSKIL KORTERIS JA SIIS TULI KELLELGI PÄHE
ET VÕIKS KASSI TORUSHILIGA ÜLE KALLATA.

‘Well I hope so. ONCE THERE WAS A CASE WHERE SOME GIRLS HAD NOTHING
TO DO AND THEY WENT TO THE SHOPPING CENTER VIRU. THEY THOUGHT THEY
WOULD FILL THE TIME UNTIL SOMETHING ELSE THAT THEY WERE SUPPOSED TO
DO. THEN AN ACQUAINTANCE OF ONE OF THEM TURNED UP AND THEN SOME
OTHER ACQUAINTANCE AND THEN THERE WAS AN INVITATION THAT SOMEONE’S
PARENTS WERE NOT AT HOME AND ALL KINDS OF PEOPLE ENDED UP THERE, SOME
OF THEM WERE LIKE YOUNGER AND OTHERS WERE LIKE KARMO, SO AROUND
TWENTY, A HUGE CROWD IN A FLAT SOMEWHERE AND THEN SOMEONE GOT AN
IDEA THAT YOU COULD POUR PIPE CLEANING CHEMICALS ON THE CAT.’

*CHI2: no mis siis kassiga juhtus?

'so what happened to the cat?'

*OBS3: no mis sa arvad tead mis torusiil teeb vä?

'so what do you think pipe cleaning chemical does?'

*CHI3: söövitab.

'It burns.'

*OBS4: söövitab just nimelt KASSIL VAESEKESEL SÖÖVIS KÕIK KARV JA NAHK JA KÕIK ÄRA millistes piinades võis see loom olla.

'It burns, exactly, SO THE FUR AND SKIN OF THE CAT GOT ALL BURNED imagine how painful for the poor animal.'

*CHI4: ta suri ära vä?

'Did it die?'

*OBS5: muidugi.

'Of course.'

*OBS6: lihtsalt kambas tehakse igasuguseid sa ei tea iial kui sa ei tunne inimesi mis seltskonda sa sattud ja seal võib igasuguseid asju juhtuda ja siis on pärast märk küljes.

'Just in a gang all kinds of things are done and you never know what will happen if you don't know the people and all kinds of things happen and then you get a label.'

*CHI5: mis need tüdrukud mängisid kaasa?

'What, the girls went along with all this?'

*OBS7: ma ei mis mõttes mängisid kaasa?

'I don't ... what do you mean, went along?'

*CHI6: no ses suhtes naersid vä?

'Like, did they laugh?'

*OBS8: NO JA SEAL OLI KAKS TÜDRUKUT VIST KELLEL KES OLID SELLEGA KÕIGE ROHKEM SEOTUD JAH NEIL OLI LÖBUS.

'SO YES THERE WERE MAYBE TWO GIRLS WHO HAD... WHO WERE MOST INVOLVED WITH THIS AND YES THEY HAD FUN.'

*OBS9: tead lapsi on igasuguseid tõesti igasugustest erinevatest kodudest .

'You know children really come from very different homes.'

It is thus clear that evidentials are different in terms of their optionality. All narratives in the past have past marking in Turkish (e.g., OBS 2, 4 and 8). Even questions in the past have evidential marking in Turkish (CHI 4,5,6, OBS 7). Since the caregiver is reporting, an evidential could be used in Estonian; however, it is not used.

7. Discussion

The topic of optionality pervades most writings on grammar structures of languages and their variants, especially, that of dialects and registers such as child-directed speech. However, as a separate topic, optionality has not been addressed much. It is a phenomenon that is understood differently

across linguistic frameworks. In mainstream linguistic theories, optionality is reduced to a minimum. In frameworks with movement, movement can be optional and the phenomenon is regulated by economy. In descriptive works, optionality is ubiquitous. Optionality is confusing for typologists, because a language that is classified into type A according to its marking may have the marking optionally; otherwise, it would be classified into a type B. Functional approaches to language have a problem with optional marking, since the fixed nature of a form-function pair defines a functional category, and the obligatory nature of a marker is crucial for this.

The optionality of the negative auxiliary is induced by the shift in finiteness marking, and one could explain the optionality of evidentials along similar lines. Evidentials are optional in some languages but not in others, as negative auxiliaries are optional in some Estonian dialects and not in others. Since evidentials occur in large areal groups, it is plausible that not linguistic but cultural factors determine their optionality as well. Some factors that influence the optionality of an evidential are largely motivated by the origin of the evidential. Evidentials that have evolved from verbs of perception frequently appear in systems with several evidentials and their use is obligatory. If an evidential has evolved from a tense marker, a sentence must encode evidentiality, since tense is an obligatory category. On the contrary, evidentials that are optional employ evidentials as evidential adverbs, such as *allegedly*, *reportedly* in English. If there is another adverb in the sentence that conveys *allegedly* or *reportedly*, the evidential marker is optional. Evidential adverbs are always optional in encoding evidentiality, and they do not trigger evidential marking. On the contrary, temporal adverbs, which are also optional, can trigger at least some tense marking (cf., *#yesterday I go to school*).

The evidential is used in social situations where the decreased evidence for the content of an utterance is a fact that needs to be communicated; still, usually, the speaker does not mark the sentence containing her utterance with dubious content with the partitive evidential. The hearer is left to derive or not to derive the interpretation of lack of evidence on the basis of other devices at his disposal, such as epistemic vigilance. The evidential is avoided as a caregiver's device to raise suggestibility in telling the child not to wander off, avoiding letting the child become vigilant about what is being said (Mascaro and Sperber 2009).

Optionality and low frequency do not necessarily obstruct the successful spread of an evidential. On the contrary, the Estonian partitive evidential has established itself comfortably in the Estonian standard language during the past century, and optionality is part of its function.

8. Conclusion

The article explores the possibility of employing social cognitive explanations for optionality. Estonian dialects and registers display a rich variety of

phenomena and developments for a study of structural variation in optionality. Negation and evidentiality have provided two opposite examples. The examples of optionality in negation could be explained by linguistic factors, but the examples of evidentiality required a partly social cognitive approach. Since optionality has not been studied extensively as a separate topic, therefore, this article also opens the agenda of mapping the views of various theoretical frameworks on optionality. A more systematic look has allowed me to ask new questions and offer some answers. For instance, the optional nature of a grammatical marker does not necessarily prevent its spread to another language, since the optional South Estonian partitive evidential has entered Standard Estonian simply together with its optionality.

Notes

¹Klaus (2009) discusses negation in 1960s and 1970s Estonian dialect speech on the basis of the Corpus of Estonian Dialects (Insular dialect: Kihelkonna subdialect, Western: Mihkli, Mid: Juuru, Eastern: Kodavere, Coastal: Jõelähtme, Alutaguse: Jõhvi subdialect, Mulgi: Karksi, Tartu: Otepää, Võru: Hargla, and Setu: Northern Setu). Please consult the online sources for a detailed location of the place names, for instance Google maps at <http://www.nationsonline.org/oneworld/map/google_map_estonia.htm> (10/2012).

²ACC accusative, CHI child, CNG connegative, DEF definiteness, GEN genitive, NEG negation, NOM nominative, OBS observer, PART_EVID partitive evidential, PST past tense, PX possessive suffix, s singular.

³I am grateful to the anonymous reviewer who pointed out a reference that the use of the *vat*-marked form in literary Estonian grew gradually (Kask 1984, 244-255). The reviewer notes that Sepper (2005) does not find that the morpheme is frequently used. In a certain sense I believe there should be a good standard of comparison: which expectations are there to consider a form as widely used? Consider diplomacy or a prison camp. In these communicational areas, it is highly important to cooperate (to get Florence University an Estonian lector, or to escape from a high-security camp). The evidential is used often, in order to communicate information that comes from others, without putting anyone in danger by naming the source. A mother, communicating to her baby, would not need an evidential. Next there is a competition between different forms, for instance, *olla* versus *ole-vat*. If I am informed about something concerning myself and the speaker needs to signal that the information comes from someone else, covering the source of the information, then the chances are that the attitude of the original source was more positive if the speaker mediates it to me with *olevat* and more negative if she uses a form with *olla*. This bifurcation could potentially lead to the rise of the categories reputable and antireputative.

⁴The South Estonian evidential has evolved from a case form of a participle and it shares semantic properties with the case semantics (see the details in Metslang and Pajusalu 2002, Tamm 2009, 2011, 2012).

⁵An anonymous reviewer discovers more optionality about the Hungarian phenomenon, namely, that the two forms in the Hungarian examples in (3a,b) are not interchangeable in all contexts. The forms without the accusative marker are very often stylistically “marked” and sometimes ungrammatical or at least odd (e.g. *?Szeretem a lányom, lányom* ‘I love my daughter’, *??Írom a könyvem könyvem* ‘I am writing my book’). It would be interesting to have a closer look at the conditions under which the choice between the two forms is optional.

⁶Tamm (in press) discusses Uralic possession, evidentiality, and genericity in terms of Theory of Mind, Epistemic Vigilance, and Natural Pedagogy.

⁷ Key: small caps: NARRATIVE (expected evidential marking in Estonian), underline: evidential in Turkish (data provided by Leylâ Caglar p.c., normal) letter type: other type.

References

- Aikhenvald A.Y. (2004), *Evidentiality*, Oxford, Oxford UP.
- Aksu-Koç Ayhan, Balaban H.Ö., Alp İ.E. (2009), “Evidentials and source knowledge in Turkish”, *New Directions in Child and Adolescent Development* 125, 13-28.
- Dahl Östen (2011), “Grammaticalization and Linguistic Complexity?”, in H. Narrog, B. Heine (eds), *The Oxford Handbook of Grammaticalization* (Oxford handbooks in linguistics), Oxford, Oxford UP, 153-162.
- Kask Arnold (1984), *Eesti murded ja kirjakeel* (Estonian dialects and Standard Estonian), Tallinn, Valgus.
- Klaus Anneliis (2009), *Eitus eesti murretes* (Negation in the Estonian dialects), MA thesis, Tartu, University of Tartu.
- Mascaro Olivier, Sperber Dan (2009), “The Moral, Epistemic, and Mindreading Components of Children’s Vigilance towards Deception”, *Cognition* 112, 367-380.
- Metslang Helle, Pajusalu Karl (2002), “Evidentiality in South Estonian”, *Linguistica Uralica* 38 (2), 98-108.
- (2002), “Evidentsiaalsusest eesti keeles ja Tartu murde na-tunnuselisest kaudsest kõneviisist” (Evidentiality in Estonian and in the indirect mood marked with -na in the Tartu dialect), *Väikeisi kiili kokkoptumisõq. Väikeste keelte kontaktid: konvõrents Pühajärvel, 15.-17. märdiku 2001*, Võro, Võro Instituut, 161-177.
- Pajusalu Karl, Hennoste Tiit, Niit Ellen, Päll Peeter, Viikberg Jüri (2002), *Eesti murded ja kohanimed* (Estonian dialects and place names), Tallinn, Eesti Keele Sihtasutus.
- Sepper Maria-Maren (2005), *Indirektaal 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi eesti kirjakeeles*. (Indirect mode in the Standard Estonian in the end of the 19th c. and during the 20th c), MA thesis, Tallinn, University of Tallinn.
- Tamm Anne (2009), “The Estonian Partitive Evidential: Some Notes on the Semantic Parallels Between the Aspect and Evidential Categories”, in L. Hogeweg, H. de Hoop, A. Mal’chukov (eds), *Papers from TAM TAM: Cross-linguistic semantics of Tense, Aspect, and Modality*, Amsterdam, Benjamins, 365-401.
- (2011), “Cross-categorial Spatial Case in the Finnic Non-Finite System: Focus on the Absentive TAM Semantics and Pragmatics of the Estonian Inessive M-Formative Non-Finites”, *Linguistics: An Interdisciplinary Journal of the Language Sciences* 49 (4), 835-944.
- (2012), “Partitive Objects and the Partitive Evidential Marker -vat in Estonian Express Incomplete Evidence”, *Finnisch-ugrische Mitteilungen* 35, 97-140.
- (in press), “Social Cognitive and Developmental Psychology Explaining Linguistic Patterns: Theory of Mind, Epistemic Vigilance, Natural Pedagogy, and the Typology of Uralic Generics, Evidentials, and Possessives”, in M. Csepregi (ed.), *Uralic Grammar and Context* 3, Budapest, ELTE BTK.
- Trudgill Peter (2012), *Sociolinguistic Typology*. International Cognition and Culture Institute blog entry, Wednesday, 18 January 2012, accessible at: <<http://www.cognitionandculture.net/home/blog/9-dan/2325-why-are-some-languages-more-regular>> (10/2012).

SCRITTURE

Situazioni

Romania

Floarea de menghină di Svetlana Cârstean* o della difficile arte dell'equilibrio Presentazione

Traduzione di Angela Tarantino
Università degli Studi di Firenze (<angela.tarantino@unifi.it>)

Abstract

A selection of 10 poems by Svetlana Cârstean, one of the most interesting and original voices in contemporary Romanian poetry, is presented here in Italian translation. The texts are taken from the collection *The Vise-Flower*.

Keywords: Svetlana Cârstean, *Floarea de menghină*, *The Vise-Flower*, contemporary Romanian poetry, Prosastic poetry

Parafrasando l'incipit di "Insomnia", testo di apertura del volume di S. Cârstean, si potrebbe affermare che *Floarea de menghină* (Fiore di morsa) sta a cavallo di due modalità di scrittura, poesia e prosa, in equilibrio grazie all'innesto di una discorsività diretta, deprivata di artifici retorici e stilistici manifestamente poetici, su una percezione trasfigurata di luoghi, tempi, oggetti, evocati per loro stessi ma anche per gli echi di memorie perdute.

D'altro canto, l'autrice stessa, in un'intervista pubblicata nell'aprile 2010, nel commentare la natura ibrida delle sue composizioni afferma: "i miei testi non sono poesia pura. Là c'è un messaggio. E ogni volta che scrivo, quella mia voce poetica viene doppiata da una ... mi verrebbe da dire da una voce maschile e prosastica" (Vlădăreanu 2010).

Pubblicato nel 2008 dalla casa editrice Cartea Românească/Polirom, la raccolta si apre con il poema omonimo, *Cartea muncitorului sau Floarea de menghină* (Il libro del lavoratore o Il fiore di morsa), apparso per la prima volta, nel 2005, in *Tablou de familie* (Quadro di famiglia), l'antologia in cui erano confluiti i testi di esordio dei giovani poeti e scrittori che avevano condiviso l'esperienza del cenacolo letterario *Central*, attivo negli anni '90 nell'ambito della Facoltà di Lettere dell'Università di Bucarest e che aveva avuto nello scrittore e poeta Mircea Cărtărescu il suo nume tutelare. Completano l'edizione

del 2008 altre tre sezioni inedite: *Cartea părinților sau “Sint cuminte, promit”* (Il libro dei genitori o “Sono buona, lo prometto”), *Cartea iubirii sau Akihito* (Il libro dell’amore o Akihito) e *Cartea singurătății sau Do You Yahoo?* (Il libro della solitudine o Do You Yahoo?). Sebbene scritte in tempi diversi, le quattro parti trovano unità e coesione nell’andamento prosastico della composizione e nel ritorno di immagini-simbolo – prime fra tutte la morsa – disseminate lungo la narrazione, quasi a rimarcare i momenti di svolta del racconto.

La costruzione unitaria del volume è data anche dal dialogo a distanza fra “Insomnia”, il testo di apertura e “Epilog”, il testo di chiusura. Allo stato di indefinita sospensione fra sonno e veglia, rappresentato dall’insonnia intesa come deprivazione del sonno e condizione non assimilabile a un autentico stato di vigile coscienza, si contrappone la “profonda camera del sonno mattutino”, dove il proprio presente e la propria presenza non sono più schialcioneacciati in uno “spazio angusto come fra l’armadio e la parete”, ma hanno conquistato la libertà di muoversi, adagio, nel rispetto dei propri ritmi, perché in quel luogo non c’è più tempo: “là ti muovi lentamente poiché hai tutto il tempo del mondo”.

In definitiva, nella decina di anni trascorsi fra “Insomnia” e “Epilog” – assumendo per entrambi il limite cronologico della prima pubblicazione – il “nocciolo duro e amaro”, sputato all’esterno dal sogno, ha avuto il tempo di fiorire seppur nella costrizione della morsa che, a sua volta, ha potuto nascondere il proprio aspetto terrificante sotto le gentili sembianze dei fiori spuntati sulle sue ganasce. Il tempo trascorso sembra aver infiacchito e reso opaca la forza di coercizione dell’inizio; anche le parole e il movimento sembrano aver conquistato il proprio spazio di libertà. Peccato che questo avvenga nella “profonda camera del sonno” del mattino e non più sulla soglia di un’ora, che seppur fra gli indugi, prima o poi si sarebbe potuta schiudere su un nuovo giorno.

Il lungo racconto autobiografico, che costituisce la materia narrativa di *Floarea de menghină*, si dipana a partire dalla indefinitezza dei tanti presenti vissuti dalla voce narrante, ogni volta sospesa fra il tempo vissuto e quello di là da vivere; una voce che attraverso la memoria, trasfigurata dal sogno, tenta di trovare e dare ragione del faticoso e lento processo di maturazione della propria identità di donna e di artista della parola.

La memoria autobiografica non può non intersecarsi con la memoria storica della dittatura comunista, sotto la quale, per motivi anagrafici, l’autrice ha trascorso l’infanzia e l’adolescenza. Alla storia comune rimanda l’immagine-simbolo della *menghină*, della quale la traduzione italiana rende immediatamente esplicita la funzione di attrezzo votato a costringere, a bloccare attraverso le ganasce, “le due cosce rese bianche dallo sforzo”. Di fatto, la morsa era l’unico attrezzo che le ragazze potevano usare durante le ore di pratica meccanica, obbligatorie nel sistema scolastico dell’epoca comunista (“Per anni mi sono dannata utilizzando solo la morsa come si deve, perché le ragazze non erano obbligate a lavorare con il tornio, né con altri attrezzi. E alla morsa l’equipaggiamento di protezione era inutile”). Per questo motivo,

I ricordi di scuola della giovane ragazza si confondono con quelli delle ore di officina meccanica del liceo e con quelli delle esercitazioni militari del periodo universitario. Le uniformi scolastiche e le cinture di plastica, i camici blu, gli occhiali e i guanti di protezione o le mostrine, la cintura, lo stemma sul berretto e gli anfibi, costituivano le uniformi di una vita dalle libertà prescritte. ... rappresentano altrettanti luoghi/simboli/ figure della costrizione. Dal loro “humus” fiorisce il “fiore di morsa”, ossessiva metafora, per certi versi ossimorica, della trasformazione forzata e meccanizzata dell'individuo costretto fra la vite e le pale meccaniche dell'esistenza controllata e organizzata in massa. (Chivu 2008)

La morsa fa la sua comparsa in uno dei primi testi della raccolta, “Mi-am trezit și eu” (Mi sono svegliata anch'io): la scena come molte altre è parte di un sogno ambientato a Botoșani, la città natale di Cârstean, e sovrappone nell'infinita dello spazio-tempo onirico una pasticceria – altro luogo simbolico della memoria autobiografica – all'officina della pratica meccanica:

Ho sognato di essere in una pasticceria di Botoșani, quella accanto al mio condominio ... C'era una coda mostruosa per i dolci ed ero tentata di prenderne uno, però continuavo a dirmi: È TROPPO TARDI PER MANGIARE ANCORA DOLCI. Perché mai?

Era sera tardi. Nella pasticceria, sul retro, attraverso una porta aperta, là dove spariscono tutte le commesse, si vedeva l'officina, all'ora di chiusura. Le ultime ragazze mi guardavano sorridendo, impacchettavano i camici blu e li mettevano in buste di plastica. Sembrava che mi facessero dei segni con la mano, accanto al banco di lavoro.

Il banco di lavoro, luogo piacevole e ricco delle più svariate sorprese!

Sul legno invecchiato, la vernice verde qua e là saltata, fiorivano le morse, queste sempre verdi.

La morsa, fiore di banco! (“Mi-am trezit și eu”)

La morsa ritorna nel “Secondo finale di Fiore di morsa”, per svelare il parallelismo sottaciuto fra la coercizione della pratica manuale, metafora della costrizione esistenziale imposta dalla dittatura, e la coercizione che informa ogni pratica artistica, in questo caso una pratica poetica che forse tenta di sfuggire ai vincoli imposti dal proprio genere, cercando riparo nella forma meno coercitiva della prosa. Nella sofferta confessione dell'inventore del fiore di morsa potrebbe nascondersi la testimonianza del creatore di un'opera d'arte che non riesce a sfuggire alla sua creatura, rimanendo impigliato fra i petali di quello che sembra assumere le sembianze di una vorace pianta carnivora (Chivu 2008):

Alla loro morsa non posso più sottrarmi e mi vedo stare fra loro come un altro fiore costretto, impotente, soffocato ... Respirerò assieme a lui e fruttificherò solo attraverso di lui. In ultimo, abiterò occultato in lui, io stesso un tessuto fra gli altri. (“Al doilea sfișit al Florii de menghină”)

Il fiore di morsa, dunque, come esito di una pratica creatrice che si manifesta nei suoi aspetti coercitivi, fonte di una dolorosa oppressione. Del resto, questa relazione ambivalente con la scrittura e con la difficoltà di riconoscersi in e attraverso di essa si può leggere anche in un frammento dell'intervista già

citata di Cârstean, laddove dà ragione del lungo lasso di tempo che ha separato il suo esordio editoriale nell'antologia *Tabolu de familie* dalla pubblicazione del suo primo volume d'autore:

Mi sono fatta discorsi difficili in tutti questi anni. Fino a quando ho dovuto comprendere in realtà chi sono e cosa significhi per me questa storia con la scrittura. Non significa che io abbia risolto le cose una volta per sempre, perché passiamo sempre in un'altra fase e le cose si attivano, di nuovo, ad un altro livello, sotto un'altra forma. Le nostre paure sono camaleontiche. Possono stemperarsi in certa misura, continuando ad affliggerci. Ho avuto difficoltà a superare questo periodo, ma proprio come ho voluto dire ogni volta, il ritardo è stato una complicità. Vale a dire io non sono stata in un altrove separato mentre il libro non veniva pubblicato, mentre ero completamente isolata da questo evento esterno a me. Le cose non sono andate così. Io stessa ho avuto le mie resistenze, le mie esitazioni e, in un modo o nell'altro, in un modo più o meno visibile, alcuni eventi hanno innescato un corto circuito. Allo stesso tempo, dopo tanti anni, so che ha un senso che questa cosa [la pubblicazione del libro] sia avvenuta adesso. In altre parole, dentro la mia storia esiste una coerenza e le cose sono accadute adesso perché dovevano accadere adesso. Ma questa paura è stata grande ed è stato faticoso sopportarla. (Vlădăreanu 2010)

La scrittura, nell'accezione di pratica artigianale che richiede apprendimento e dedizione, si ritrova nel racconto in versi di "Marele Cofetar". Qui la dolente figura dell'inventore del fiore di morsa si stempera nel burbero e sapiente protagonista, il Gran Dolciaio. La pasticceria, rovescio dell'officina meccanica, diventa lo spazio dove è consentito dare libero sfogo al proprio gusto in fatto di dolci e, grazie al grande e sempre rinnovato gioco di specchi che è la poesia, si trasfigura in uno spazio ludico di invenzione letteraria. Il catalogo dei dolci che viene elencato all'inizio del poema, pur tradendo una netta e decisa preferenza per quelli a base di cioccolato, offre a chi legge l'opportunità di individuare dietro al singolo esemplare dell'arte dolciaria il genere e/o la forma letteraria che più lo convince.

Il Gran Dolciaio diventa il sapiente maestro che guida la giovane allieva nella scoperta dell'intimità, interdetta allo sguardo degli altri, che si nasconde dietro ogni creazione artistica. Sottraendosi alle aspettative di lei riguardo allo svelamento dei segreti del mestiere, le fa dono del proprio spazio di creatività, consegnandole in definitiva le chiavi per una gestione in proprio della sua arte, unico modo per renderla libera dalle contingenti coercizioni dell'esistenza.

Nel selezionare le poesie da proporre in traduzione ho cercato di restituire la gamma espressiva dell'autrice, scegliendo testi da tutte e quattro le sezioni di *Floarea de menghină*. In particolare, "Insomnia", "Ora 6 Dimineața", "Ora 6 dimineața", "Al doilea sfișit al Florii de menghină" sono tratti da *Cartea muncitorului sau Floarea de menghină*; "Cine am fost eu?", "Cu unghii nevopsite", "Cine sînt eu" sono tratti da *Cartea părinților sau Sînt cumint, promit*; "Marele Cofetar" è tratto da *Cartea iubirii sau Akihito*; "Balada ghetelor de lac" e "Epilog" sono tratti da *Cartea singurătății sau Do You Yahoo?*

La selezione delle poesie è stata approvata dall'autrice che ha dato il suo accordo alla pubblicazione. Colgo l'occasione per ringraziare, anche a nome della redazione della rivista *LEA*, Svetlana Cârstean per la cortese e gentile disponibilità.

Svetlana Cârstean
 10 poezii din volumul *Floarea de menghină*
 10 poesie dalla raccolta *Fiore di morsa*

Traduzione di Angela Tarantino

“Insomnia”

Stau călare
 pe locul dintre ziua de ieri și ziua de mâine
 pe iapa asta care nu-mi aparține
 mie, nu eu o țesăl
 și nu eu o hrănesc.
 E străină de mine,
 nu-i din oraș
 și nu avem amintiri comune,
 dar mă ține cu forța pe spatele ei,
 al nopții care a trecut
 și al zilei care nu prea vrea să vină.

Visul m-a scuipat afară
 cu putere
 cu ură
 ca pe un șimbure
 ca pe un copil nedorit.

Și-am ajuns pe spatele acesta lucios
 de pe care alunec
 ca de pe mîzgă,
 însă nu cad.
 Noaptea se agață de mine,
 e o boare cu dinți mici,
 îi înfige în piele și acolo rămîne.
 Durerea nu e mare, doar continuă.
 Tocurile nu înțepă încă asfaltul,
 tramvaiele nu taie în felii reci aerul,
 faptele zilei de mîine încă se coc,
 stau acoperite cu cearceafuri mari de pînză,
 expoziții nevernisate.

Noaptea, salamul e scos din galantar
 și pus la loc tainic.
 Lumea și salamurile ei se mută noaptea
 altundeva.
 La fel prăjiturile, care sînt sufletul meu.
 Ar trebui și eu să fiu în altă parte
 - trupul - carcasă goală
 un galantar golit de cu seară
 un recipient pe care nimeni
 chiar nimeni

“Insonnia”

Io a cavallo
 del luogo fra il giorno di ieri e quello di domani,
 a cavallo di questa giumenta che non appartiene
 a me, non sono io a nutrirla
 non sono io a nutrirla.

Mi è estranea,
 non è di queste parti
 e non abbiamo ricordi in comune,
 ma mi trattiene a forza sul suo dorso,
 della notte che è passata
 e del giorno che sembra non voler venire.

Il sogno mi ha sputato fuori
 con forza
 con odio
 come un nocciolo
 come un bambino non voluto.

E sono finita su questo dorso lucido
 dal quale scivolo
 come sulla melma,
 eppure non cado.
 La notte si aggrappa a me
 è uno zefiro dai piccoli denti,
 li conficca nella pelle e lì rimane.
 Il dolore non è granché, solo continuo.
 I tacchi ancora non trafiggono l'asfalto,
 i tram non tagliano l'aria a fette gelide,
 gli eventi del giorno di domani stanno ancora maturando,
 coperti da grandi lenzuola di tela,
 esposizioni ancora non inaugurate.

Di notte, il salame viene tolto dalle vetrine
 e sistemato in un luogo segreto.
 Di notte, il mondo e i suoi salami vanno
 da un'altra parte.
 Allo stesso modo i dolci, che sono la mia anima.
 Anch'io dovrei essere da un'altra parte
 - il corpo - carcassa vuota
 una vetrina svuotata verso sera
 un recipiente che nessuno
 ma proprio nessuno

nu vrea să îl fure.
 Însă visul m-a scuipat în afară.
 Sînt aici.
 Între ziua care a fost și cea care va să vină.
 Visul m-a scuipat în afară
 ca pe un șimbure tare, amar.
 L-am lăsat în pace.
 Era un vis urît.
 SAU EU eram urîta.
 Între ziua de ieri și cea de mîine e un spațiu
 îngust
 ca între dulap și perete.
 Stau cu spatele
 la soarele de ieri,
 la frica de ieri,
 și cu fața la ceva ce încă nu vrea să se
 deschidă.
 Pe aceeași spinare mîzgoasă pînă cînd
 tramvaiele, tocurile, muncitorii primesc
 semnalul
 și pornesc.

“Ora 6 Dimineața”

Bună dimineața, muncitori!
 Sirenele vă cheamă. Pașii voștri se aud grăbiți
 prin umezeala rece a dimineții. Răcoarea vă
 aduce aminte că sînteți puternici, de aceea nici
 nu aveți chef s-o înfrunțați. Trupurile voastre
 molatece, îmbibate de căldura de neînlocuit a
 patului, a nevestei, trupurile voastre înaintează
 în voie. Cît aș fi vrut să spun că vă depuneți ca
 picăturile de rouă pe flori!
 Cînd ajungeți în fabricile voastre – muncitorul
 numai în fabrică poate sta, acolo e locul lui
 –, vă recăpătați treptat greutatea. Primele
 gesturi de regăsire a strungului, a mașinii de
 găurit, a bancului de lucru, toate gesturile sînt
 încă pline de somn, asemănătoare aceleia din
 timpul nopții: într-o clipă foarte scurtă de
 trezire, nemaștiind pe care parte ești, începi să
 cauți cu mîinile, orbește, pînă dai de nevestă și
 adormi la loc, grăbit să nu pierzi firul.
 Aici în fața bancului de lucru, nu mai ai voie să
 adormi. Aici devii din ce în ce mai greu.
 Bună dimineața, muncitori!
 Țăranii v-au luat-o înainte. Țăranul e demult în
 cîmp pentru a pregăti arăturile de primăvară.

vuole rubare.
 Eppure il sogno mi ha sputato fuori.
 Sono qui.
 Fra il giorno che è stato e quello che deve venire
 Il sogno mi ha sputato fuori
 come un nocciolo duro, amaro.
 L'ho lasciato fare.
 Era un brutto sogno.
 L'ho lasciato fare.
 Era un brutto sogno. O ero io quella brutta.
 Fra il giorno di ieri e quello di domani c'è uno spazio
 stretto
 come fra l'armadio e la parete.
 Io le spalle
 al sole di ieri,
 alla paura di ieri,
 e la faccia a qualcosa che ancora non vuole
 schiudersi.
 Sulla stessa schiena melmosa finché
 i tram, i tacchi, i lavoratori non ricevono il
 segnale
 e si avviano.

“Alle 6 del Mattino”

Buongiorno, lavoratori!
 Le sirene vi chiamano. I vostri passi si odono
 precipitosi nella gelida umidità del mattino. Il
 freddo vi ricorda che siete forti, per questo non
 vi va di affrontarlo. I vostri corpi intorpiditi,
 imbevuti dell'insostituibile tepore del letto, della
 moglie, i vostri corpi avanzano senza impaccio.
 Quanto avrei voluto dire che vi posate come
 gocce di rugiada sui fiori!
 Quando arrivate nelle vostre fabbriche – il lavoratore
 solo in fabbrica può stare, quello è il suo posto –
 riacquistate lentamente il vostro peso. I primi gesti
 per ritrovare il tornio, la macchina perforatrice, il
 banco di lavoro, sono gesti ancora pieni di sonno,
 simili a quel gesto della notte: in un fugace attimo
 di veglia, quando non sai dove ti trovi, incominci a
 cercare con le mani, a tentoni, finché non ti imbatti
 in tua moglie e ti addormenti all'istante, lesto a non
 perdere il filo.
 Qui di fronte al banco di lavoro, non ti è più concesso
 addormentarti. Qui diventi via via più pesante.
 Buongiorno, lavoratori!
 I contadini vi hanno preceduto. Il contadino da molto
 è nei campi per preparare le arature di primavera.

“Ora 6 dimineața”

Bună dimineața, muncitorii!
Acum, când m-am trezit de-a binelea, aud pașii voștri înaintînd regulat prin aerul rece și umed. Încerc să prind ritmul acestor zgomote ordonate, dar altele le acoperă, le întrec.

La fereastra mea, colegii mă strigă iarăși și mă îndeamnă să cobor. “Vino, îmi spun, vino să ne plimbăm cu mașina lui Raoul. Hai, atelierelor sînt goale, au plecat cu toții. Nu ne mai poate prinde nimeni acum”.

Cobor din pat și-i văd alergînd în urma Trabantului negru și vechi. Raoul, maestrul nostru, solid și mîndru, învîrte nebuște volanul mașinii. De ani de zile o repară, îi pune petice, o forțează să mai reziste, stînd aplecat asupra ei ore în șir. O face să arate mereu ca nouă.

Aș vrea să ies și eu, dar sînt foarte nehotărîtă. Nu știu ce mă oprește. Poate culoarea ei, poate mirosul pe care-l răspîndește sau cîrpele murdare cu care maestrul o șterge neobosit zi de zi.

Mai bine nu. Pașii se aud din nou foarte tare, amestecați, într-o mare dezordine. Unii mai grăbiți, alții mai leneși. Trupuri nenumărate spîntecă aerul în lung și-n lat, ușor, fără greutate.

Sfîrșit

“Al doilea sfîrșit al Florii de menghină”

Eu, cel care am inventat cu atîta bucurie și entuziasm floarea de menghină, lucrînd cu spor în atelierul meu, eu, nefericitul inventator, vreau să mărturisesc acum suferința și umilirea mea. Așa cum de la început le-am presimțit.

Căci gîndul, mintea și sufletul meu nu-și mai pot găsi locul decît între petalele ei în nenumărate culori, între aripile ei mai mult zbuciumate decît îmblînzite. Din strînsoarea lor nu mă mai pot desface și mă văd stînd între ele ca o altă floare presată, neputincioasă, sugrumată. Pîndesc ca un hoț, ca un vinovat fără salvare, clipele ei de odihnă, de bunătațe, ca să mă strezor și să scap pentru totdeauna.

Altfel, eu, care am sădit-o și am îngrijit-o, am așteptat cu nerăbdare să crească și să dea roade, voi rămîne pe veci prizonier al aripilor ei, ca o sămînță neînsemnată, aruncată în umbra țesuturilor ei delicate.

Voi respira odată cu ea și voi rodi numai prin ea. Pînă la urmă, voi locui tînuț înăuntrul ei, eu însumi un țesut printre altele.

“Ore 6 del mattino”

Buongiorno, lavoratori!
Ora che sono completamente sveglia sento i vostri passi avanzare disciplinati nell'aria fredda e umida. Cerco di cogliere il ritmo di questi rumori ordinati, ma altri li coprono, li soverchiano.

Alla mia finestra, di nuovo urlano i colleghi e mi spronano a scendere: “Vieni, mi dicono, vieni che andiamo in giro con la macchina di Raoul. Dai, le officine sono vuote, sono andati via tutti. Non può beccarci più nessuno ora”.

Scendo dal letto e li vedo correre dietro alla Trabant nera e vecchia. Raoul, il nostro capo officina, solido e fiero, gira come un pazzo il volante della macchina. Da anni la ripara, la rappezza, la spinge a resistere ancora, stando piegato su di lei per ore e ore. La fa sembrare sempre come nuova.

Vorrei uscire anch'io, ma sono molto indecisa. Non so cosa mi blocchi. Forse il suo colore, forse l'odore che emana o gli stracci sudici con cui il capofficina la pulisce indefesso giorno dopo giorno.

Meglio di no. Di nuovo si sentono i passi ben distinti, confusi, in un gran disordine. Alcuni più affrettati, altri più indolenti. Innumerevoli corpi fendono l'aria in lungo e in largo, lievemente, senza fatica.

Fine

“Il secondo finale di Fiore di morsa”

Io, che ho inventato con tanta gioia ed entusiasmo il fiore di morsa, lavorando alacremente nella mia officina, io, l'infelice inventore, ora voglio confessare la mia sofferenza e umiliazione. Come fin dall'inizio le ho presagite.

Poiché il pensiero, la mente e la mia anima possono ancora trovare posto solo fra i suoi petali multicolori, fra le sue ali più inquiete che serene.

Alla loro morsa non posso più sottrarmi e mi vedo stare fra loro come un altro fiore costretto, impotente, soffocato. Come un ladro, un colpevole senza scampo tengo d'occhio i suoi momenti di riposo, di bonità, così da sgattaiolare e sfuggire una volta per sempre.

Altrimenti, io, che l'ho piantato e curato, aspettando impaziente che crescesse e desse frutti, rimarrò in eterno prigioniero delle sue ali, come un irrilevante seme, gettato nell'ombra dei suoi tessuti delicati.

Respirerò assieme a lui e fruttificherò solo attraverso di lui. In ultimo, abiterò occultato in lui, io stesso un tessuto fra gli altri.

“Cine am fost eu?”

Am fost un băiețel singur căruia într-o zi i s-au împletit codițe și i s-au pus fundițe albastre și bentița de elastic pe cap.

Urechile îi erau roșii și dureroase de la elasticul care-i strîngea cu putere capul și de la pedepsele pe care i le dădea tatăl lui. El îi freca urechile între degetul mare și arătător așa cum ai freca o frunză uscată de mentă sau de busuioc sau o petală de trandafir ca s-o faci pudră și s-o pui la păstrare într-o punguță de hîrtie maro. Urechile ard, se înroșesc ca două petale de trandafir și băiețelul meu aude bine, din ce în ce mai bine, prea bine, pînă departe. Auzul lui se transformă într-un tunel în care sunetele și durerea sînt una și se rostogolesc ca niște mingi grele de plumb.

Am fost un băiețel căruia într-o zi au început să-i crească sinii.

Și astăzi băiețelul trebuie să scrie o compunere. Mîinile lui miros a plastilină, au pete mari de cerneală de-a lungul oaselor subțiri învelite în piele străvezie, sufletul lui se strînge tot mai mult, ajunge cît o sămîntă de mac, apoi cu greu se rostogolește pînă la picioarele învățătorului care bat în neștire un ritm, în întunericul necunoscut de sub catedră. Acolo cerșește milă. Strigă după ajutor.

Această compunere nu pot să o scriu. Pot totuși să-ți dau o veste: de azi-dimineață îmi cresc sinii.

“Chi sono stata io?”

Sono stata un ragazzino solitario al quale un giorno hanno fatto le trecine e messo fiocchi azzurri e la fascia elastica fra i capelli.

Aveva le orecchie rosse e doloranti per l'elastico che gli stringeva con forza la testa e per le punizioni di suo padre. Lui gli sfregava le orecchie fra il pollice e l'indice come si sfrega una foglia secca di menta o di basilico o un petalo di rosa per ridurlo in polvere e conservarlo in un sacchetto di carta marrone. Le orecchie bruciano, diventano rosse come due petali di rosa e il mio ragazzino ci sente bene, di bene in meglio, troppo bene, fino in lontananza. Il suo udito si trasforma in un tunnel nel quale i suoni e il dolore sono tutt'uno e rotolano come pesanti palle di piombo.

Sono stato un ragazzino al quale un giorno hanno iniziato a crescere i seni.

E oggi il ragazzino deve scrivere un tema. Le sue mani sanno di plastilina, hanno grandi macchie di inchiostro su per le ossa sottili avvolte nella pelle trasparente, la sua anima si rattrappisce sempre più, fino a diventare un seme di papavero, poi a fatica rotola fino ai piedi del maestro che batte assente un ritmo, nello scuro ignoto sotto la cattedra. Vi elemosina pietà. Grida aiuto.

Questo tema non posso scriverlo. Posso darti però una notizia: da questa mattina mi crescono i seni.

“Cu unghii nevopsite”

În acele vremuri
Fetițele trebuiau să fie cuminiți,
Adică să fie niște băieți,
Care nu doreau să-și vopsească unghiile,
Nici să-și îmbrace mereu altfel și altfel
păpușile
Și care atît de fraiere nu erau încît să fie mama
Atunci cînd se jucau de-a mama și de-a tata.
Iar băieții erau cuminiți,
Adică erau ca niște fetițe,
Stăteau lîngă mamele lor
Și nu alergau prea departe,
Iar în jocul acela nu erau nici mama, nici tata
Ei erau întotdeauna copiii.
Pe acest teren de sport,
Vara, se aliniau frumos
Fetițele cu unghiile nevopsite
Și băieții care roteau neîncetat

“Con le unghie senza smalto”

A quei tempi
Le ragazze dovevano essere assennate,
Vale a dire essere dei ragazzini
Che non desideravano mettersi lo smalto sulle unghie,
Né vestire e svestire di continuo le loro
bambole
E che tanto sceme non erano da essere la mamma
Quando si giocava a mamma e papà.
Anche i ragazzini erano assennati,
Vale a dire erano come ragazze,
Stavano accanto alle loro madri
E non si allontanavano troppo,
E a quel gioco non erano né la mamma, né il papà,
Loro erano sempre i figli.
Su questo campo sportivo,
D'estate, si mettevano in riga in bell'ordine
Le ragazze con le unghie senza smalto
E i ragazzini che facevano girare senza posa

Mașinuțele de plastic în jurul
Mamelor
Lor,
Niciodată mai departe.
Se aliniau și își primeau
Fiecare premiile.
Fetițele ca băieții,
Băieții ca fetițele.
Mereu altfel.

Le macchinine di plastica intorno alle
Loro
Mamme,
Mai più lontano.
Si mettevano in riga e ricevevano
Ognuno il proprio premio.
Le ragazzine come i ragazzini
I ragazzini come le ragazzine.
Sempre diversi.

“Cine sînt eu”

Mă uit la bărbați și mă întreb cine sînt eu.
S-au dus vremurile de demult cînd bunicul meu își
punea cizmele și sărea peste bălțile mari de
pe uliță
cu mine în spate, pe drumul spre grădiniță.
S-au dus mai ales acele vremuri cînd visam în
fiecare seară urît, iar tatăl meu venea la mine în pat
și îmi punea mîna în dreptul stomacului ca să mă
liniștesc și rămînea așa pînă adormeam. Sau
chiar
mă trezeam cu el alături dimineața.
S-au dus și timpurile în care tatăl meu mă
spăla din
cap pînă în picioare, s-a dus și vremea primei mele
vizite la ginecolog, pe care tot cu el am făcut-o.
S-au dus anii în care învățam cu el tisa,
molidul,
pinul și bradul.
S-au dus oare definitiv?

Sînt femeie,
corpul meu plutește de atîta timp,
deasupra apelor întinse, alb ca o lumină de lună,
impudică și tăcută.
Sînt o mamă nemiloasă,
care-și îmbrățișează copilul,
pînă la sufocare,
îl face iarăși una cu ea însăși,
ca altădată,
cînd burțile mari erau camere umbroase de
odihnă,
erau încăperile bune dinspre stradă,
camerele vacanței veșnice,
fără durere, fără lacrimi,
erau locul acela unde nimeni nu se desparte
de nimeni.

“Chi sono io”

Guardo gli uomini e mi chiedo chi sono io.
Da molto, sono passati i tempi quando mio nonno si
metteva gli stivali e sulla stradella saltava le
grandi pozze
con me in spalle, andando verso l'asilo.
Soprattutto sono passati i tempi quando ogni sera
sognavo brutte cose, e mio padre veniva da me a letto
e mi posava la mano all'altezza dello stomaco per
calmarmi e rimaneva finché non mi
addormentavo. O addirittura
mi svegliavo con lui accanto la mattina.
Sono passati anche i tempi in cui mio padre
mi lavava dalla
testa ai piedi, è passato anche il tempo della mia prima
visita dal ginecologo, che sempre con lui ho fatto.
Sono passati gli anni in cui assieme a lui
imparavo il tasso, l'abete rosso,
il pino e l'abete.
Che siano passati definitivamente?

Sono donna,
da tanto tempo il mio corpo galleggia
sulle vaste acque, bianco come una luce lunare
spudorata e silenziosa.
Sono una madre spietata.
che abbraccia suo figlio
fino a soffocarlo,
fino a renderlo tutt'uno con lei,
come una volta,
quando i capienti grembi erano ombrose
camere per riposare,
le stanze migliori che davano sulla strada,
le camere dell'eterna vacanza,
senza dolore, senza lacrime,
erano il luogo dove nessuno si separa da
nessuno.

Sînt o femeie, adesea urîtă,
corpul meu era ieri o barcă de hîrtie
l-am aruncat în joacă pe suprafața acestei ape,
sperînd să mă ducă departe.
Azi sînt balena ucigașă,
adesea frumoasă,
care-și așteaptă pescarul.

“Marele Cofetar”

Pentru Gellu Naum și pentru Miruna

Marele Cofetar era numele lui. Vreo trei generații din familia sa se numiseră Cofetar. Însă pe tatăl lui îl chemase Micul Cofetar și, nemulțumit că o viață întreagă i se spusese Micul, un fel de alint din copilărie, a decis să-și boteze primul născut Marele. Nimeni nu l-a strigat vreodată Marele, nimeni nu l-a strigat vreodată altfel decît Marele Cofetar. Cofetăria în care lucra și vindea el era vechea cofetărie refăcută și înfrumusețată a bunicului patern. Stătea acolo, în casa din spatele cofetăriei, singur, primea rar vizite, însă avea o mulțime de clienți. Vitrinele lui rămîneau luminate toată noaptea și nu le golea înainte de culcare. Uneori era frumos ca Oblomov, lenș în fotoliul lui de piele roșcată, șlefuită în atîtea zile și nopți de insomnie sau de somn. Dar lenea lui era altfel.

L-am cunoscut într-o perioadă grea a vieții mele, cînd intram zilnic, uneori chiar de două ori pe zi, în cofetăria lui. Încerasem și în alte părți dar, după ce mă scîrbisem de cîteva ori, ajunsesem să nu mai cumpăr decît de la el. Găsisem în sîrșit gustul de care aveam nevoie. Aveam două reguli. Să nu cumpăr pe datorie și să nu întreb: “sînt proaspete?” pentru că asta îl umplea de furie. Asistasem la cîteva scene de-a dreptul îngrijorătoare. Întrebarea asta îl făcea să se simtă teribil de jignit. “Nu știți nimic, doamnă, îi striga clientei care făcuse imprudența de a-l întreba: “sînt de astăzi, domnule?”, nu știți în ce lume trăiți, nu știți în ce magazin intrați, nici pe cine aveți în față!”

Sono una donna, spesso odiosa,
il mio corpo ieri era una barca di carta
per gioco l'ho gettato sulla superficie di quest'acqua,
nella speranza che mi porti lontano.
Oggi sono l'orca assassina,
molte volte bella,
che aspetta il suo pescatore.

“Il Gran Dolciaio”

Per Gellu Naum e per Miruna

Gran Dolciaio era il suo nome. Per circa tre generazioni nella sua famiglia si erano chiamati Dolciaio. Suo padre però lo avevano chiamato Piccolo Dolciaio e, scontento che per un'intera vita gli avessero dato del Piccolo, una sorta di infantile vezzeggiativo, aveva deciso di battezzare il suo primogenito Grande. Nessuno ebbe mai ad apostrofarlo Grande, nessuno ebbe mai ad apostrofarlo se non Gran Dolciaio. La pasticceria dove lui lavorava e vendeva era la vecchia pasticceria rinnovata e abbellita del nonno paterno. Stava lì, solo, nella casa sul retro della pasticceria, di rado riceveva visite, però aveva un mucchio di clienti. Le sue vetrine rimanevano illuminate tutta la notte e non le svuotava prima di andare a letto. A volte era bello come Oblomov, indolente nella sua poltrona di pelle rossiccia, levigata per i tanti giorni e per le tante notti di insonnia o di sonno. Ma la sua indolenza era un'altra cosa.

L'ho conosciuto in un periodo difficile della mia vita, quando entravo ogni giorno, a volte anche due volte al giorno, nella sua pasticceria. Avevo provato anche da altre parti ma, dopo ripetute frustrazioni, ero arrivata a comprare solo da lui. Finalmente avevo trovato il gusto di cui avevo bisogno. Mi ero data due regole. Non comprare a credito e non chiedere: “sono freschi?” perché questo lo mandava in bestia. Avevo assistito a certe scene davvero inquietanti. Questa domanda lo offendeva in modo feroce. “Non sa niente, signora, urlava alla cliente che aveva fatto l'imprudente domanda: “sono di oggi, signore?”, non sa in che mondo vive, non sa in che negozio entra, né chi ha di fronte!”

Cînd m-a primit pentru prima dată la el în vizită, am crezut că vom vorbi despre prăjituri, poate chiar despre torturi. Cum spuneam, eram într-o perioadă a vieții mele în care aveam mare nevoie să vorbesc despre asta. Știam că sînt o necunoscutoare, dar mă gîndeam că aș putea totuși să-l încînt cu senzațiile

mele care oricum îmi aparțineau în exclusivitate, nu? Voiam să-i vorbesc despre plăcerea de a înfige prima dată lingurița într-o prăjitură neîncepută, despre ce moliciuni poate ascunde sub ea o glazură sticloasă și întunecată, despre frivolitatea bezelelor și demnitatea amandinelor. Trebuie să recunosc în plus că aveam în plan să-l conving să scrie ceva despre

arta cofetarilor, despre cofetarii adevărați și despre impostori, despre eclerul și savarina de altădată, despre principiul feminin și masculin în arta prăjiturii. Aveam o mică teorie în cap și cîteva liste în care separam Buturuga de Doboș și Buzduganul de Ora 12. Consideram că, orice s-ar putea crede, Boema ține de principiul masculin și încercam să-mi explic de ce o foarte bună prietenă de-a mea, feminista convinsă, preferă întotdeauna o prăjitură barbară și lipsită de orice rafinament precum Aluneta, care indubitabil aparține principiului feminin, dar ipostazei sale vulgare și primitive.

Era o seară cu viscol și aproape alergam prin nămeți ca să ajung mai repede la cofetărie.

Acolo - cald și multă liniște. Mi-ar fi plăcut să adorm în fotoliu, să nu mai spun nici un cuvînt. Intrasem pe o ușă din spate, cofetăria era închisă. De atîtea ori noaptea mă oprisem în fața vitrinelor

ei luminate, îmi dorisem să am și eu somnul prăjiturilor, viața lor colorată și grijile lor mărunte. Cînd am intrat, Marele Cofetar mi-a spus "E o vreme cruntă afară" și mie, nu știu de ce, mi-a venit să-i răspund "N-aveți dreptate, Maestre. E chiar frumos". Nu i-a plăcut deloc acest "maestre". Și toată seara m-am chinuit să-i spun domnule Marele

Cofetar, apoi numai domnule Cofetar, dar nu-mi prea ieșea și de multe ori mă trezeam că mă adresez cu domnule profesor ori domnule doctor.

"Știu că ai venit la mine cu speranța că vom vorbi despre prăjituri, că vei afla cine știe ce rețetă și că vei mînca multe, multe prăjituri. Știu că te-ai

Quando mi ha ricevuto per la prima volta in visita, ho creduto che avremmo parlato di dolci, forse persino di torte. Come dicevo, ero in un periodo della mia vita in cui avevo un gran bisogno di parlare di questo. Sapevo di essere digiuna di conoscenza, ma pensavo nondimeno che avrei potuto affascinarlo con le mie

sensazioni che erano comunque di mio esclusivo possesso no? Volevo parlargli del piacere di affondare per la prima volta il cucchiaino in un dolce intatto, di quale morbidezza può nascondersi sotto una glassa trasparente e tenebrosa, della frivolezza delle meringhe e della dignità degli amaretti. Devo riconoscere inoltre che avevo in animo di convincerlo a scrivere qualcosa sull'arte dei dolci, sui dolci autentici e sugli impostori, sui bigné glassati e sul babà di una volta, sul principio femminile e maschile nell'arte dolciaria. Avevo una piccola teoria in testa e delle liste in cui separavo il Tronchetto dal Millefoglie e la Deliziosa dalla Foresta Nera. Ritenevo che, qualsiasi cosa si possa credere,

la Bavarese rimanda al principio maschile e tentavo di spiegarmi perché una mia cara amica, femminista convinta, continuasse a preferire un dolce barbaro e privo di qualsiasi eleganza come la Marquise, che appartiene fuor di ogni dubbio al principio femminile, sebbene alla sua ipostasi volgare e primitiva.

Era una sera di neve e vento ed ero pronta a correre fra i cumuli per arrivare alla svelta in pasticceria.

Li - caldo e molta calma. Mi sarebbe piaciuto addormentarmi in poltrona, e non dire più nemmeno una parola.

Ero entrata da una porta sul retro, la pasticceria era chiusa. Tante volte di notte mi ero fermata di fronte alle sue vetrine illuminate, desiderando anche per me il sonno dei dolci, la loro vita colorata e le loro spicciole preoccupazioni.

Quando sono entrata, il Gran Dolciaio mi ha detto "C'è un tempo da lupi fuori" e a me, non so perché, è venuto di rispondergli: "Ha torto, Maestro. È proprio bello". Non gli è piaciuto per niente questo "maestro". E per tutta la sera mi sono sforzata di chiamarlo signor Gran Dolciaio, poi solo signor Dolciaio, ma non mi veniva facile e spesso mi sono ritrovata a rivolgermi a lui

con signor professore o signor dottore.

"So che sei venuta da me con la speranza che avremmo parlato di dolci, che avresti trovato chissà quale ricetta e che avresti mangiato molti, ma molti dolci. So che hai

gîndit: o să-mi spună “mămîncă atîtea cîte vrei tu”. Ai crezut că eu sînt acela care pot să fac asta. Da’ să ştii, eu nu mai mîncîc prăjituri demult, din tinereţe, de cînd m-am apucat de refacerea cofetăriei. Nu ştiu care e gustul prăjiturilor mele, îmi amintesc doar vag gustul celor pe care le făcea tata. Se spune că sînt bune. Aici, în casă, nu ţin prăjituri, numai în cofetărie şi în laborator. Iar în cofetărie nu intru decît la 5 dimineaţa. Putem vorbi despre orice altceva”.

Asta mi-a spus din primele momente şi toate gîndurile mele de pînă atunci au zburat dintr-odată departe, căldura a început să se adune în cercuri concentrice în jurul meu, liniştea mi s-a înfipt ca o platoşă grea, dar protectoare, în piept, m-a ţintuit în fotoliu şi am vorbit astfel pînă tîrziu despre vreme, tramvaie, despre diferenţa dintre blocurile de la periferie şi cele din centru, dintre păsări şi peşti, dintre cîini şi pisici. Pe la ora 2 am chemat un taxi. Dimineaţa nu mi-am amintit decît cum îi spuneam eu din cînd în cînd “domnule doctor” şi cum m-a oprit la un moment dat şi mi-a zis: “Ţi-e frică tare de doctori. Cînd eram mic, tata chema ori de cîte ori mă îmbolnăveam un medic, era medicul familiei şi după fiecare vizită îi dăruia un tort alb din nucă de cocos, inventat special pentru el. Nu-l făcea în rest. Nimeni dintre noi nu ştia ce gust are. Poate doar tata. Aveam destule motive să nu-l suport pe medicul ăsta. Şi odată, eram lipit de pat, ardeam tot şi îmi simţeam amigdalele ca două ghiulele gata să explodeze în gîtul meu. Aveam vreo doisprezece ani. Şi doctorul, care încă nu-şi primise tortul, voia să deschid gura şi să-i arăt ce am înăuntru. Eram convins că le va atinge şi că atunci într-adevăr cele două ghiulele fierbinţi vor exploda. Înclăştam dinţii şi mă uitam la el cu multă ură. El era întotdeauna sănătos, numai eu şi ai mei eram bolnavi. Stătea în faţa mea: aproape bătrîn, mic de statură şi foarte ţeapăn. Avea mîinile albe, scrobite. Cînd puneam mîna pe mine simţeam cum îi foşnesc oasele şi mă izbea un miros puternic de săpun de rufe. Avea ceva de insectă pusă deja în insectar şi de ciine de rasă. Un fel de ogar bătrîn şi degenerat. Îmi dădea

pensato: mi dirà “mangiane quanti ne vuoi”. Hai creduto che fossi quello che può fare questo. Ma sappi, io da molto non mangio più dolci, dai tempi della giovinezza, da quando mi sono dedicato a rinnovare la pasticceria. Non so quale sia il sapore dei miei dolci, ho solo un vago ricordo del sapore di quelli che faceva mio padre. Si dice siano buoni. Qui, in casa, non ci sono dolci, solo nella pasticceria e nel laboratorio. E nella pasticceria entro solo alle 5 del mattino. Possiamo parlare di qualsiasi altra cosa”.

Questo mi ha detto di primo acchito e tutti i pensieri avuti fino ad allora d'un tratto sono volati lontano, il caldo ha iniziato a raccogliersi in cerchi concentrici intorno a me, la calma mi si è conficcata come una corazza pesante, ma protettiva, in petto, mi ha inchiodata alla poltrona e così abbiamo parlato fino a tardi del tempo, dei tram, della differenza fra caseggiati di periferia e casaggiati del centro, fra uccelli e pesci fra cani e gatti. Verso le 2 ho chiamato un taxi. Al mattino mi ricordavo solo di come lo avessi chiamato di quando in quando “signor dottore” e di come a un certo punto mi avesse interrotto per dirmi “Hai molta paura dei dottori. Quando ero piccolo, mio padre chiamava tutte le volte che mi ammalavo un medico, era il nostro medico di famiglia e alla fine di ogni visita gli regalava una torta bianca di noce di cocco, inventata appositamente per lui. Non la faceva per altri. Nessuno di noi ne conosceva il sapore. Forse solo papà. Avevo abbastanza motivi per non sopportare questo medico. E una volta, ero attaccato al letto, tutto febbricitante e le tonsille mi sembravano due palle di cannone pronte a esplodermi in gola. Avevo all'incirca dodici anni. E il dottore, che ancora non aveva ricevuto la sua torta, voleva che aprissi la bocca e gli mostrassi cosa avessi lì dentro. Ero convinto che le avrebbe toccate e allora per davvero le due palle roventi sarebbero esplose. Serravo i denti e lo guardavo con molto odio. Lui era sempre sano, solo io e i miei ci ammalavamo. Mi stava di fronte: vicino alla vecchiaia, piccolo di statura e molto impettito. Aveva le mani bianche, rigide. Quando metteva la mano su di me ne sentivo il fruscio delle ossa e mi colpiva un forte odore di sapone da bucato. Aveva un che dell'insetto già sistemato nell'insettario e del cane di razza. Una specie di segugio vecchio e rattappito. Ero

tîrcoale mirosul lui și îndeștam și mai tare dinții. Atunci, mi-a pus spatula mică de lemn în mînă – de asta îmi era foarte frică - și mi-a spus: “Consultă-mă”. Ceea ce a urmat m-a speriat mai tare decît orice altceva, gura lui s-a deschis, mai degrabă mică decît mare, oasele feței i-au foșnit mai tare ca cele de la mîini, n-am avut nevoie de spatulă, întîi am văzut ceva întunecat și nedeslușit, apoi omușorul palid între două amigdale, dintre care una era mică și stafidită, iar cealaltă mare, un fel de rană sîngerîndă, căreia îi puteam vedea toate vinișoarele și toate nuanțele. Mă uitam de ceva timp, eram atît de înfricoșat, însă mi-am zis “eu sînt doctorul” și l-am întrebat încet “vă doare?”, iar el a închis gura și mi-a răspuns încheind acest episod: “Nu. E congenitală, adică m-am născut cu ea așa. Acum arată-mi și tu”. Eram numai noi doi în cameră și știam că am văzut ceva ce alții nu văzuseră. A rămas medicul meu pînă în ziua în care a murit. Ție ți-e frică de doctori. Și ți-e frică de mine. Te temi că am să-ți interzic să mai mănînci prăjituri”.

Aveam mare nevoie de Marele Cofetar. Știam asta. Mă abțineam cu greu să nu-l vizitez mai tot timpul. Aveam deja o vîrstă cînd îl întîlnisem prima dată și totuși mai speram în apariția unor schimbări majore în viața mea. Nu-l simțeam pe Marele Cofetar ca pe un tată, cu toate că în vremea aceea încă mă mai obseda să-mi descopăr tatăl adevărat pe care nu-l văzusem niciodată la față și care o părăsise pe mama chiar înainte ca eu să mă nasc. Mergeam adesea pe stradă și începeam să-mi imaginez cum ar fi dacă taximetristul cutare sau cerșetorul de la marginea drumului sau omul cu părul alb de la ziare s-ar întîmpla să fie tatăl meu în carne și oase. Beția asta dura pușin, dar mi se întîmpla foarte des. Cu Marele Cofetar nu am avut asemenea fantezii și nici măcar altele. Nu mă gîndeam la el nici ca la un amant pentru că dintotdeauna îmi repugnaseră oamenii în vîrstă și îi preferam pe cei tineri, poate chiar mai tineri decît mine. Nu mă gîndeam nici ca la un frate pentru că nu știam ce înseamnă asta. Fusesem singură la părinți. Aveam însă mare nevoie de el și îl vizitam de fiecare dată cu mult entuziasm. Mi-ar fi plăcut să lucrăm ceva împreună.

avilupato dal suo odore e serravo con ancor più forza i denti.

Allora, mi ha messo in mano la piccola spatola di legno – di questa avevo molta paura – e mi ha detto: “Vistami”. Ciò che è seguito mi ha spaventato più di ogni altra cosa, la sua bocca si è aperta, più piccola che grande, il fruscio delle ossa della faccia più forte di quello delle mani, non ho avuto bisogno della spatola, sulle prime ho visto qualcosa oscuro e indefinito, poi, pallida, l’ugola fra due tonsille: di cui una piccola e rinsecchita, e l’altra grande, una specie di ferita sanguinante, della quale potevo vedere tutte le venuzze e tutte le sfumature. Guardavo già da un po’ di tempo, ero così impaurito, e però mi sono detto “io sono il dottore” e gli ho chiesto piano “le fa male?”, e lui ha chiuso la bocca e mi ha risposto mettendo fine a questo episodio: “No. È congenita, cioè ci sono nato. Adesso fammi vedere anche tu”. Eravamo solo noi due nella stanza e sapevo di aver visto qualcosa che altri non avevano visto. È stato il mio medico fino al giorno della sua morte. Tu hai paura dei dottori. E hai paura di me. Hai paura che io ti proibisca di continuare a mangiare dolci”.

Avevo un gran bisogno del Gran Dolciaio. Questo lo sapevo. A fatica mi trattenevo dal fargli visita a ogni piè sospinto. Ero già abbastanza grande quando lo avevo incontrato per la prima volta eppure speravo ancora nella comparsa di epocali cambiamenti nella mia vita. Non percepivo il Gran Dolciaio come un padre, nonostante a quel tempo continuassi ad avere ancora l’ossessione di scoprire il mio vero padre che non avevo mai visto in faccia e che aveva abbandonato mia madre prima che io nascessi. Spesso andavo per strada e incominciavo a immaginare come sarebbe stato se il tal tassista o il mendicante sul ciglio della strada o l’uomo canuto dell’edicola si fosse rivelato essere il mio genitore in carne e ossa. Questa ebbrezza durava poco, ma mi capitava molto spesso. Con il Gran Dolciaio non avevo avuto fantasie di questo o di altro tipo. Non pensavo a lui neppure come a un amante perché mi avevano sempre ripugnato gli uomini anziani e preferivo quelli giovani, forse persino più giovani di me. Non pensavo a lui neppure come a un fratello perché non sapevo cosa volesse dire una cosa del genere. Ero stata figlia unica. Avevo però un gran bisogno di lui e ogni volta lo andavo a trovare con molto entusiasmo. Mi sarebbe piaciuto lavorare insieme a qualcosa.

Îl mai văd și astăzi destul de des. E ceva mai bătrîn decît acum cîțiva ani și destul de slăbit. Din cînd în cînd îi gătesc ce știu eu mai bine, îi citesc din cărțile altora și din ale mele, uneori vind la teigheaua din față, iar asta, credeți-mă, este una dintre cele mai mari plăceri ale mele. Acesta e darul lui pentru mine. Nu e un dar întîmplător. Mă pregătește discret pentru ziua în care voi moșteni cofetăria. Mi-a mărturisit într-o zi asta. Dar mie nu-mi stă gîndul la așa ceva. Eu încă mai sper să scriem cartea aia despre prăjituri, încă mai ascult poveștile lui și încă mai sper să nu moară niciodată.

“Balada ghetelor de lac”

Cînd sînt fericită nu scriu.

Cînd sînt fericită nu-mi trebuie alte jucării, nu-mi trebuie cărți, prăjituri, bărbăți.

Astăzi mi s-au crăpat, pentru prima oară, ghețele de lac, ghețele mele cu care am bătut drumurile atîția ani.

Una mai tare, cealaltă mai puțin. Dar pentru mine nu contează care s-a crăpat mai tare. Pentru mine ele sînt la fel. Le iubesc amîndouă la fel de mult. Același lucru se întîmplă și cu picioarele mele. Niciodată nu am făcut nici o diferențiere între ele. Ce i-am dăruit unuia, i-am dăruit și celuilalt. Și mi s-au supus în aceeași măsură. N-au existat certuri, disensiuni, remușcări, țipete. Doar cu mîinile am avut probleme. Aceste probleme au început pe la vîrsta de 12 ani. Întîmplător și fără nici o legătură, tot cam pe-atunci au început să-mi crească și sîni. Întîmplător și tot fără nici o legătură, sînul meu stîng a fost întotdeauna mai mic decît cel drept. Eram mai mult singură și ascultam în fiecare dimineață Buletinul hidrologic și cel mai tare îmi plăcea cînd auzeam lenivodezodiudaniubestrant și tot așa. Atunci îmi luam mîinile, le așezam în fața mea și începeam să le vorbesc. Întîi calm, apoi din ce în ce mai tare. Pe cea dreaptă o chema Beatrice, nume frumos, pe cea stîngă, Alice, nume urît. Alice era proastă, rea, murdară, neascultătoare. Nu primea nimic de la mine, nici măcar o mîngîiere. Ba dimpotrivă, uneori chiar o pocneam și îi spuneam să plece, obligînd-o să stea la spate. Beatrice era strălucitoare și nu mai are rost să-i enumăr calitățile. Beatrice era sufletul meu, o strîngeam la piept și îi spuneam cuvinte dulci, ne mîngîiam reciproc. O puneam să mă hrănească și să-mi scrie temele. Tîrziu de tot, cînd m-am

Ancora oggi lo vedo piuttosto spesso. È un po' più vecchio di qualche anno fa e parecchio emaciato. Di quando in quando gli preparo quello che so fare meglio, gli leggo libri miei e di altri, a volte sto dietro al banco a vendere, e questo, credetemi, è uno dei miei piaceri più grandi. Questo è il suo dono per me. Non è un dono a caso. Mi addestra con discrezione per il giorno in cui ereditero la pasticceria. Una volta me lo ha confessato. Ma io non mi preoccupo di una tale eventualità. Io continuo ancora a sperare di scrivere quel libro sui dolci, continuo ancora ad ascoltare le sue storie e continuo ancora a sperare che non muoia mai.

“La ballata degli stivaletti di vernice”

Quando sono felice non scrivo.

Quando sono felice non ho bisogno di altri giocattoli, non ho bisogno di libri, dolciumi, uomini.

Oggi, per la prima volta, mi si sono squarciati gli stivaletti di vernice, gli stivaletti con cui ho battuto le strade per tanti anni.

Uno di più, l'altro di meno. Ma per me non conta chi si sia squarciato di più. Per me sono uguali. Amo entrambi in egual misura molto. Lo stesso mi capita con i piedi. Non ho mai fatto differenza fra loro. Ciò che ho donato all'uno, ho donato anche all'altro. E sono stati miei sottoposti in egual misura. Non ci sono stati litigi, dissensi, rimorsi, urla. Solo con le mani ho avuto problemi. Questi problemi sono iniziati verso i 12 anni. Per caso e senza alcuna relazione, all'incirca nello stesso periodo hanno iniziato a crescermi anche i seni. Per caso e anche stavolta senza alcuna relazione, il mio seno sinistro da sempre è più piccolo di quello destro. Il più delle volte ero sola e ogni mattina ascoltavo il Bollettino idrologico e mi piaceva tantissimo quando sentivo lenivodezodiudaniubestrant e così via. Allora mi prendevo le mani, me le mettevo di fronte e incominciavo a parlare con loro. Prima con calma, poi via via più forte. La destra si chiamava Beatrice, bel nome, la sinistra, Alice, brutto nome. Alice era stupida, cattiva, sporca, disubbidiente. Da me non riceveva nulla, neppure una carezza. Anzi, al contrario, a volte la picchiavo finanche e le dicevo di andar via, obbligandola a starmi dietro la schiena. Beatrice era splendida e non ha più senso che ne enumeri le qualità. Beatrice era la mia anima, la stringevo al petto e le dicevo parole dolci, ci accarezzavamo a vicenda. Le permettevo di nutrirmi e scrivermi i compiti. Molto più tardi, quando mi

căsătorit, Alice a avut parte de o verighetă de aur pe inelarul ei. Și tot din acel moment, Beatrice a rămas destinată argintului și plasticului. Astăzi nu mai știu de Alice și Beatrice și nici pentru atunci nu pot băga mâna în foc dacă Alice o fi fost mâna dreaptă și nu invers.

sono sposata, l'anulare di Alice ha beneficiato di una vera d'oro. E d'allora in avanti, Beatrice è stata destinata all'argento e alla plastica. Oggi non so più di Alice e Beatrice e neppure per quel tempo potrei mettere la mano sul fuoco che Alice sia stata la mano destra e non il contrario.

Cînd sînt fericită, nu scriu. Astăzi însă mi s-au crăpat pentru prima oară ghețele mele de lac. Una mai tare, alta mai puțin. Dar pentru mine nu contează. Eu le iubesc la fel de mult pe amîndouă. Nu m-am gîndit niciodată la ele ca fiind două, două lucruri, două ființe pentru care trebuie să am două gînduri diferite. Poate pentru că ele au făcut din mine una singură și poate pentru că, pe măsură ce am crescut și m-am maturizat, sufletul mi-a coborît încet-încet din miini în picioare. Sufletul meu are culoarea vișinie.

Quando sono felice, non scrivo. Oggi però, per la prima volta, mi si sono squarciati gli stivaletti di vernice. Uno di più, l'altro di meno. Ma per me non conta. Amo entrambi in egual misura molto. Non li ho mai pensati come due, due cose, due creature per le quali devo avere due pensieri distinti. Forse perché loro hanno fatto di me un'unità e forse perché, nella misura in cui sono cresciuta e sono diventata adulta, la mia anima è scivolata lentamente dalle mani nei piedi. La mia anima ha il colore delle visciole.

Alice sau Beatrice? Nu mai contează. Nu mai vorbesc de mult cu mîinile mele. Singurătatea mea nu se mai măsoară în lungi conversații cu ele, ci în adîncimea Inboxului meu gol. Acum Alice stă în fața computerului și îi scrie mesaje lui Beatrice sau poate invers, Beatrice lui Alice. Numele mele de scenă își pierd strălucirea în mijlocul pustiei, unde doar o pereche de ghetle solide te pot conduce spre oază.

Alice o Beatrice? Non conta più. Da molto non parlo più con le mie mani. La mia solitudine non si misura più in lunghe conversazioni con loro, ma nella vuota profondità della mia casella di posta in arrivo. Ora Alice sta di fronte al computer e scrive messaggi a Beatrice o forse il contrario. Beatrice ad Alice. I miei nomi di scena perdono il loro splendore in mezzo al deserto, dove solo un paio di solidi stivaletti possono condurti verso l'oasi.

“Epilog”

“Epilogo”

Mi-a fost drag să fiu floarea de menghină. Asta însemna că menghina face flori și asta e bine, frumos și plin de promisiuni. Sau eu eram floarea încă de dinainte și habar nu aveam, o floare care locuind în menghină se străduiește să fie și mai frumoasă, numai și numai ca menghina să nu mai pară atît de urîtă. Căci cine a fost mai întîi, floarea sau menghina? Sau cine pe cine a chemat mai întîi, cine pe cine a văzut mai întîi, cine de cine a avut nevoie?

Mi fu caro essere il fiore di morsa. Questo significava che la morsa dà vita ai fiori e questo è giusto, bello e colmo di promesse. O che fin dal principio ero io il fiore senza saperlo, un fiore che abitando nella morsa si sforza di essere ancora più bello, solo e soltanto perché la morsa non sembri così brutta. Perché chi è venuto prima, il fiore o la morsa? O chi per primo ha chiamato chi, chi per primo ha visto chi, chi ha avuto bisogno di chi?

Cine pe cine?

Chi?

Floare de menghină,
te desfac în bucăți, petală cu petală,
fără teamă,
mă uit la tine ca altădată la propriul meu sex,
ca la propria mea frică,
ca altădată
la bubele mele dragi care începeau să prindă o
coajă subțire și apoi din ce în ce mai groasă.
Floare de menghină,

Fiore di morsa,
ti scompongo in pezzi, petalo a petalo,
senza timore,
su di te poso lo sguardo come un tempo sul mio sesso,
sulla mia propria paura,
come un tempo
sulle mie care pustole che iniziavano a ricoprirsi di
una scorza sottile, poi sempre più spessa.
Fiore di morsa,

numai coaja asta se mai vede din tine. Unde e strălucirea și puterea ta de altădată? Unde-i puterea coapselor tale albite de-atîta efort? Unde-i fierbințeala lor rece, precum întreg corpul tău metalic, frumos dăltuit? Și cruzimea are frumusețea ei, în această dimineață rece de toamnă, la ora 6 dimineața cuțitul care strălucește pe masă sîngele roșu, încă fierbinte, în așteptarea cuțitului mîna frumos arcuită atunci cînd lovește ochii aprinși și singuri corpul tot plin de dorință, înaintînd aprig spre prada lui dragă.	solo questa scorza si vede ancora di te. Dov'è il tuo splendore, dov'è la tua forza di un tempo? Dov'è la forza delle tue cosce rese bianche da tanto sforzo? Dov'è il loro gelido ardore, al pari dell'intero tuo corpo metallico, ben inciso? Anche la crudeltà appare bella, in questo gelido mattino d'autunno, alle 6 del mattino il coltello che luccica sul tavolo il sangue rosso, ancora caldo, in attesa del coltello la mano ben arcuata mentre colpisce gli occhi in fiamme, soli il corpo colmo di desiderio, che ardente avanza verso la sua amata preda.
cine spre cine? cine pe cine?	chi verso chi? chi?
Mă uit la bărbați cît de ușor înfig cuțitul, cît de fericiți se urcă în montagne-russe fără sfișit, cît de repede atrag băcăliile și cum dau cu pumnul în masă, cum înecă amintiri, presimțiri, în alcooluri iuți și amare și merg mult apoi legănîndu-se pe corăbii străine, și cum iau drumul cîmpiilor întunecate, al apelor și-al aerului, și-apoi cum se-ntorc și se-nfig rapid ca săgețile în trupuri calde și moi.	Poso lo sguardo sugli uomini con quale leggerezza conficcano il coltello, con quale felicità salgono su montagne russe senza fine, con quale rapidità attraggono le lotte e come battono i pugni sul tavolo, come annegano ricordi, presagi, in alcolici forti e amari e vanno poi tanto a collarsi su navi straniere, e come prendono la via delle oscure pianure delle acque e dell'aria, e poi come ritornano e si conficcano fulminei come frecce in corpi caldi e morbidi.
Cine pe cine, floare de menghină?	Chi, fiore di morsa?
Topite sînt toate în topitoria fabricii mele.	Fusa è ogni cosa nella fonderia della mia fabbrica.
Lava se scurge, încă fierbinte-n subsoluri, apoi în pămînt, unde se răcește nevăzută și dispare. Nimeni nu va mai ști de ea. Nici măcar voi care ați iubit-o atît.	La lava defluisce, ancora rovente nel sottosuolo, poi nella terra, dove invisibile raggela e sparisce. Più nessuno saprà di lei. Persino voi che l'avete tanto amata.
Pe mine m-ați iubit, nu-i așa?	Me, mi avete amato, non è così?
Iar coapsele mele se întind încet în pat, mai puțin albe, mai puțin fierbinți decît la început.	E lentamente le mie cosce si distendono nel letto, meno bianche, meno roventi che all'inizio.
Și dacă această tristețe vă molipsește, înseamnă că e a voastră de mult.	E se questa tristezza vi contagia, significa che da tanto tempo è vostra.
Coapsele se închid cu un clinchet moale și trist.	Le mie cosce si chiudono con un cigolio flebile e triste.

Urmează un mic oftat, apoi somnul în neștire. Segue un piccolo sospiro, poi il sonno inconsapevole.
 Și dacă acestea sînt coapsele mele? Stinghere, albe, E se queste sono le mie cosce? Spaesate, bianche,
 înșelătoare. Le arunc o ultimă privire înainte să alunec în încăperea adîncă a somnului de dimineață. ingannevoli. Poso su di loro un ultimo sguardo prima
 di scivolare nella profonda camera del sonno mattutino.

În această dimineață, sînt într-un loc unde străzile dorm pînă tîrziu, clinchetul lor e încă departe. Questa mattina, mi trovo in un luogo dove le strade
 dormono fino a tardi, il loro cigolio ancora lontano.
 Răcoarea ce-ți străpunge pielea și-ți încrețește Il gelo che trafigge la pelle e increspa il sangue come
 sîngele exact așa cum un vînt ușor turbură în mare un refole agita in gran segreto la superficie delle
 secret suprafața apelor mici, răcoarea e pentru alții acque basse, il gelo è per gli altri, non per te questa
 și nu pentru tine în dimineața aceasta. mattina.

Bună dimineața, își spun toți prin spatele tău, dar Buongiorno, si augurano tutti alle tue spalle, ma tu da
 pe tine somnul te-a cuprins demult și coapsele molto tempo sei stata avvolta dal sonno e le tue cosce
 tale obosite sînt două vîsle ce te conduc lent prin- stanche sono due remi che lentamente ti conducono
 tre vise obscure, pe străzi neluminate, pe unde fra sogni oscuri, strade buie, dove passano, rasente ai
 trec, se șterg de ziduri, oameni pe care uneori îi muri, persone che talvolta riconosci, ma che non vedi
 recunoști, dar nu le vezi bine fața. bene in faccia.
 Somnul tău spune totul despre tine. Acolo vizi- Il tuo sonno dice tutto di te. Là visiti le strade che
 tezi străzile pe care nu poți să mergi ziua. Acolo non puoi attraversare di giorno. Là accarezzi e ti
 mîngii și te lași mîngîiată de bărbați pe care nu lasci accarezzare da uomini che non hai mai visto
 i-ai văzut niciodată sau pe care i-ai văzut, dar o che hai visto, ma non hai osato accarezzare. Là
 nu ai îndrăznit să-i mîngii. Acolo țipi sau pur gridi o semplicemente dici quello che non hai
 și simplu spui ce nu ai spus la lumina soarelui, detto alla luce del sole, là ti muovi lentamente
 acolo te miști încet căci ai tot timpul din lume. poiché hai tutto il tempo del mondo. Là ora auguri
 Acolo spui acum bună dimineața, și nu aici. buongiorno, non qui.

Notes

* Svetlana Cârstean è nata, nel 1969, a Botoșani (Romania), città che lascia al termine della scuola superiore per trasferirsi a Bucarest, dove frequenta la Facoltà di Lettere. Il periodo universitario coincide con la collaborazione al cenacolo letterario "Central". Da questa esperienza nasce l'antologia *Tablou de familie* (1995), in cui viene pubblicato per la prima volta il ciclo *Floarea de menghină* (Fiore di morsa) che, nel 2008, confluirà nel volume *Cârstean* (2008). All'uscita, il libro si è distinto per un buon successo di critica e di pubblico, ricevendo fra gli altri il "Premio Nazionale Mihai Eminescu per la Poesia", sezione "Opera prima" (2008) e il premio attribuito dalla rivista letteraria *România Literară* al volume di esordio (2008). All'attività di autrice di versi e prosa, Svetlana Cârstean ha affiancato, nel corso degli anni, un'intensa attività di giornalista, scrivendo per alcune delle più prestigiose riviste culturali della Romania, come *Dilema veche*, *Observator cultural*, *România literară*, *Adevărul literar și artistic*. Attualmente è responsabile della collana "Cercul poezilor apăruți" per la casa editrice Pandora M.

References

Chiper Grigore (2009), "Poezia: actualizare uneltelor și actualizarea memoriei (Radu Andriescu, Pădurea metalurgică; Svetlana Cârstean, Floarea del menghină)", *Contrafort* 171-172; accessibile alla pagina web: <www.contrafort.md> (10/2012).

- Cârstean Svetlana (2008), *Floarea de menghină*, București, Cartea Românească.
- Chivu Marius (2008), "Cartea singurățății", *Dilema veche* 233; accesibile alla pagina web: <www.dilemaveche.ro> (10/2012).
- Ciotloș Cosmin (2008), "Multe flori sunt, dar puține...", *România Literară* 45; accesibile alla pagina web: <www.romlit.ro> (10/2012).
- Cristea-Enache Daniel (2008), "În menghină", *România Literară* 24; accesibile alla pagina web: <www.romlit.ro> (10/2012).
- Dinițoiu Adina (2008), "Spațiul poetic, între „ziua de ieri și ziua de mâine”, *Observator cultural* 440; accesibile alla pagina web: <www.observatorcultural.ro> (10/2012).
- Martin Matei (2001), *Svetlana Cârstean – scriitoare și editoarea*, *Dilema veche* 66; accesibile alla pagina web: <www.dilemaveche.ro> (10/2012).
- Soviany Octavian (2010), "Frumusețea florii de menghină", *Tribuna* 197; accesibile alla pagina web: <www.revistatribuna.ro> (10/2012).
- Tablou de familie* (1995), volume collettivo con testi di Sorin Gherguț, Svetlana Cârstean, Răzvan Rădulescu, Mihai Ignat, Cezar Paul-Bădescu, T.O. Bobe, București, Ed. Leka-Brâncuș.
- Vlădăreanu Elena (2009), "Mereu mi s-a spus că eu nu trebuie să scriu proză", intervista a Svetlana Cârstean, *Supliment de cultură* 233; accesibile alla pagina web: <www.suplimentuldecultura.ro> (10/2012).



Kirke Kangro (2012), *Auto-Portrait* from "Discrete Elephant", Tallinn

Istoria literaturii române, astăzi

Ioana Both

Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca (<ioanaboth@gmail.com>)

Abstract

The article draws upon a general view of recently published studies in Romanian literary history, commenting on the difficulties this discipline still has – 20 years after the collapse of communism – in elaborating a coherent reflection, with theoretical implications, upon its object and methods, its relationship with political ideologies as well as with the new Western trends in literary studies (new historicism, mainly, but also – social history relying upon literature in order to provide its thick descriptions etc.). We therefore try to explain the reasons of this difficult “rebirth” of a discipline long despised by Romanian literary scholars, in addition to being controlled by the totalitarian ideological apparatus of communist power.

Keywords: literary history, literary geography, Romanian Literary studies, post-communism, history of ideologies

Istoria? O frază de dînşii inventată ...
(Mircea Nedelciu, *Zmeura de câmpie*, 1984)

Sans prétendre à repenser l'histoire de la littérature,
c'est peut-être l'occasion d'en interroger les méthodes ...
(Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, 2002)

După 20 de ani de la căderea comunismului, literatura română continuă să nu beneficieze de “tratatele academice” de specialitate, respectiv de “tentativele singulare îndrăznețe” de sinteză istoriografică asupra devenirii sale – cu o sintagmă devenită de acum clișeu – “... de la origini pînă în prezent”. Dacă excepționalitatea situației se justifica, oarecum contextual, în perioada comunistă (cînd, impurificată prin natura sa de ideologie, istoria literară amenința să devină cîmpul unor construcții și jocuri ale Puterii – drept care era considerată de cei mai mulți dintre specialiști un teritoriu “de ocolit”), ce motive mai putem găsi astăzi acestei lipse bibliografice esențiale? Mai mult, este ea, oare, simptomatică pentru dificultățile de (re)configurare ale cîmpului literar autohton?

La storia della letteratura rumena, oggi

Ioana Both

Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca (<ioanaboth@gmail.com>)

Traduzione di Angela Tarantino

Abstract

The article draws upon a general view of recently published studies in Romanian literary history, commenting on the difficulties this discipline still has – 20 years after the collapse of communism – in elaborating a coherent reflection, with theoretical implications, upon its object and methods, its relationship with political ideologies as well as with the new Western trends in literary studies (new historicism, mainly, but also – social history relying upon literature in order to provide its thick descriptions etc.). We therefore try to explain the reasons of this difficult “rebirth” of a discipline long despised by Romanian literary scholars, in addition to being controlled by the totalitarian ideological apparatus of communist power.

Keywords: literary history, literary geography, Romanian Literary studies, post-communism, history of ideologies

“La storia? Una frase inventata da loro ...”
(Mircea Nădelciu, *Zmeura de cîmpie*, 1984)

“Sans prétendre à repenser l’histoire de la littérature,
c’est peut-être l’occasion d’en interroger les méthodes...”
(Laurent Jenny, *La fin de l’intériorité*, 2002)

A vent’anni dalla caduta del comunismo, la letteratura rumena continua a non beneficiare di “trattati accademici” specialistici, ovvero di “coraggiosi tentativi individuali” di una sintesi storiografica intorno al suo divenire – con un sintagma diventato attualmente un luogo comune – “... dalle origini al presente”. Se l’eccezionalità della situazione trovava una giustificazione, in certa misura data dal contesto, nell’epoca comunista (quando, resa impura per la sua natura di ideologia, la storia letteraria rischiava di diventare il campo per costruzioni e giochi del Potere – ragion per cui era considerata dalla più parte degli specialisti un territorio da “aggirare”), oggi quali motivi si possono trovare ancora per questa essenziale lacuna bibliografica? Inoltre, tale lacuna non sarà per caso sintomatica delle difficoltà di (ri)configurazione del campo letterario autoctono?

Înainte de a încerca o reflecție asupra acestor probleme, țin însă să răspund unor posibile obiecții superficiale (dar nu mai puțin importante, pentru că se sprijină pe argumente de mare vizibilitate). Mi se poate răspunde, așadar, polemic, că istoria literaturii române în postcomunism și-a dat (scris și publicat) probele de onoare, prin cel puțin cinci cărți, salutate la momentul apariției lor ca atare.

Este vorba, în primul rând, despre o operă lexicografică uriașă ca dimensiuni, coordonată de acad. Eugen Simion (el însuși critic literar și fost profesor de literatură română la Universitatea din București, în momentul realizării proiectului - Președinte al Academiei Române): *Dicționarul General al Literaturii Române*, în 8 volume. Dar acest DGLR (acronimul a prins repede) este o lucrare extrem de inegală, în care documentarea minuțioasă pentru unele articole se vede “decompensată” de superficialitatea realizării altora. Preluând – adesea, fără spirit critic – materiale redactate înainte de 1989 pentru un proiect similar, neterminat, al Academiei Republicii Socialiste România, DGLR nu actualizează nici informația, nici judecata de valoare din respectivele texte. Aleg un exemplu flagrant, între câteva zeci posibile, întrucât el vorbește nu doar despre o neglijență redacțională, ci despre o postură asumată de autorii DGLR – în sensul trecerii sub tăcere a relației dintre literatură și politică în perioada comunistă, ceea ce revine la a mutila adevărul și a sugera, implicit, existența unei dificultăți acute de metabolizare a istoriei românești recente, și aceasta chiar la nivelul unei lucrări de lexicografie literară care se dorește “exemplară” ... etc. Astfel, scriind despre Ana Blandiana (una dintre scriitoarele contemporane nu doar de excepțională valoare, dar și de enorm impact în angajarea sa politică anticomunistă), autorul articolului, Dan Mănuță (DGLR, I, pp. 554-557), nu face nici o referință la ciocnirile poetei cu Puterea (care îi aduseseră Anei Blandiana interdicții de publicare, cenzura textelor, retragerea volumelor apărute de pe piață). Mai mult, comentarea “literaturii pentru copii” a Anei Blandiana (un capitol însemnat al creației acesteia, și cea care a prilejuit ultimele sale ciocniri cu Puterea, în 1988-1989) se rezumă la notarea unor “efecte de umor delicios în versurile accesibile și copiilor, din volumele *Întîmplări din grădina mea* (1980) și *Alte întîmplări din grădina mea* (1983)” (Ibidem, p. 555a), ignorînd complet volumul din 1988, cel care a stîrnit mînia instituțiilor oficiale (*Întîmplări de pe strada mea*, București, Ed. Ion Creangă, 1988: volum retras din librării și biblioteci, după difuzare¹), și care este citat doar în corpul referințelor exhaustive ale operei, la finalul articolului. Din asemenea motive, ca și din multe altele, DGLR este un instrument dificil de utilizat, fie și de către specialiști.

Alături de acesta, peisajul editorial românesc actual a înregistrat cu accente triumfale publicarea unor istorii literare semnate de autori unici – fiecare dintre ei, o autoritate în critica literară de întîmpinare, ca și în domeniul exegezei de text: Nicolae Manolescu publică *Istoria critică a literaturii române* (2008), Alex. Ștefănescu semnează o enormă *Istorie a literaturii române contemporane*.

Tuttavia, prima di affrontare una riflessione intorno a questi problemi, sento l'obbligo di rispondere a delle possibili obiezioni superficiali (ma non meno importanti, perché si fondano su argomenti di grande visibilità). In tal senso, mi si può rispondere polemicamente che la storia della letteratura rumena nel postcomunismo ha dato (scritto e pubblicato) prova della propria dignità, grazie ad almeno cinque libri, accolti al momento della loro apparizione come tali.

Mi riferisco, in primo luogo, a un'opera lessicografica ciclopica per dimensione, coordinata dall'accademico Eugen Simion (a sua volta critico letterario e già professore di letteratura rumena dell'università di Bucarest, al momento della realizzazione del progetto – Presidente dell'Accademia Rumena): *Dicționarul General al Literaturii Române* (Dizionario Generale della Letteratura Rumena), in 8 volumi. Ma questo DGLR (l'acronimo si è affermato rapidamente) è un'opera estremamente diseguale, nella quale la minuziosa documentazione di alcune voci è "sbilanciata" dalla superficialità di altre. Riprendendo – spesso, senza spirito critico – i materiali redatti prima del 1989 per un analogo progetto, rimasto incompiuto, dell'Accademia della Repubblica Socialista Rumena, DGRL non aggiorna né l'informazione, né il giudizio di valore nei testi in questione. Scelgo un esempio lampante, fra tanti altri possibili, poiché è espressione non tanto di una negligenza redazionale, ma di una posizione assunta dagli autori del DGRL – nel senso di passare sotto silenzio la relazione fra letteratura e politica nel periodo comunista, fatto che finisce per mutilare la verità e suggerire, implicitamente, l'esistenza di una profonda difficoltà nel metabolizzare la recente storia rumena, e questo proprio a livello di un'opera di lessicografia letteraria che si vuole "esemplare", ecc. In tal modo, scrivendo di Ana Blandiana (una delle scrittrici contemporanee non solo di eccezionale valore, ma anche di enorme impatto dato il suo impegno politico dichiaratamente anti-comunista), l'autore della voce, Dan Mănuță (DGLR, I, 554-557), non fa alcun riferimento ai conflitti della poetessa con il Potere (che le causarono interdizioni di stampa, censura dei testi, il ritiro dei volumi dalle librerie). Inoltre, il commento alla "letteratura per bambini" di Ana Blandiana (un capitolo importante della sua produzione, e che ha determinato gli ultimi scontri con il Potere, nel 1988-1989) si riassume nella notazione di alcuni "effetti di delizioso umorismo nei versi destinati ai bambini, nei volumi *Întimplări din grădina mea* (1980) e *Alte întimplări din grădina mea* (1983)" (ivi, 555a), ignorando completamente il volume del 1988, che provocò l'ira delle istituzioni ufficiali (*Întimplări de pe strada mea*, 1988; volume che, dopo essere stato distribuito, fu ritirato dalle librerie e dalle biblioteche¹), e che viene citato solo all'interno dei riferimenti bibliografici esaustivi dell'opera di Blandiana, alla fine della voce. Per tali motivi, come anche per molti altri, DGLR è uno strumento difficile da utilizzare, anche da parte degli specialisti.

Oltre a questo, l'attuale paesaggio editoriale rumeno ha registrato con accenti trionfalistici la pubblicazione di alcune storie letterarie firmate da singoli autori – ognuno di loro, un'autorità della critica letteraria in periodici, come pure dell'esegesi testuale: Nicolae Manolescu pubblica *Istoria critică a literaturii române* (2008; Storia critica della letteratura rumena), Alex. Ștefănescu firma una enorme *Istoria a*

1941 – 2000 (2005), iar Dan C. Mihăilescu (anterior cercetător la Institutul Academiei Române și participant, în această calitate, la proiectul DGLR, devenit astăzi critic de întâmpinare și personalitate mediatică a scenei literare românești) publică trei volume ale *Literaturii române în postceaușism* (ordonate generic, ele se ocupă de I. *Memorialistică*, II. *Proză* și III. *Eseistică*). Nu e puțin lucru, mi se va spune. Așa ar fi, dacă pretenția lor explicit istoriografică ar fi susținută și de conținutul lor. Dar, reunind – pentru perioada de după al doilea război mondial, cel puțin – cronicile celor trei autori la volumele apărute *atunci*, ordonate *acum* după criteriile cronologice, nici una din aceste cărți nu propune o viziune istorică. Soluția lor este una singură și este “slabă”: viziunea istorică se vede redusă la respectarea cronologiei aparițiilor. Clasificările “generaționiste” ale scriitorilor, ca și cronologia mișcărilor sau curentelor literare, nu fac însă o istorie literară – și, în orice caz, nu dau o viziune, nici nu inovează sub raport conceptual (de altminteri, în afara considerațiilor benigne ale lui Nicolae Manolescu despre caracterul “critic” al istoriei literare, nici una din ele nu este interesată de deschiderea unei dezbateri asupra eventualelor înnoiri ale disciplinei pe care susțin că o practică). Nume de rezonanță ale criticii literare revuistice, creatori de opinie de incontestabil impact în (mass-)mediile prezentului imediat (Nicolae Manolescu păstorește vechea revistă a Uniunii Scriitorilor, “România literară”, la care colaborează și Alex. Ștefănescu, fiecare având și o rubrică de cronică literară într-un cotidian de mare tiraj, “Adevărul”, respectiv “Evenimentul zilei”; la rîndul lui, Dan C. Mihăilescu este titularul unei rubrici de succes la postul de televiziune ProTV, intitulată “Omul care aduce cartea”), cei trei nu sunt istorici literari și nu scriu istorie literară (eventual, o fac, așa cum făcea eroul lui Molière proză, dar aceasta este o altă poveste ...), în pofida utilizării termenului în fruntea cărților lor. Volumele acestea trec – din cauza titlurilor lor – drept ceea ce nu sunt în fapt. Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Alex Ștefănescu sau Dan C. Mihăilescu sunt avatarii prezenți ai modelului consacrat de (aceiași, părinte fondator) George Călinescu, cu a sa *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941), scriind, cu “sforțări mai mult artiste” (expresia cochetă îi aparține aceluiași Călinescu), o poveste a literaturii române deopotrivă “știință inefabilă și sinteză epică”. Iar inefabilul respectiv, tradus de fiecare din autori într-o subiectivitate accentuată, denuște tocmai ceea ce scapă construcției metodologice, criteriilor de obiectivitate și coerență conceptuală.

Atît despre ceea ce ar fi putut să fie istoriile actuale ale literaturii române – și nu sunt. Consider însă că exemplele se adaugă simptomatologiei care mă interesează, referitoare la dificultatea istoriei literare românești de a se (re) constitui ca disciplină, cu tot ceea ce implică aceasta, și de a-și oferi marile sinteze, ca și fundamentalele opțiuni conceptuale.

Istoria literară românească postcomunistă (actuală) s-ar vedea (dacă ar fi ...) confruntată cu cîteva provocări de mare calibru. Este vorba, înainte de

literaturii române contemporane. 1941-2000 (2005; Storia della letteratura rumena contemporanea), mentre Dan C. Mihăilescu (prima ricercatore presso l'Istituto dell'Accademia Rumena e collaboratore, in tale qualità, del progetto DGLR, oggi critico d'occasione e personalità mediatica della scena letteraria rumena) pubblica tre volumi della *Literatura română în postceaușism* (La letteratura rumena nel post-ceaușismo) (ordinati per genere, i tre volumi si occupano di *I. Memorialistică, II. Proză e III. Eseistică*). Non è poco, mi si dirà. Così sarebbe, se la loro pretesa esplicitamente storiografica fosse sostenuta anche dal loro contenuto. Ma, poiché riuniscono – almeno per il periodo successivo alla seconda guerra mondiale – le recensioni dei tre autori a volumi apparsi *allora*, ordinati *adesso* secondo criteri cronologici, nessuno di questi libri propone una visione storica. La loro soluzione è una sola ed è “debole”: la visione storica si riduce al rispetto della cronologia delle pubblicazioni. Le classificazioni “generazionali” degli scrittori, come pure la cronologia dei movimenti o delle correnti letterarie, non fanno però una storia letteraria – e, in ogni caso, non danno ragione di una visione, né innovano dal punto di vista concettuale (d'altronde, ad eccezione delle benevole considerazioni di Nicolae Manolescu sul carattere “critico” della storia letteraria, nessuna di esse è interessata ad aprire un dibattito intorno alle eventuali innovazioni della disciplina che sostengono di praticare). Nomi di prestigio della critica letteraria in periodici, creatori di opinione di incontestabile impatto nei (mass-)media dell'attualità (Nicolae Manolescu dirige la vetusta rivista dell'Unione degli Scrittori, “România Literară”, alla quale collabora anche Alex. Ștefănescu, ciascuno firma anche una rubrica di cronaca letteraria in quotidiani di grande tiratura, rispettivamente “Adevărul” e “Evenimentul zilei”; a sua volta, Dan C. Mihăilescu è il conduttore di una trasmissione di successo del canale televisivo ProTV, intitolata “Omul care aduce cartea”, L'uomo che porta il libro), tutti e tre non sono critici letterari e non scrivono storia letteraria (eventualmente, la fanno, così come l'eroe di Molière faceva prosa, ma questa è un'altra storia...), a dispetto dell'uso del termine nel frontespizio dei loro libri. Questi tre volumi passano – a causa dei loro titoli – per ciò che nei fatti non sono. Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Alex Ștefănescu o Dan C. Mihăilescu sono gli attuali avatar del modello consacrato da George Călinescu (il medesimo padre fondatore), con la sua *Istoria a literaturii române de la origini până la prezent* (1941) (Storia della letteratura rumena dalle origini fino al presente), che scrisse, con “sforzi più artistici” (la vezzosa espressione appartiene allo stesso Călinescu), un racconto della letteratura rumena allo stesso tempo “scienza ineffabile e sintesi epica”. E l'ineffabile in questione, tradotto da ciascuno degli autori in una accentuata soggettività, definisce per l'appunto ciò che sfugge alla costruzione metodologica, ai criteri di oggettività e coerenza concettuale.

Fin qui ciò che sarebbero potute essere le attuali storie della letteratura rumena – e non sono. Credo tuttavia che gli esempi vadano ad aggiungersi alla sintomatologia che mi interessa, la quale si riferisce alla difficoltà della storia letteraria rumena di (ri)costituirsi come disciplina, con tutto ciò che questo comporta, e di offrire le sue grandi sintesi, come pure le sue fondamentali opzioni concettuali.

orice, despre capacitatea sa de a modela un câmp de forțe extrem de generos, dens și eterogen, ca și de a-și adapta conceptele “consacrate” (de a-și selecta instrumentarul ...) la realitatea respectivului obiect. Desigur, intervine aici și ceea ce s-ar putea numi “*lamento*-ul profesorului de istorie” al vremurilor noastre postmoderne – pentru că dificultatea cu care ne confruntăm privește, în fapt, *scrierea* istoriei (literare) ca narațiune semnificantă. În termenii lui H. White,

What teacher has not lamented his inability to give instruction to apprentices in the writing of history? What graduate student of history has not despaired at trying to comprehend and imitate the model which his instructors appear to honor but the principles of which remain uncharted? If we recognize that there is a fictive element in all historical narrative, we would find in the theory of language and narrative itself the basis for a more subtle presentation of what historiography consists of than that which simply tells the student to go and ‘find out the facts’ and write them up in such a way as to tell ‘what really happened’. (White 1998, 32)

În această ordine a reflecției, nu putem să nu constatăm că istoriografia însăși pare să se întoarcă – la nivelul retoricii sale, sau al strategiilor ei discursive – către figuralitatea literară, într-un efort de a se elibera de povara distorsiunilor ideologice:

By drawing historiography back once more to an intimate connection with its literary basis, we should not only be putting ourselves on guard against merely ideological distortions; we should be by way of arriving at that ‘theory’ of history without which it cannot pass for a ‘discipline’ at all. (*Ibidem*)

Ceea ce ar fi de natură să justifice eforturile unor autodeclarați “istorici ai literaturii române”, precum cei discutați anterior, de a scrie “o istorie cu figuri”, adică – de a privilegia retorica artistă și critica estetică, în detrimentul configurării sensului istoric. Dar nici unul dintre autori nu pare nici conștient de atare deschidere, nici interesat de un asemenea nivel conceptual spre care povestea, așa cum o scrie el, s-ar putea deschide. În continuare, atunci când privim dificultatea de constituire a câmpului românesc, postcomunist, al istoriografiei literare, ceea ce frapează este incapacitatea disciplinei de a articula viziuni integratoare asupra trecutului literaturii române, în care să își expună, totodată, impuritatea metodologică, fragilitățile epistemologice și, în general, tot ceea ce face ca aliajul de “știință inefabilă și sinteză epică” să nu fie nici pe departe suficient în a asuma caracterul aporetic al disciplinei în sine.

Deși dez-ideologizarea pare să fie unul din cuvintele de ordine ale zilelor noastre, atunci când ne recuperăm trecutul, perspectivele teoretice precum acelea citate anterior, ilustrate de White, nu constituie referințe privilegiate. Și istoria literară amână a se scrie.

Considerațiile de față pleacă de la o interogație primară, de maximă simplitate: de ce? Cu alte cuvinte, de ce, la 20 de ani de la căderea dictaturii, nu

La storia letteraria rumena postcomunista (attuale) verrebbe (se fosse...) a confrontarsi con provocazioni di grande rilievo. Mi riferisco, innanzitutto, alla sua capacità di modellare un proprio campo di forze estremamente generoso, denso e eterogeneo, come pure di adattare i propri concetti “consacrati” (di selezionare i propri strumenti ...) alla realtà dell’oggetto in causa. Certamente, qui interviene anche ciò che si potrebbe definire il “*lamento* del professore di storia” della nostra epoca postmoderna – poiché le difficoltà con cui ci confrontiamo riguardano, di fatto, la *scrittura* della storia (letteraria) in quanto narrazione significativa. Nei termini di H. White:

What teacher has not lamented his inability to give instruction to apprentices in the writing of history? What graduate student of history has not despaired at trying to comprehend and imitate the model which his instructors appear to honor but the principles of which remain uncharted? If we recognize that there is a fictive element in all historical narrative, we would find in the theory of language and narrative itself the basis for a more subtle presentation of what historiography consists of than that which simply tells the student to go and ‘find out the facts’ and write them up in such a way as to tell ‘what really happened’. (White 1998, 32)

Procedendo secondo questa riflessione, non possiamo non constatare che la stessa storiografia sembra ritornare – a livello di retorica, o di strategie discorsive – alla figurabilità letteraria, nello sforzo di liberarsi del fardello delle distorsioni ideologiche:

By drawing historiography back once more to an intimate connection with its literary basis, we should not only be putting ourselves on guard against merely ideological distortions; we should be by way of arriving at that ‘theory’ of history without which it cannot pass for a ‘discipline’ at all. (*Ibidem*)

Questi assunti potrebbero per loro natura giustificare gli sforzi di alcuni auto-nominatisi “storici della letteratura rumena”, sul tipo di coloro di cui si è parlato in precedenza, di scrivere “una storia con figure”, ovvero di privilegiare la retorica artistica e la critica estetica, a discapito della configurazione del senso storico. Ma nessuno degli autori sembra essere cosciente di tale apertura, tanto meno interessato a un simile livello concettuale al quale la storia, così come essi la scrivono, si potrebbe aprire. Inoltre, allorquando prendiamo atto della difficoltà di costituire il campo rumeno, postcomunista, della storiografia letteraria, ciò che colpisce è l’incapacità della disciplina di articolare visioni integranti del passato della letteratura rumena, attraverso le quali presentare, al contempo, la sua impurità metodologica, le sue fragilità epistemologiche e, in generale, tutto ciò che rende la coincidenza di “scienza ineffabile e sintesi epica” ben lungi dall’essere in grado di assumere il carattere aporetico della disciplina in sé.

Sebbene la de-ideologizzazione sembri essere una delle parole d’ordine dei nostri tempi, allorquando recuperiamo il nostro passato, le prospettive teoretiche come quelle citate in precedenza, illustrate da White, non costituiscono dei riferimenti privilegiati. E la storia letteraria rimanda di scrivere se stessa.

Queste considerazioni muovono da un interrogativo preliminare, di ovvia semplicità: perché? In altre parole, perché, a vent’anni dalla fine della dittatura, non

avem istorii literare de respirație amplă, care să ordoneze – de pildă – perioada comunistă, să îi spună povestea (una, sau mai multe, desigur ...), să îi integreze benefic traumele și evenimentele dintr-o jumătate de veac ...?

Cînd spuneam că ordinea cronologică nu e suficientă pentru a construi o perspectivă istorică, indicam totodată, implicit, o mefiență a autorilor (“istorici literari” *ad hoc*) față de chiar dimensiunea istorică a fenomenului literar, în sine. Dan Mănuacă ignorînd (cu superbie? din neatenție?) inserția contextuală – și prin aceasta, politică – a scrierilor Anei Blandiana, Nicolae Manolescu reciclîndu-și în al treilea mileniu ca “istorie literară a perioadei comuniste” cronicile literare publicate în “România literară” de-atunci sunt tot atîtea exemple de evitare a teritoriului istoriei literare (oricare ar fi declarațiile, contrare, ale autorilor).

Dar, atunci, care sunt motivele existenței unei reticențe față de dimensiunea istorică în analiza fenomenului literar, o atitudine încă prezentă printre criticii literari români, la 20 de ani după căderea comunismului? Și, mai ales, ce dezvăluie aceasta? ... Că spațiul *cultural* românesc (nu numai cel academic) are o relație problematică cu istoria literară și cu revenirile sale implacabile, de bumerang, în cercetarea literară.

În încercarea de a înțelege cauzele posibile ale acestei situații, explicația cea mai la îndemînă privește o anume mefiență față de ideologii – de tot ceea ce ține de contextualizarea ideologică obligată a istoriei literare –, justificată prin experiența ideologiei opresive, impuse, a anilor de dictatură. Manifestările literare ale acestei mefiențe (traume?) pot fi, uneori, absolut strălucite, incluzînd soluțiile de substituție sau soluțiile alegorice la diacronia problematică și reprimată, ca în *Arca lui Noe*, de N. Manolescu, de exemplu: istoria romanului românesc fără istorie. Se poate include în aceeași categorie și *Istoria tragică și grotescă ...* scrisă de Radu G. Țeposu pentru “întunecatul deceniu nouă” (al literaturii române). Spun “strălucite”, pentru că, cel mai adesea, cînd istoria literară e alungată din cetatea studiilor literare, în locul ei se manifestă o opțiune critică estetizantă, împinsă la limita anistoricului, empatică, persuasivă și narcisistă; e, în mod clar, o poziție mult mai comodă pentru interpret, deoarece un text literar decontextualizat, analizat ca atare, se supune pasiv interpretării și nu are nevoie de verificări din perspectiva codurilor contemporane care l-au generat (chiar dacă epoca respectivă l-a consacrat sau nu). Un exemplu, care se scrie în aceiași parametri ai ignorării contextualizării istorice obligate, privește studiile postbelice ale mișcărilor avangardiste românești, care trec sub tăcere sau fac doar aluzii discrete la implicarea politică (de stînga sau/și de dreapta, cel mai adesea pro-sovietică, dovedită de documente și de gesturi cum nu se poate mai publice, de onoruri și de reificări politice) a marilor noștri scriitori avangardiști, cei care – nu-i așa? – ar reprezenta o categorie estetică revoluționară dar anistorică (rezum aici pledoaria pentru o cercetare apolitică a Avangardei din studiile majore semnate de Ion Pop).

abbiamo storie letterarie di ampio respiro, in grado di ordinare – ad esempio – il periodo comunista, di raccontarne la storia (una, o più di una, ovviamente...), di integrarne in modo proficuo i traumi e gli avvenimenti di mezzo secolo...?

Quando abbiamo affermato che l'ordine cronologico non è sufficiente a costruire una prospettiva storica, intendevamo indicare allo stesso tempo, in modo implicito, una diffidenza da parte degli autori ("storici letterari" *ad hoc*) proprio di fronte alla dimensione storica del fenomeno letterario, in sé. Dan Mănuță ignorando (per superbia? disattenzione?) il collegamento contestuale – e per questo, politico – delle opere di Ana Blandiana, Nicolae Manolescu riciclando nel terzo millennio come "storia letteraria del periodo comunista" le cronache pubblicate in "România literară" dell'epoca sono altrettanti esempi di come si eviti il territorio della storia letteraria (qualunque siano le dichiarazioni, contrarie, degli autori).

Ma, allora, quali sono i motivi dell'esistenza di una reticenza di fronte alla dimensione storica nell'analisi del fenomeno letterario, un atteggiamento ancora presente fra i critici letterari, a vent'anni dalla caduta del comunismo? E, soprattutto, cosa svela questa cosa? Che lo spazio *culturale* rumeno (non solo quello accademico) ha una relazione problematica con la storia letteraria e con i suoi implacabili ritorni, simili a quelli di un bumerang, nella ricerca letteraria.

Nel tentativo di comprendere le possibili cause di tale situazione, la spiegazione più a portata di mano riguarda un certo sospetto di fronte alle ideologie – a tutto ciò che rimanda alla obbligata contestualizzazione ideologica della storia letteraria –, giustificata con l'esperienza dell'ideologia oppressiva, imposta, degli anni di dittatura. Le manifestazioni letterarie di questa diffidenza (di questo trauma?) possono essere, talvolta, assolutamente stupefacenti, come quando includono le soluzioni di sostituzione o le soluzioni allegoriche alla diacronia problematica e repressa, come, ad esempio, in *Arca lui Noe*, di N. Manolescu: la storia del romanzo rumeno senza storia. Si può includere nella stessa categoria anche *Istoria tragică și grotescă* di Radu G. Țeposu per il "tenebroso decennio ottanta" (della letteratura rumena). Dico "stupefacenti", perché, molto spesso, quando la storia letteraria è scacciata dalla cittadella degli studi letterari, al suo posto si manifesta un'opzione critica estetizzante, spinta al limite dell'astoricità, empatica, persuasiva e narcisistica; è, evidentemente, una posizione molto più comoda per l'interprete, poiché un testo decontestualizzato, analizzato come tale, si sottomette passivamente all'interpretazione e non ha più bisogno di verifiche secondo la prospettiva dei codici contemporanei che lo hanno generato (indipendentemente dal fatto che l'epoca in questione l'abbia o meno consacrato). Un esempio, che si iscrive nei medesimi parametri fondati sull'elusione della obbligata contestualizzazione storica, riguarda gli studi postbellici intorno ai movimenti avanguardisti rumeni, che passano sotto silenzio o fanno solo discrete allusioni all'adesione politica (di sinistra o/e di destra, spesso pro-sovietico, dimostrata da documenti e gesti quanto mai pubblici, apprezzamenti e reificazioni politiche) dei nostri grandi scrittori avanguardisti, coloro i quali – non è così? – rappresenterebbero una categoria estetica rivoluzionaria ma astorica (riassumo qui la difesa per uno studio apolitico dell'Avanguardia contenuta nei fondamentali contributi firmati da Ion Pop).

Fără îndoială, istoria literară redusă la tăcere (sau la o șoaptă) din motive evidente, cât și desconsiderarea sau mimarea criteriilor istoriei literare într-o practică eseistică frumoasă, totodată narcisistă și confortabilă, sunt două soluții-limită, între care variațiile pot fi foarte numeroase. În ceea ce mă privește, consider că ele aparțin aceluiași model al strategiilor “artiste” ale criticii noastre literare, din ultimii 70 de ani, urmînd modelul călinescian. Unele ar putea fi explicate printr-o criză oarecum epistemologică a istoriei literare, aparținînd ultimului modernism și manifestată în abandonarea dimensiunii istorice a studiilor literare. Critica românească s-ar dovedi, astfel, încă prizoniera unui model istoricește datat.

Deși istoria literară “răspunde” propriei excluderi și se reîncarcă spectaculos, în peisajul ideatic occidental al ultimului deceniu, mediul românesc continuă să fie cel puțin mefient. Există, e drept, cîteva profesii de credință superficiale și cîteva excepții strălucite, care dau normalitatea acestui domeniu, cum ar fi multe dintre studiile semnate de Paul Cornea, Ioana E. Petrescu, Marian Papa-hagi, Mircea Anghelescu, Liviu Petrescu, Florin Manolescu; pentru contextul discuției de față, aș remarca în legătură cu lista de nume doar că 1. majoritatea se aplică cu precădere secolului al XIX-lea, 2. majoritatea zdrobitoare a studiilor semnate de acești istorici literari au fost publicate pînă la începutul anilor 90 și 3. opțiunile lor metodologice, implicite sau explicite, la mîna întîi sau la a doua, continuă să se revendice de la reflecțiile lui Dumitru Popovici asupra istoriei literare, din vremea celui de-al doilea război mondial (și dinainte de structuralism). Prea puțin, deocamdată, pentru a restabili, dintr-o perspectivă critică, locul istoriei literare în cercetarea românească. Dar “soluțiile”, probabil, din această zonă trebuie așteptate. Scriind această speranță, mă gîndesc inclusiv la faptul că mare parte a numelor acestei “liste scurte de specialiști în istorie literară” se regăsesc între colaboratorii volumului editat de Bruno Mazzoni și Angela Tarantino, *La letteratura rumena. Geografia e storia* (2011). Semnificativ, coordonatorii proiectului respectiv au găsit cu cale să contrapună dificilei perspective istorice (recunoscută ca atare, în mod implicit) o abordare geografică – în care teritorializarea culturală a literaturii (literaturilor?) scrise în limba română se presupune că permite contextualizarea obiectului (literar) acolo unde discursul istoricist manifestă deocamdată rigidități, sau întîrzieri, sau orbiri, sau... Prea puțin articulată explicit ca propunere metodologică – și receptată la apariție mai degrabă ca un “manual de literatură română” decît ca un răspuns polemic la persistența memoriei călinesciene în cîmpul românesc al disciplinei, abordarea aceasta este, deocamdată, cel mai coerent și substanțial răspuns dat crizei metodologice pe care încerc să o cartografiez aici – și se cuvine salutată ca atare. Nuanțînd benefic ceea ce ar fi putut rămîne un efort de *Cultural Studies*, “geografia literară” cartografiază nu numai teritoriile obiectiv geografice, ci desenează, totodată, contururile unor “locuri de memorie ale modernității românești”. Înțelegerea reconstrucției trecutului literar ca proces de producție

Senza dubbio, la storia letteraria ridotta al silenzio (o al sussurro) per evidenti motivi, così come il disprezzo o l'imitazione dei criteri della storia letteraria in una saggistica praticata in uno stile artistico, allo stesso tempo narcisistica e confortevole, sono due soluzioni limite, entro le quali le variazioni possono essere molto numerose. Per quel che mi riguarda, credo che esse appartengano al medesimo modello delle strategie "artistiche" della nostra critica letteraria, degli ultimi settant'anni, che seguono il modello călinesciano. Alcune potrebbero essere spiegate con una crisi in certa misura epistemologica della storia letteraria, che rimanda all'ultimo modernismo e che si è manifestata con l'abbandono della dimensione storica degli studi letterari. La critica rumena si dimostrerebbe, perciò, ancora prigioniera di un modello storicamente datato.

Sebbene la storia letteraria "risponda" alla propria esclusione e si rinvigorisca in modo impressionante, nel paesaggio ideatico occidentale dell'ultimo decennio, il contesto rumeno continua a essere perlomeno sospetto. Esistono, è vero, alcune superficiali professioni di fede e alcune straordinarie eccezioni, che danno ragione della normalità di questo ambito, come molti degli studi firmati da Paul Cornea, Ioana E. Petrescu, Marian Papahagi, Mircea Anghelescu, Liviu Petrescu, Florin Manolescu; per il contesto in discussione qui, rimarcherei in relazione all'elenco di questi nomi solo che 1. la maggior parte si occupa in prevalenza del secolo XIX, 2. la gran parte degli studi firmati da questi storici letterari sono stati pubblicati prima degli anni '90 e 3. le loro opzioni metodologiche, implicite o esplicite, di prima o seconda mano, continuano a rivendicare la discendenza dalle riflessioni di Dumitru Popovici intorno alla storia letteraria, risalenti all'epoca della seconda guerra mondiale (e precedenti allo strutturalismo). Troppo poco, al momento, per ristabilire, da una prospettiva critica, il posto della storia letteraria nella ricerca rumena. Ma le "soluzioni", probabilmente, in questo spazio rimangono in attesa. Nell'esprimere questa speranza, penso anche al fatto che molti dei nomi di questo "breve elenco di specialisti di storia letteraria" si ritrovano fra i collaboratori del volume curato da Bruno Mazzoni e Angela Tarantino, *Geografia e storia della civiltà letteraria rumena nel contesto europeo* (2010). Significativamente, i coordinatori del progetto in questione hanno ritenuto pertinente contrapporre alla difficile prospettiva storica (riconosciuta come tale, in modo implicito) un approccio geografico – nel quale la "territorializzazione" culturale della letteratura (delle letterature) scritta in rumeno si presuppone che consenta la contestualizzazione dell'oggetto (letterario), laddove il discorso storicista presenta al momento rigidità, o ritardi, o cecità, o... Scarsamente articolata, a livello esplicito, in quanto proposta metodologica – recepito alla sua apparizione più come "un manuale di letteratura rumena" che come una risposta polemica alla persistenza della memoria călinesciana nel campo rumeno della disciplina, questo approccio è, al momento, la risposta più coerente e sostanziale alla crisi metodologica che ho tentato di cartografare in questa sede – e come tale va accolta. Sfumando in modo positivo ciò che sarebbe potuto rimanere uno sforzo di *Cultural Studies*, la "geografia letteraria" delinea la mappa non solo dei territori oggettivamente geografici, ma disegna, allo stesso tempo, i contorni di alcuni "luoghi della memoria della modernità rumena". La comprensione della ricostruzione del passato letterario come processo di produzione discorsiva, che assicura

discursivă, care asigură neîncetat reconfigurări ale identităților politice și culturale, ale tradițiilor și canoanelor, expune – demască, arată tuturor – faptul că obiectul literar (opera, autorul, poetul național, grupul, curentul, programul ...) are o istoricitate inerentă și impură. Ceea ce re-conduce, în cele din urmă, istoria literară înapoi la relația sa ireductibilă cu ideologia. De care, oricât ne-am “teme”, iată, nu putem scăpa. Cine cutează să o privească în față?

Notes

¹ Volumul “pentru copii” din 1988, al Anei Blandiana, recurgea la una din stratagemile verificate pentru a strecura pe sub ochii cenzurii texte “dificile”: cartea era publicată la Editura Ion Creangă, ca literatură pentru copii, ceea ce masca intenția sa esopică. Dar cititorii aveau să facă vîlvă descoperind un pamflet politic anti-Ceașescu, travestit sub înfățișarea motanului Arpagic. Cartea este interzisă și retrasă din librării (acolo unde mai existau exemplare, dar scandalul din jurul lui Arpagic determinase epuizarea rapidă a tirajului) și biblioteci publice. Sunt oprite de la apariție alte două cărți ale autoarei, aflate sub tipar. Volumele ei sunt retrase din bibliotecile publice. Nimic despre toate acestea în DGLR.

References

- Blandiana Ana (1988), *Întîmplări de pe strada mea*, București, Ed. Ion Creangă.
 Călinescu George (1941), *Istoria a literaturii române de la origini până la prezent*, București, Editura Fundațiilor Regale pentru Literatură și Artă.
 Gallagher Catherine, Greenblatt Stephen (1997), *Practicing New Historicism*, Chicago (IL) and London, University of Chicago Press.
 Jenny Laurent (2002), *La fin de l'intériorité*, Paris, PUF.
 Manolescu Nicolae (2008), *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Pitești, Paralela 45.
 ——— (1981-1989), *Arca lui Noe*, București, Ed. Minerva.
 Mazzoni Bruno, Tarantino Angela (2011), *Geografia e storia della civiltà letteraria romana nel contesto europeo*, Pisa, Edizioni Plus.
 Mihăilescu D.C. (2004), *Literatura română în postceaușism*, vol. I, Iași, Ed. Polirom.
 ——— (2006), *Literatura română în postceaușism*, vol. II, Iași, Ed. Polirom.
 ——— (2007), *Literatura română în postceaușism*, vol. III, Iași, Ed. Polirom.
 Nedelciu Mircea (1984), *Zmeura de cîmpie. Roman împotriva memoriei*, București, Editura Militară.
 Nora Pierre, ed. (1997), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.
 Pop Ion (1990), *Avangarda în literatura română*, București, Ed. Minerva.
 Simion Eugen, ed. (2004-2009), *Dicționarul General al Literaturii Române*, voll. 1-8, București, Ed. Univers Enciclopedic.
 Ștefănescu Alex (2005), *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, București, Ed. Mașina de Scris.
 Țeposu Radu G. (2002; [1993]), *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar 9*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia.
 White Hayden (1998), “The Historical Text as Literary Artifact”, in B. Fay et al. (eds), *History and Theory, Contemporary Readings*, Malden (MA), Blackwell Publishers, 15-33.

incessantemente riconfigurazioni delle identità politiche e culturali, delle tradizioni e dei canoni, espone – smaschera, mostra a tutti – il fatto che l’oggetto letterario (l’opera, l’autore, il poeta nazionale, il gruppo, la corrente, il programma...) ha una storicità intrinseca e impura. Cosa che riporta, in conclusione, la storia indietro alla sua irriducibile relazione con l’ideologia. Alla quale, per quanto ci “spaventi”, ebbene sì, non possiamo sfuggire. Chi oserà guardarla in faccia?

Note

¹Il volume “per bambini” del 1988, di Ana Blandiana, ricorreva a uno degli stratagemmi sperimentati per far passare furtivamente sotto gli occhi della censura testi “difficili”: il libro fu pubblicato dalla casa editrice Ion Creangă, specializzata nella letteratura per bambini, fatto che mascherava i suoi intenti esopici. Ma i lettori avrebbero fatto a botte allorché avrebbero scoperto un pamphlet politico anti-Ceaușescu, nascosto sotto le fattezze del gatto Arpagic. Il libro fu interdetto e ritirato dalle librerie (nei casi in cui c’erano ancora copie, dal momento che lo scalpore innescato da Arpagic aveva portato al rapido esaurimento della tiratura) e dalle biblioteche. Fu bloccata anche l’uscita di altri due libri dell’autrice, in corso di stampa. I suoi volumi furono ritirati dalle biblioteche pubbliche. Niente di tutto questo nel DGLR.

Riferimenti bibliografici

- Blandiana Ana (1988), *Întimplări de pe strada mea*, București, Ed. Ion Creangă.
- Călinescu George (1941), *Istoria a literaturii române de la origini până la prezent*, București, Editura Fundațiilor Regale pentru Literatură și Artă.
- Gallagher Catherine, Greenblatt Stephen (1997), *Practicing New Historicism*, Chicago (IL) and London, University of Chicago Press.
- Jenny Laurent (2002), *La fin de l’intériorité*, Paris, PUF.
- Manolescu Nicolae (2008), *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Pitești, Paralela 45.
- (1981-1989), *Arca lui Noe*, București, Ed. Minerva.
- Mazzoni Bruno, Tarantino Angela (2011), *Geografia e storia della civiltà letteraria romena nel contesto europeo*, Pisa, Edizioni Plus.
- Mihăilescu D.C. (2004), *Literatura română în postceaușism*, vol. I, Iași, Ed. Polirom.
- (2006), *Literatura română în postceaușism*, vol. II, Iași, Ed. Polirom.
- (2007), *Literatura română în postceaușism*, vol. III, Iași, Ed. Polirom.
- Nedelciu Mircea (1984), *Zmeura de câmpie. Roman împotriva memoriei*, București, Editura Militară.
- Nora Pierre, ed. (1997), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.
- Pop Ion (1990), *Avangarda în literatura română*, București, Ed. Minerva.
- Simion Eugen, ed. (2004-2009), *Dicționarul General al Literaturii Române*, voll. 1-8, București, Ed. Univers Enciclopedic.
- Ștefănescu Alex (2005), *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, București, Ed. Mașina de Scris.
- Țeposu Radu G. (2002; [1993]), *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar 9*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia.
- White Hayden (1998), “The Historical Text as Literary Artifact”, in B. Fay et al. (eds), *History and Theory, Contemporary Readings*, Malden (MA), Blackwell Publishers, 15-33.

Archetipo versus anarchetipo*

Corin Braga

Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca (<CorinBraga@yahoo.com>)

Traduzione di Angela Tarantino

Abstract

In this paper, I try to coin a new concept: the anarchetype. The anarchetype is, from a formal point of view, a dissolute or exploded archetype. Generally speaking, archetypal literary works have a structure, a *logos*, a homogenous pattern which gives them a global meaning. This pattern could be inherited from the cultural tradition (O'Neill revisiting the Electra legend, James Joyce rewriting the *Odyssey*, etc.), or generated by the *genre* during its evolution (the *Bildungsroman*, etc.). Symmetrically, anarchetypal works or bodies of texts appear as anarchical and chaotic. They do not accept a central organizing meaning, they evolve on different contradictory levels. Using a cosmological metaphor, I would compare the archetype with a solar system, in which the planets harmoniously move around the central sun, while an anarchetype is similar to a galactic cloud of dust before its accretion in a solar system or resulting from the explosion of a supernova. The complementary terms archetype/anarchetype partially recall Deleuze's opposition between "root" and "rhizomes".

Keywords: archetype, anarchetype, structure, anarchy, deconstruction

L'impressionante opera di sistematizzazione dei generi e delle specie della teoria letteraria modernista sembra risentire, almeno dal 1989 in avanti, di un sempre più accentuato senso di stanchezza. Questo non tanto per una qualsivoglia contestazione o decostruzione dell'impalcatura e delle metodologie analitiche, quanto piuttosto proprio per il compimento del processo di classificazione e tassonomia. Giunta a distinzioni e definizioni di grande raffinatezza, la genealogia sembra aver esaurito le proprie risorse creative e il proprio interesse, sembra aver detto se non tutto ciò che c'era da dire, quanto meno tutto ciò che meritava di essere detto, almeno allo stato attuale della ricerca letteraria. Un fenomeno analogo era già capitato tempo addietro con la teoria delle figure di stile. Dopo la pubblicazione della sintesi di Pierre Fontanier *Manuel classique pour l'étude des tropes* (1821), che aveva catalogato, aggiornato e fissato quasi tutte le figure stilistiche ereditate dalla retorica classica, i critici e i teorici della letteratura sembrano aver abbandonato il campo, e aver tirato un sospiro di sollievo perché tutto ciò che era importante studiare era stato studiato, perché il campo era

fost epuizat și scopul atins. Știm cu toții că, la caz de nevoie, printr-o rapidă informare în domeniu, ne-am putea procura instrumentele care să ne permită analiza celor mai complicate fenomene stilistice. Or tocmai conștiința acestei posibilități ne permite să facem economie de analiza respectivă.

În mod similar, teoria genurilor și a speciilor pare a fi devenit o construcție încheiată, în care nu mai este loc de investit un efort creator. Pe de altă parte, este prematur a reclama o reconstrucție a domeniului, nu a trecut suficient timp și nu s-a acumulat suficient material nou care să determine o repunere a întregii probleme dintr-un unghi nou de vedere. Încât, paradoxal, tocmai conștiința că avem la dispoziție un foarte sofisticat aparat de analiză genologică, la care putem apela oricând dorim, face să scadă vertiginos pasiunea pentru un asemenea demers și alungă interesul în alte direcții.

În schimb, în centrul interesului au rămas în continuare discuțiile care abordează morfologia culturală la cel mai general nivel, cel al macrostructurilor, al paradigmatelor. Desigur, nu mai este vorba de abordarea morfologică practică în prima jumătate a secolului XX de un Frobenius, Spengler, Wöringer sau Wölflin; cercetarea actuală nu mai este substanțialistă și reificată, ci funcționalistă și relațională. Marile discuții actuale sunt suscitade de evoluțiile globale de sistem (Khun 1962; trad. rum. de Bogdan 1999), de paradigme precum cele de modernitate și postmodernitate. În acest cadru, îmi propun să introduc trei concepte tipologice, capabile să descrie macrostructuri și arhisme, cele de arhetip, de anarhetip și de eschatip.

1. Arhetipul

Arhetipul este un concept cu o vechime venerabilă, ce coboară înapoi până la Filon din Alexandria, dacă nu până la Platon. Desigur, termenul suscită actualmente anumite rețineri și idiosincrazii. El are un anumit aer vetust, care trimite la un mod depășit de concepere a problemelor. Trăim într-o lume în care un anumit scepticism nominalist ne face să privim cu mefiență conceptul de modele inițiale, imuabile, situate într-un *illud tempus* religios sau metafizic. Ipoteza existenței unor asemenea invariante cu prezență ontologică tare nu mai suscită de mult aceeași adeziune ca în filosofia antică sau în scolastica medievală ori în neoplatonismul Renașterii. Pe de altă parte, conceptul de arhetip a fost compromis și în varianta sa psihologică, care vede în el nu un invariant metafizic, cu o existență obiectivă, ci un invariant antropologic, cu o existență subiectivă. Mă refer, desigur, la teoria jungiană a arhetipurilor, concepute ca niște matrici ale unui presupus inconștient colectiv, teorie pe care epistemologiile actuale tind să o evite. În plus, arhetipologia lui Jung mai are și defectul de a fi putut fi invocată în vehicularea unui mesaj antisemit, ideea de invariante psihologici fiind susceptibilă de a servi drept suport pentru construcția unei teorii a raselor.

stato esaurito e lo scopo raggiunto. Tutti siamo consapevoli che, in caso di necessità, grazie a una rapida incursione in tale ambito, potremmo procurarci gli strumenti che ci consentirebbero l'analisi dei più complicati fenomeni stilistici. Ebbene proprio la coscienza di questa possibilità ci permette di economizzare nell'analisi in questione.

In modo analogo, la teoria dei generi e delle specie sembra essere diventata una costruzione in sé compiuta, in cui non c'è più margine per uno sforzo creatore. D'altra parte, è prematuro reclamare una ricostruzione dell'ambito, non è passato abbastanza tempo e non è stato raccolto sufficiente materiale nuovo perché l'intera questione venga affrontata da una nuova prospettiva. Sicché, in modo paradossale, proprio la coscienza di avere a disposizione un apparato di analisi genealogica assai sofisticato, cui far riferimento in qualsiasi momento, fa scemare in modo vertiginoso la passione per un tale percorso e costringe a rivolgere l'interesse verso altre direzioni.

In compenso, al centro dell'interesse continuano a permanere le discussioni che affrontano la morfologia culturale al livello più generale, quello delle macrostrutture, dei paradigmi.

Certamente, non si tratta più dell'approccio morfologico praticato nella prima metà del XX secolo da Frobenius, Spengler, Wörringer o Wölflin; la ricerca contemporanea non è più sostanzialista e reificante, ma funzionalista e relazionale. Le grandi discussioni contemporanee scaturiscono dalle globali evoluzioni di sistema (Khun 1962; trad. it. di Carugo 1979; trad. rum. di Bogdan 1999), da paradigmi quali quelli di modernità e postmodernità. In questa cornice, mi propongo di introdurre tre concetti tipologici, in grado di descrivere macrostrutture e arcschemi: *archetipo*, *anarchetipo* e *escatipo*.

1. *L'archetipo*

L'archetipo è un concetto di venerabile vetustà, che risale a Filone d'Alessandria, se non a Platone. Certo, il termine suscita oggi particolari resistenze e idiosincrasie. Esso ha un aspetto vetusto, che rimanda a un modo superato di concepire i problemi. Viviamo in un mondo in cui un certo scetticismo nominalista ci fa guardare con diffidenza il concetto di modelli primigeni, immutabili, situati in un *illud tempus* religioso o metafisico. L'ipotesi dell'esistenza di tali invarianti dalla forte impronta ontologica da molto non suscita più la stessa adesione come accadeva nella filosofia antica, nella scolastica medievale o nel neoplatonismo rinascimentale. D'altra parte il concetto di archetipo è stato compromesso anche nella sua variante psicologica, che vi vede non un'invariante metafisica, con un'esistenza oggettiva, ma un'invariante antropologica, con un'esistenza soggettiva. Mi riferisco, evidentemente, alla teoria junghiana degli archetipi, concepiti quali matrici di un presunto inconscio collettivo, teoria che le epistemologie contemporanee tendono a evitare. Inoltre, l'archetipologia di Jung ha anche il difetto di essere stata invocata per veicolare un messaggio antisemita, dal momento che l'idea di invarianti psicologiche si prestava a fungere da supporto nella costruzione di una teoria delle razze.

Totuși, deși aceste obiecții și critici sunt valide, este păcat ca ele să ducă la îngroparea unui termen cu un potențial conceptual și ideatic mult mai bogat și mai venerabil decât unele din evoluțiile și derapajele sale ideologice ulterioare. Chiar contestând în bloc sistemul lui Jung, ar fi eronat a arunca la canal, o dată cu apa din copaie, și copilul terminologic, cel de arhetip. În definitiv, conceptul este cu mult mai amplu și nu se identifică accețiunii pe care i-au dat-o Jung, Eliade, Durand sau oricare alt gânditor și filosof actual. Este adevărat, tocmai longevitatea lui l-a supus unui proces de amplificare și inflație, care a dus la erodarea unor contururi și profiluri bine tăiate și la încărcarea lui cu cele mai felurite conținuturi și înțelesuri. Ceea ce ar trebui așadar făcut este o radiografie istorică a evoluției conceptului, capabilă să izoleze accețiunile diverse pe care le-a primit de-a lungul timpului și, într-o a doua instanță, să-i restabilească un sens operațional.

În volumul *10 studii de arhetipologie*, am distins trei mari sururi pe care termenul de arhetip le-a primit de-a lungul culturii europene, și anume una metafizică (în sensul ideilor platoniciene), una psihologică (în sensul schemelor psihice jungiene) și una culturală (în sensul *topoi*-lor sau *loci*-lor lui Curtius) (Braga 2007; [1999]). În această a treia accețiune, arhetipul desemnează niște constante, niște invarianți ai unui curent sau ai unei culturi, fără să statueze nimic "compromițător" sau lipsit de acoperire în privința existenței lor obiectiv-metafizice sau subiectiv-psihologice. Dezbărat de ambițiile ontologice sau antropologice, înțeles în sens cultural, arhetipul are toată "modestia" necesară pentru a se oferi ca un instrument operativ în domeniul studiilor culturale. Accețiunea sa cea mai simplă, și prin urmare cea mai eficace, este cea folosită în domeniul filologiei. În cercetarea transiterii și migrației variantelor unui text original în sistemul de copiere practicat în Evul Mediu, arhetipul desemnează textul prim de la care pleacă o întreagă stemă de copii, este rădăcina arborelui genealogic alcătuit de toate derivatele sale.

Așezând așadar arhetipul în limitele unei acceții "culturaliste", am să definesc prin structură arhetipală o structură care se organizează în funcție de un model unitar și centrat. O operă arhetipală este o operă în care se regăsește un scenariu cuantificabil, ce poate fi identificat în opere similare, alcătuint un fel de osatură, un tipar genetic al întregului grup de opere. Acest scenariu identificabil poate fi definit în termeni tematici sau în termeni formali.

În termeni tematici, toate marile mituri, arhaice sau moderne, se pot constitui într-un scenariu arhetipal, cum este *Cartea Facerii* în *Iosif și frații săi* al lui Thomas Mann, sau *Odiseea* în *Ulise* al lui Joyce. Nu întâmplător Northrop Frye vedea în Biblie "marele cod" al literaturii europene (Frye 1982; trad. rum. de Sasu și Stanciu, 1999). Literatura mondială poate fi decupată, tematic, în mari corpusuri de texte a căror genă familială este dată de un tipar arhetipal. Spre exemplu, Christopher Booker identifică șapte mari "intriți" ale epicii universale: căutarea, înfruntarea cu monstrul, evoluția de la sărăcie la

Nondimeno, sebbene queste obiezioni e critiche siano valide, dispiace che esse determinino l'affossamento di un termine con un potenziale concettuale e ideatico molto più ricco e più nobile di alcuni suoi successivi sviluppi e sbandamenti ideologici. Pur contestando in blocco il sistema di Jung, sarebbe sbagliato buttare via con l'acqua sporca anche il bambino, in questo caso il termine archetipo. In definitiva, il concetto è molto più ampio e non si identifica con l'accezione che gli hanno dato Jung, Eliade, Durand o qualsiasi altro pensatore o filosofo contemporaneo. È vero che proprio la sua longevità l'ha sottomesso a un processo di amplificazione e inflazione, determinando l'erosione di contorni e profili ben definiti e sovraccaricandolo dei più disparati contenuti e sensi. Quindi ciò che andrebbe fatto è una radiografia storica dell'evoluzione del concetto, in grado di isolarne le differenti accezioni assunte nel corso del tempo, per ristabilirne, in seconda istanza, un senso operativo.

Nel volume *10 studii de arhetipologie* (10 studi di archetipologia), ho distinto tre grandi sensi che, nel corso del tempo, il termine di archetipo ha assunto nella cultura europea: ovvero uno metafisico (nel senso delle idee platoniche), uno psicologico (nel senso degli schemi psichici junghiani) e uno culturale (nel senso dei *topoi* e dei *loci* di Curtius) (Braga 2007; [1999]). In questa terza accezione, l'archetipo designa delle costanti, delle invarianti di una corrente o di una cultura, senza decretarne alcunché di "compromettente" o privo di copertura per ciò che riguarda la loro esistenza oggettivo-metafisica o soggettivo-psicologica. Liberato dalle ambizioni ontologiche o antropologiche, inteso in senso culturale, l'archetipo ha tutta la "modestia" necessaria per offrirsi quale strumento operativo nell'ambito degli studi culturali. La sua accezione più semplice, e di conseguenza più efficace, è quella utilizzata in filologia. Nello studio della trasmissione e della migrazione delle varianti di un testo originale nel sistema di copiatura praticato nel Medioevo, l'archetipo designa il testo primo da cui discende un intero stemma di copie, è la radice dell'albero genealogico costituito da tutti i suoi derivati.

Collocando quindi l'archetipo nei limiti di un concetto "culturalista", definirò con struttura archetipale una struttura che si organizza in funzione di un modello unitario e centrato. Un'opera archetipale è un'opera in cui si ritrova uno scenario quantificabile, identificabile in opere simili fra loro, che finisce per costituire una sorta di ossatura, un modello genetico dell'intero gruppo di opere. Questo scenario identificabile può essere definito in termini tematici o in termini formali.

In termini tematici, tutti i grandi miti, arcaici e moderni, si possono disporre in uno scenario archetipale, come accade al libro della *Genesi* in *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann, o all'*Odissea* nell'*Ulisse* di Joyce. Non a caso Northrop Frye vedeva nella Bibbia il "grande codice" della letteratura europea (Frye 1982; trad. it. di Rizzoni, 1986; trad. rum. di Sasu e Stanciu, 1999). La letteratura europea può essere suddivisa, a livello tematico, in grandi corpora di testi il cui gene familiare è dato da un modello archetipale. Ad esempio, Christopher Booker identifica sette grandi "intrighi" dell'epica universale: la ricerca, lo scontro con il mostro, l'evoluzione dalla povertà alla ricchezza o dall'inferiore al superiore, il viaggio, la

bogăție sau de la inferior la superior, călătoria, renașterea, comedia și tragedia (Booker 2004). În același sens, pornind de la sintezele lui Mircea Eliade asupra riturilor și a inițierilor religioase (1957; trad. rum. de Ivănescu și Ivănescu 1991; Eliade 1959, trad. rum. de Paraschivescu 1995), Léon Cellier (1977), Simone Vierne (2000) sau Isaac Sequeira (1975) pentru romanul american, au definit marea clasă a romanelor inițiatice. La fel, pot fi identificate alte serii de texte organizate de teme precum catabaza în infern (Culianu 1991; trad. rum. de Oișteanu, 1994), călătoria șamanică a sufletului (Culianu 1983; trad. rum. de Neț, 1997), questa spirituală (Torrance 1994), *regressus ad uterum* etc. Un asemenea demers se poate finaliza chiar cu un *Dictionnaire des mythes littéraires*, cum este cel coordonat de Pierre Brunel (1988).

În termeni formali, schemele arhetipale indică un principiu de organizare și de coerență internă a unor opere asemănătoare la nivelul arhitecturii, chiar dacă sunt construite din "cărămizi" tematice neomogene. Un astfel de arhetip formal, care organizează specia romanului din secolul al XVIII-lea englez până târziu în secolul XX, este așa-numitul *Bildungsroman*, romanul formației unui caracter. Cuplarea epicului românesc la ideea, de coloratură protestantă, de destin individual, a introdus un scenariu foarte riguros, care, în romanul așa-zis modern, nu a mai permis vagabondajul și digresiunea necontrolată care își făceau de cap în romanul cavaleresc sau picaresc renascentist și baroc, ci a impus ordonarea acțiunii într-o schemă unificatoare, cea a modelării unui caracter.

Definesc așadar prin opere arhetipale acele opere care sunt construite în funcție de o schemă explicativă unitară, indiferent de natura și de sorgintea acestei scheme. Un text arhetipal poate fi "rezumat" în câteva cuvinte sau fraze, rezumarea constând tocmai în identificarea scenariului unificator. Acest scenariu are rolul unei coloane vertebrale, care împiedică dezarticularea sau dezagregarea epicului. El este responsabil de impresia de coerență și de unitate a textului, oricâte digresiuni și sertare ar putea dezvolta discursul respectiv. Generalizând, se poate spune că modelul arhetipal descrie o cultură bazată pe ceea ce Baudrillard numește "mari scenarii explicative" (fie ele religioase, filosofice, istorice sau literare). O cultură arhetipală este o cultură dominată de schemele centrate și globalizante, care polarizează materia fantasmatică pe trasee prestabilite, ordonabile într-un sistem solar armonios, de-a dreptul pitagoreic. Arhetipalul ar defini așadar o metatipologie culturală, o paradigmă dominată de opere cu o configurație monopolară și totalizatoare, cu un centru bine definit și cu o coloană vertebrală rapid identificabilă.

2. Anarhetipul

În opoziție cu arhetipul și cu structurile arhetipale, poate fi definit un concept complementar, cel de anarhetip. După cum este ușor de văzut, termenul "anarhetip" este compus din trei cuvinte grecești: particula privativă *a*, *an*,

rinascita, la commedia e la tragedia (Booker 2004). Nello stesso senso, muovendo dalle sintesi dei riti e delle iniziazioni religiose di Mircea Eliade (1957; trad. it. di Cantone 1976; trad. rum. di Ivănescu e Ivănescu 1991. Eliade 1959; trad. it. di Rizzi 1974; trad. rum. di Paraschivescu 1995), Léon Cellier (1977), Simion Vierne (2000) o Isaac Sequeira (1975) per il romanzo americano, hanno definito la grande classe dei romanzi iniziatici. Allo stesso modo, possono essere identificate altre serie di testi organizzati intorno a temi come la catabasi all'inferno (Culianu 1991; trad. it. di Croce, 1991; trad. rum. di Oişteanu, 1994), il viaggio sciamanico dell'anima (Culianu 1983; trad. rum. di Neţ, 1997), la *quête* spirituale (Torrance 1994), il *regressum ad uerum*, ecc. Un simile percorso può avere come fine persino un *Dictionnaire des mythes littéraires*, come quello di Pierre Brunel (1988).

In termini formali, gli schemi archetipali indicano un principio di organizzazione e coerenza interna di opere simili a livello di architettura, anche se costruite con "mattoni" tematici disomogenei. Un tale archetipo formale, che organizza la specie del romanzo dal XVIII secolo inglese fino al XX secolo inoltrato, è il cosiddetto *Bildungsroman*, il romanzo della formazione di un carattere. L'associazione dell'epico romanzesco all'idea, di ascendenza protestante, di destino individuale ha introdotto uno scenario molto rigoroso, che, nel romanzo cosiddetto moderno, non ha più permesso il vagabondaggio e la digressione incontrollata che impazzavano nel romanzo cavalleresco o picaresco rinascimentale e barocco, ma ha imposto di ordinare l'azione in uno schema unificatore che modelli un carattere.

Definisco quindi con opere archetipali quelle opere che sono costruite in funzione di uno schema esplicativo unitario, indifferentemente dalla natura e dalla fonte di tale schema. Un testo archetipale può essere "riassunto" in alcune parole o frasi, dato che il riassunto coincide per l'appunto con l'identificazione dello scenario unificante. Questo scenario ha il ruolo di colonna vertebrale, che impedisce la disarticolazione o la disgregazione dell'epicità. Esso è responsabile dell'impressione di coerenza e di unità del testo, a prescindere da quante digressioni o cassetti possa sviluppare il discorso in questione. Generalizzando, si può dire che il modello archetipale descrive una cultura fondata su ciò che Baudrillard definisce "grandi scenari esplicativi" (siano essi religiosi, filosofici, storici o letterari). Una cultura archetipale è una cultura dominata dagli schemi centrati e globalizzanti, che polarizzano la materia fantasmatica in percorsi prestabiliti, ordinabili in un sistema solare armonico, davvero pitagorico. L'archetipale definirebbe di conseguenza una metatipologia culturale, un paradigma dominato da opere con una configurazione monopolare e totalizzante, con un centro ben definito e con una colonna vertebrale rapidamente identificabile.

2. L'anarchetipo

In opposizione all'archetipo e alle strutture archetipali, può essere definito un concetto complementare, quello di anarchetipo. Com'è facile intuire, il termine "anarchetipo" è composto da tre parole greche: la particella privativa *a*, *an* "a-

”a-, fără, anti, contra” + *arkhaios*, ”vechi, originar, prim” sau *arkhê* ”început, origine” + *typos*, ”tip, model”. Două câte două, aceste rădăcini grecești sunt deja prezente în conceptele de ”anarhie” (*an* + verbul *arkhein*, ”a comanda, a conduce”) și de ”arhetip” (”model originar, tip prim”). Anarhetipul ar fi așadar, după modul cum vrem să combinăm cele trei cuvinte, fie un ”model anarhic”, fie un ”anti-arhetip”.

Conceptul de anarhetip poate fi construit pornind de la teoria platoniciană a ideilor. După cum se știe, Platon considera că lumea reală este o imagine (*eikon*), o copie (*eidolon*) a lumii ideale, alcătuită din esențe (*eidōs*), din idei (*idea*). Multiplicitatea lumii empirice este rezultatul unui mimesis ontologic, al unei reduplicări materiale practic inepuizabile a stocului de modele esențiale. Ce s-ar întâmpla însă dacă lumea reală s-ar abate de la modele și ar începe să se autogenereze an-arhetipic? Acesta ar fi coșmarul metafizicii lui Platon. În dialogul *Parmenide*, Parmenide îl confruntă pe Socrate cu aporia următoare: Oare nu ar trebui să afirmăm existența unei forme separate, ideale, și pentru ”lucruri ce-ar părea să fie de tot răsul, bunăoară firul de păr, noroiul și gunoiul”? Socrate mărturisește că perspectiva de a atribui o formă sau un prototip (*paradigma*) fiecărui existent îl tulbură și îi dă senzația că alunecă într-o ”prăpastie de vorbe goale” (Platon 1989, 88). Explicația implicită sugerată de Socrate este că asemenea lucruri nedemne nu sunt decât accidente, exemplare ratate, imperfecte, ale formelor ideale.

Vorbind despre speciile artei imaginii, Străinul din Elea din dialogul *Sofistul* deosebește arta reproducerii exacte, care dă naștere la icoane (*eikon*), și arta fantezistă, care dă naștere la plăsmuiri (*phantasma*) (Platon 1989, 339-340). Să presupunem pentru o clipă că Demiurgul platonician ar începe să modeleze lumea fizică folosind drept model nu icoanele Ideilor, ci fantasmе și plăsmuiri aberante, incontrollable și imprezibile. Anarhetipurile implică activitatea unui *mimesis* anarhic, care refuză conformitatea cu tipurile ideale și produce entități fortuite și ireductibile, singulare, o galerie de ”monștri”. Într-o asemenea situație, accentul ar cădea asupra *quidității* existenței concrete, a individualității irepetabile, care nu depinde de un proiect sau de o tipologie prestabilită, de natură metafizică, antropologică, psihologică, culturală sau de alt fel.

Cum își propune să o sugereze și numele, anarhetipul este un concept care se manifestă anarhic față de ideea de model sau de centru. Arhetipul și anarhetipul descriu două tipuri de configurații și de ”comportamente” imaginare și creatoare. Structurile arhetipice sunt organizate în funcție de un model central, care dă sensul tuturor componentelor care derivă din el sau care depind de el; structurile anarhetipice sunt structuri în care componentele se relaționează anarhic, evitând sistematic imitarea vreunui model sau integrarea într-un sens unic și coerent. Desigur, opoziția aici nu este între real și virtual, atât arhetipul cât și anarhetipul au aceeași realitate, ceea ce le deosebește fiind faptul că unul are un nucleu organizator central, ca un sistem solar configurat

senza, anti, contro” + *arkhaios* “antico, originario, primo” o *arkhè* “inizio, origine” + *typos* “tipo, modello”. A coppie queste radici greche sono già presenti nei concetti di “anarchia” (*an* + il verbo *arkhein*, “comandare, guidare”) e di “archetipo” (“modello originario, tipo primo”). L’anarchetipo sarebbe di conseguenza, a seconda del modo in cui vogliamo combinare le tre parole, sia un “modello anarchico”, sia un “antiarchetipo”.

Il concetto di anarchetipo può essere costruito muovendo dalla teoria platonica delle idee. Com’è noto, Platone considerava il mondo reale un’immagine (*eikon*), una copia (*eidolon*) del mondo ideale, costituito di essenze (*eidōs*), di idee (*idea*). La molteplicità del mondo empirico è il risultato di una mimesi ontologica, di una duplicazione materiale praticamente inesauribile dell’insieme di modelli essenziali.

Ci si può quindi domandare: cosa accadrebbe però se il mondo reale si allontanasse dai modelli e incominciasse a auto-generarsi in modo an-archetipo? Questo diventerebbe l’incubo della metafisica platonica. Nel dialogo eponimo, Parmenide mette Socrate di fronte alla seguente aporia: forse non dovremmo affermare l’esistenza di una forma separata, ideale, anche per “cose che potrebbero sembrare ridicole, ad esempio il capello, il fango e la sporcizia?” Socrate confessa che la prospettiva di attribuire una forma o un prototipo (*paradigma*) a ogni esistente lo turba e gli dà la sensazione di scivolare in un “abisso di parole vuote” (Platon 1989, 88). La spiegazione implicita suggerita da Socrate è che simili cose indegne non sono che accidenti, esemplari non riusciti, imperfetti, delle forme ideali.

Parlando delle specie dell’arte dell’immagine, lo Straniero di Elea ne *Il Sofista* distingue l’arte della riproduzione esatta, che dà vita alle icone (*eikon*), dall’arte immaginativa, che dà vita a invenzioni (*phantasma*) (Platon 1989, 339-340). Ipotizziamo per un attimo che il demiurgo platonico incominci a modellare il mondo fisico utilizzando come modello non le icone delle Idee, ma fantasmi e invenzioni aberranti, incontrollabili e imprevedibili. Gli anarchetipi implicano l’attività di una *mimesis* anarchica, che rifiuta la conformità ai tipi ideali e produce entità fortuite e irriducibili, singolari, una galleria di “mostri”. In una tale situazione, l’accento cadrebbe sulla *quiddità* dell’esistenza concreta, dell’individualità irripetibile, che non dipende da un progetto o da una tipologia prestabilita, di natura metafisica, antropologica, psicologica, culturale o di altro tipo.

Come intende suggerire anche il nome, l’anarchetipo è un concetto che si manifesta in modo anarchico in relazione all’idea di modello o centro. L’archetipo e l’anarchetipo descrivono due tipi di configurazioni e di “comportamenti” immaginari e creatori. Le strutture archetipiche sono organizzate in funzione di un modello centrale, che dà senso a tutte le componenti che da esso derivano o che da esso dipendono; le strutture anarchetipiche sono strutture le cui componenti si relazionano in modo anarchico, evitando sistematicamente l’imitazione di un qualsiasi modello o l’integrazione in un senso unico e coerente. Certamente, l’opposizione qui non è fra reale e virtuale, tanto l’archetipo che l’anarchetipo hanno la medesima realtà; ciò che li distingue è il fatto che uno ha un nucleo organizzatore centrale, come un sistema solare configurato intorno a una stella, mentre il secondo

în jurul unei stele, în timp ce al doilea este difuz și lipsit de centru, ca un praf galactic care fie deocamdată nu s-a coagulat într-un sistem solar, fie a rezultat în urma exploziei unei supernove. Cum o sugerează aceste două metafore în opoziție, a astrului și a norului galactic, nu este obligatoriu ca arhetipul și anarhetipul să derive unul din altul (deși ambele cazuri sunt posibile), ele pot foarte bine să coexiste fără să implice o relație de succesiune. Este adevărat că termenul însuși de an-arhetip este etimologic construit prin negația unui termen preexistent, cel de arhetip, dar această negație nu presupune neapărat o derivație prin distrugere a ceva anterior, ci doar o organizare după un principiu centrifug, opus unui principiu centripet.

Prin configurația sa, arhetipul implică prezența unui principiu de închidere, de finitudine și de completitudine. O operă arhetipală are o rotunjime care nu îi permite amplificări și dezvoltări nelimitate și necontrolate. Desigur, orice schelet organizator admite dezvoltări imprevizibile, dar aceasta în limitele unei toleranțe care garantează coerența întregului. Depășirea acestei măsuri ar duce la explozia totulului, la disoluția sensului. Anarhetipul, în schimb, este prin însăși definiția sa o formă deschisă, prelungibilă, continuabilă. Secvențele sale se înlănțuie fără să depindă de un centru de gravitație, încât ele se pot îndepărta unele de altele oricât de mult, pe cele mai neașteptate traiectorii, fără să pericliteze prin aceasta nebuloasa din care fac parte. Am să dau un exemplu: *Manuscrisul de la Saragosa*, fantastul roman al lui Jan Potocki, este construit pe o schemă arhetipală – inițierea protagonistului, Alfons van Worden. Pe această linie narativă sunt grefate însă o serie de povestiri și anecdote, care depășesc cu mult cantitatea de epic închinat povestirii principale. Ce s-ar întâmpla dacă, imaginând un mic experiment teoretic, am extrage din roman șira vertebrală a schemei inițiatice și am păstra doar carnația sa epică periferică? Am obține un fel de moluscă narativă, în genul celor *1001 de nopți*. Unui asemenea nevertebrat i se pot alipi oricâte episoade și secvențe noi, fără ca aceasta să deranjeze vreun simț de coerență și de finitudine. În aceeași situație se află o altă carte aiuritoare, *Alice în Țara Minunilor*, un coșmar îmbrăcat în haina unui basm. Construită pe principiul asociațiilor onirice, cartea este alcătuită dintr-o suită de tablouri și întâmplări care nu se adună și nu se combină într-un scenariu unitar. În oricare moment al ei ar putea fi inserat un alt episod, fără ca aceasta să dăuneze ansamblului, tocmai fiindcă natura acestuia este anarhetipică.

Introducerea unui concept precum cel de anarhetip mi se pare necesară pentru a da seama de o serie de opere, și, într-un sens mai larg, de configurații culturale și sociale. Există mai multe opere (care pot fi literare, dar și filmice, muzicale, plastice etc.) care, în lipsa unui concept capabil să le asume, riscă să fie percepute ca niște rebuturi, ca niște abateri de la o normă general acceptată. Cum de obicei o asemenea normă are toate atuurile unui canon, adică conferă valoare, operele care ies din acest canon sunt relegate în periferiile non-valorii, ale inexpressivului, ale ininteligibilului. Singura șansă pe care o au creațiile non-canonice de a se impune într-un mediu "arhetipal" este aceea de

è diffuso e privo di centro, simile a un pulviscolo galattico: sia esso il risultato di una esplosione di una supernova, oppure una nebulosa che al momento non si è ancora coagulata in un sistema solare. Come suggeriscono queste due metafore oppostive, dell'astro e della nube galattica, non è obbligatorio che l'archetipo e l'anarchetipo derivino uno dall'altro (sebbene entrambi i casi siano possibili), essi possono coesistere molto bene senza implicare una relazione di successione. È vero che il termine stesso di "an-archetipo" è etimologicamente costruito per mezzo della negazione di un termine precedente, quello di "archetipo", ma questa negazione non presuppone necessariamente una derivazione tramite la distruzione di un antecedente, ma solo un'organizzazione fondata su un principio centrifugo, opposto a un principio centripeto.

Per la sua configurazione, l'archetipo implica la presenza di un principio di chiusura, finitezza e integrità. Un'opera archetipale ha una compiutezza che non le permette amplificazioni e sviluppi illimitati e non controllati. Certamente, qualsiasi impalcatura organizzatrice ammette sviluppi imprevedibili, ma nei limiti di una tolleranza che garantisce la coerenza dell'intero. Il superamento di questa misura porterebbe all'esplosione del tutto, alla dissoluzione del senso. L'anarchetipo, al contrario, è per sua stessa definizione una forma aperta, prolungabile, continuabile. Le sue sequenze si inanellano senza dipendere da un centro di gravità, sicché esse possono allontanarsi quanto vogliono l'una dall'altra, lungo le traiettorie più inaspettate, senza mettere in pericolo la nebulosa di cui fanno parte. Darò un esempio: *Il manoscritto di Saragozza*, il fantastico romanzo di Jan Potocki, è costruito su uno schema archetipale – l'iniziazione del protagonista, Alfonso van Worden. Su questa direttrice narrativa sono però inseriti una serie di racconti e aneddoti, che superano di gran lunga la mole di epicità dedicata al racconto principale. Cosa accadrebbe se, nell'immaginare un piccolo esperimento teorico, estrapolassimo dal romanzo la spina dorsale dello schema iniziatico e conservassimo solo la sua periferica incarnazione epica? Otterremmo una sorte di mollusco narrativo, del tipo *Mille e una notte*. A un tale invertebrato si può appiccicare qualsivoglia nuovo episodio o sequenza, senza che ciò disturbi alcun senso di coerenza e finitezza. In questa situazione si trova un altro libro dissennato, *Alice nel paese delle meraviglie*, un incubo abbigliato da favola. Fondato sul principio delle associazioni oniriche, il libro si compone di un insieme di quadri e accadimenti che non si coagulano e non si combinano in uno scenario unitario. In un qualsiasi punto della storia possono essere inseriti altri episodi, senza che questo danneggi l'insieme, data la sua natura anarchetipica.

L'introduzione di un concetto come quello di anarchetipo mi sembra necessaria per dar conto di una serie di opere, e in un senso più ampio, di configurazioni culturali e sociali. Esistono molte opere (che possono essere letterarie, ma anche visuali, musicali, plastiche ecc.) che, in assenza di un concetto capace di sussumerle, rischiano di essere percepite alla stregua di fallimenti, come deviazioni da una norma generalmente accettata. Poiché di solito una tale norma ha tutte le caratteristiche di un canone, ovvero conferisce valore, le opere che deviano da questo canone sono relegate nelle periferie del non-valore, dell'inespressivo, dell'inintelligibile. L'unica possibilità

a poza ca excepții, care să fie acceptate tocmai în postura lor de bizarerii, de singularități care, în definitiv, nu fac decât să pună mai bine în valoare norma însăși. Mă gândesc, spre exemplu, la opere precum romanele lui Boris Vian sau *Șotronul* lui Cortázar, opere atipice, deconstructive ale canonului, care însă au fost validate tocmai ca ciudățenii care iau în răspar marile modele.

Or, dincolo de asemenea exemple de intruși care au fost totuși acceptați în canon după ce au fost bine aseptizați, există serii întregi de creații care circulă și au circulat pe trasee paralele cu cele ale paradigmei oficiale. În marea sa sinteză asupra "anatomiei" genurilor literare, Northrop Frye acordă un loc și scrierilor subordonate unei "tehnici a dezintegrării". Astfel, criticul diagnostichează un comportament creator comun în "haosul exuberant" al scrierilor lui Petronius, Apuleius, Rabelais, Swift, Voltaire (*Micromegas*), pe care le-am putea integra în așa-numitele "călătorii extraordinare": "acest gen de satiră fantastică desființează asociațiile obișnuite, reducând experiența obișnuită la una din multele categorii posibile și evidențiind fundamentul ipotetic *abs ob* al gândirii noastre" (Frye 1957; trad. rum. de Sterian și Spărișu 1972, 296-297). Totuși, Northrop Frye vede aceste opere, pe care le încadrează în genul satirei, doar ca niște excrescențe ale marilor arhetipuri literare, ce își trag seva din contestarea și distrugerea normelor. În schimb în ipoteza mea, anarhetipurile nu sunt niște simpli paraziți deconstructiviști ai arhetipurilor, ci au autonomia și rațiunea lor internă de a exista.

Nu este greu de văzut că, în marele său ansamblu, canonul cultural european a fost cel al artei arhetipale, în termenii propuși aici. Creațiile agreate și apreciate au fost operele care sunt construite pe un scenariu inteligibil, logic, centrat și monodrom. Dar în preajma și în afara acestui "*super-mainstream*" au rămas constelații și galaxii de creații pe care de obicei critica le califică drept dezlănate, haotice, descentrate, prolix, fără mesaj, ininteligibile, prost construite, rebutate. Ce s-ar întâmpla însă dacă am descoperi că judecata de eșec pusă acestor opere s-ar dovedi a fi rezultatul nu al unei reale scăderi, ci al unei incompatibilități de paradigme? Conceptul de anarhetip își propune să afirme existența unor structuri atipice acolo unde nu se vede decât lipsa de structură. Mai mult, să deculpabilizeze configurațiile descentrate și multipolare, pe care canonul arhetipal le exclude de la valoare.

În continuare, am să dau drept exemplu de creații anarhetipice nu opere individuale, ci seturi sau corpusuri de opere care, în diverse perioade ale literaturii europene, au fost considerate drept subliteratură. Prima clasă este reprezentată de romanele antichității târzii, romane calificate drept alexandrine, într-o accepțiune relativ peiorativă. Romane de călătorii imaginare, de invenții mitologice, de picaresc avant-la-lettre, aceste scrieri, cele ale lui Lucian spre exemplu, au fost tratate mai degrabă drept niște amuzamente și fantezii, drept epifenomene sau excrescențe ale marii literaturi ale cărei modele canonice erau epopeea, tragedia, poemul filosofic etc. Al doilea corpus este cel al romanelor

che hanno le creazioni non-canoniche di imporsi in un ambiente “archetipale” è di configurarsi come eccezioni, così da essere accettate proprio nella loro postura di bizzarrie, di singolarità che, in definitiva, non fanno altro se non dare ancor più valore alla norma stessa. Penso, ad esempio, a opere come i romanzi di Boris Vian o *Rayuela* di Cortázar, opere atipiche, decostruzioni del canone, che nondimeno sono state etichettate giustappunto come stranezze che mettono alla berlina i grandi modelli.

Ebbene, al di là di questi esempi di intrusi che tuttavia sono stati accettati nel canone dopo essere stati resi asettici, esistono intere serie di creazioni che circolano e hanno circolato su strade parallele a quelle del paradigma ufficiale. Nella sua grande sintesi sull’“anatomia” dei generi letterari, Northrop Frye accorda un posto anche alle opere sottomesse a una “tecnica della disintegrazione”. Pertanto, il critico diagnostica un comportamento creatore comune nell’“esuberante caos” degli scritti di Petronio, Apuleio, Rabelais, Voltaire (*Micromegas*), che potremmo integrare nei cosiddetti “viaggi straordinari”: “Questo genere di immaginazione fantastica spezza il corso delle normali associazioni, riduce l’esperienza sensoria ad una soltanto di molte possibili categorie, e mette in luce la base possibilistica, *als ob*, di tutto il nostro pensiero” (Frye 1957; trad. it. di Rosa-Clot e Stratta 1969, 314; trad. rum. di Sterian e Spărișu 1972, 296-297). Tuttavia, Northrop Frye considera queste opere, che inserisce nel genere della satira, solo come escrescenze dei grandi archetipi letterari, che traggono la loro linfa vitale dalla contestazione e dalla distruzione delle norme. Al contrario, nella mia ipotesi, gli anarchetipi non sono semplici parassiti decostruzionisti degli archetipi, ma hanno la loro autonomia e la loro ragione interna di esistere.

Non è difficile notare che, nel suo grande insieme, il canone culturale europeo è stato il canone dell’arte archetipale, nei termini qui proposti. Le creazioni accettate e apprezzate sono state le opere costruite su uno scenario intelligibile, logico, centrato e univoco. Ma nei pressi e fuori di questo “*super-mainstream*” sono rimaste costellazioni e galassie di creazioni che di norma la critica definisce sfilacciate, caotiche, decentrate, prolisse, prive di messaggio, inintelligibili, malamente costruite, difettose. Cosa accadrebbe però se scopriremo che il giudizio di fallimento attribuito a queste opere dimostrasse di essere il risultato non di una reale imperfezione, ma di una incompatibilità con il paradigma dominante? Il concetto di anarchetipo si propone di affermare l’esistenza di strutture atipiche là dove non si vede che l’assenza di struttura. Ancor di più, si propone di disculpare le configurazioni decentrate e multipolari, alle quali il canone archetipale nega qualsiasi valore.

Di seguito darò come esempio di creazioni anarchetipiche non opere individuali, ma insieme o corpus di opere che, in diversi periodi della letteratura europea, sono stati considerati come sotto-letteratura. La prima classe è rappresentata dai romanzi della tarda antichità, romanzi definiti alessandrini, in un’accezione relativamente peggiorativa. Romanzi di viaggi immaginari, di invenzioni mitologiche, picareschi *avant-la-lettre*, questi testi, quelli di Luciano ad esempio, sono stati trattati più come divertimenti e fantasie, come epifenomeni o escrescenze della grande letteratura i cui modelli canonici erano l’epopea, la tragedia, il poema filosofico, ecc.

cavalești din perioada Renașterii, care au înflorit pornind de la *Amadis de Gaula* și au fost paralizate abia de către *Don Quijote*. Dând frâu liber unor impulsuri imaginative total incontrollabile, aceste romane urmează cele mai stufoase și neveridice căi narative, comportându-se anarhic față de orice idee de organizare, de finitudine. Dacă ne gândim bine, chiar și romanul lui Cervantes, care a veștejit genul, nu este în sine mai unitar structurat, putând să continue oricât de mult, or chiar să sară într-un alt gen (în romanul pastoral, spre exemplu, amenințând să distrugă în felul acesta încă o specie).

Un al treilea corpus de opere anarhetice este cel al călătoriilor extraordinare, care a cunoscut în secolele XVI-XVIII o înflorire formidabilă. La sfârșitul secolului XVIII, în preajma Revoluției franceze, un editor numit Garnier a găsit chiar de cuviință să selecteze din masa enormă de texte de acest gen un număr relativ mic, dar care totuși au alcătuit o impresionantă colecție, în 39 de volume, de *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* (1787), de o exuberantă inventivitate. Și pe acestea, critica le desconsideră, atribuindu-le unei subliteraturi fanteziste, fără pretenții, plairiste. Ca exemplu simptomatic ar putea fi oferit romanul labirintic al lui Margaret Cavendish, *The Blazing World*, publicat în 1668. Structura lui anarhică (precum și caracterul fantezist al ducesei Cavendish) i-a făcut nu doar pe contemporani, ci și pe analiștii moderni să considere cartea, disprețuitor sau condescendent, o scriere ratată, un "moff" literar. Frank E. Manuels, unul din marii taxinomiști ai narațiunilor utopice, nu include *The Blazing World* în canonul genului (pe care de altfel îl definește foarte generos), tratându-o drept o carte delirantă, pe care o compară cu cazul Schreiber al lui Freud (Manuel ed., 1967). O altă comentatoare, Marina Leslie, are dreptate să critice "execuția" lui Margaret Cavendish, arătând că Manuels suprapune ficțiunea și realitatea și dă curs propriilor sale aprehensiuni privind depășirea granițelor normalității psihice, ale normelor de comportament social, ale preferințelor sexuale și ale identității de gen (Leslie 1998, 130). Dincolo însă de prejudecățile falocractice, excluderea unui asemenea roman din literatură (și distribuirea lui patologicului) poate fi explicată prin compoziția lui anarhetică.

Că atacurile împotriva unor asemenea clase de opere s-ar putea totuși să nu fie îndreptățite o sugerează creațiile, mult mai sigure de ele însele în rebeliunea lor anticanonică, dintr-o a patra epocă, și anume cea contemporană, postmodernă (cu rădăcini însă bine împlântate în modernitate). În această epocă au proliferat operele "anarhice", rebele față de scheme și modele. Cel mai evident exemplu rămâne desigur cel al lui Nietzsche, care a spulberat toate pretențiile sistemice ale metafizicii și istoriei de tip hegelian. O mostră a presiunii exercitate de mentalitatea arhetipală canonică îl constituie toate încercările comentatorilor ulteriori de a închea fragmentele nietzscheene într-un sistem. Anarhetice în raport cu standardele epocii s-a comportat și marea serie a lui Proust, atât de greu înțeleasă și acceptată tocmai datorită logicii sale

Il secondo corpus è quello dei romanzi cavallereschi rinascimentali, che sono fioriti muovendo dall'*Amadis de Gaula* e sono stati paralizzati solo dal *Don Quijote*. Dando libero sfogo a degli impulsi immaginativi totalmente incontrollabili, questi romanzi seguono le più fitte e non veritiere strade narrative, comportandosi in modo anarchico rispetto a qualsiasi idea di organizzazione, di finitezza. A ben riflettere, persino il romanzo di Cervantes, che ha disseccato il genere, non è in sé più unitariamente strutturato, potendo continuare all'infinito, o addirittura saltare in un altro genere (nel romanzo pastorale, ad esempio, minacciando così di distruggere un altro genere).

Un terzo corpus di opere anarchetiche è quello dei viaggi straordinari, che ha conosciuto fra il XVI e il XVIII secolo una eccezionale fioritura. Alla fine del XVIII secolo, alle soglie della Rivoluzione francese, un editore di nome Garnier trovò persino conveniente selezionare entro l'enorme quantità di testi di questo genere un numero relativamente esiguo, che nondimeno diede vita a una impressionante collezione (39 volumi) di *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* (1787), caratterizzati da un'esuberante inventività. Anche queste opere sono trascurate dalla critica, che le cataloga come sotto-letteratura di immaginazione, senza pretese, di intrattenimento. Come esempio sintomatico si potrebbe prendere il romanzo labirintico di Margaret Cavendish, *The Blazing World*, pubblicato nel 1668. La sua struttura anarchica (come anche il carattere insolito della duchessa Cavendish) hanno spinto non solo i contemporanei, ma anche i critici moderni a considerare il libro, per disprezzo o condiscendenza, un'opera mancata, un "capriccio" letterario. Frank E. Manuels, uno dei grandi tassonomisti delle narrazioni utopiche, non include *The Blazing World* nel canone del genere (altrimenti definito in modo molto generoso), trattandolo come un libro delirante che compara al caso Schreiber di Freud (Manuel ed., 1967). Un'altra commentatrice, Marina Leslie, ha ragione a criticare l'"esecuzione" di Margaret Cavendish, mostrando come Manuels sovrapponga la finzione e la realtà e dia corso alle sue apprensioni riguardo al superamento dei confini della normalità psichica, delle norme di comportamento sociale, delle preferenze sessuali e dell'identità di genere (Leslie 1998, 130). Tuttavia, al di là dei pregiudizi falloocratici, l'esclusione di un tale romanzo dalla letteratura (come il suo confinamento nel patologico) può essere spiegata con la sua composizione anarchetica.

Che gli attacchi contro simili classi di opere possano tuttavia non essere giusti è suggerito dalle creazioni, molto più sicure di se stesse nella loro ribellione anticanonica, di una quarta epoca, ovvero quella contemporanea, postmoderna (con radici però ben piantate nella modernità). In questa epoca sono proliferate le opere "anarchiche", ribelli agli schemi e alle mode. L'esempio più evidente rimane certamente quello di Nietzsche, che ha annullato ogni pretesa sistematica della metafisica e della storia di tipo hegeliano. Una prova della pressione esercitata dalla mentalità archetipale canonica è data dai tentativi dei commentatori successivi di ricomporre i frammenti nietzschiani in un sistema. In maniera anarchetica in relazione agli standard dell'epoca si è comportata anche la grande serie di Proust, così malamente intesa e accettata a causa proprio della sua logica priva di architettura, che ricorda la biologia organica degli inverte-

nearhitecturale, care amintește de biologia organică nevertebrată. Romanul *V* al lui Thomas Pinchon este un alt text construit anarhetipic, ce a deschis, printre altele, calea postmodernității. Astăzi, recurența scrierilor anarhetipice, ce trezesc perplexitatea, ce nu pot fi povestite și par să nu aibă mesaj, fiindcă nu au o structură logocentrică, este în continuă creștere. Or, spre deosebire de corpusurile de opere pe care le evocam anterior, pe care propriii lor autori, autoculpabilizați de felul în care făceau uz de imaginație, le considerau probabil ei înșiși drept sub-literatură, operele anarhetipice contemporane par să refuze tot mai insistent acuza de non-valoare pe care le-o atrage necanonicitatea. Lipsa unor asemenea complexe de inferioritate axiologică (cum se întâmplă cu filmele lui Fellini, Bergmann sau Tarkovski) sugerează limpede că autorii respectivi asumă în mod deliberat ceea ce s-ar putea numi o altă paradigmă creatoare, cea anarhetipică.

3. *Eschatipul*

În sfârșit, reflectând asupra corpusurilor de texte invocate anterior, se poate demonstra că există și o a treia configurație, ireductibilă la vreuna din cele două tipologii. Am să invoc drept exemplu pentru această a treia tipologie ciclul romanelor *Mesei Rotunde*. La o primă vedere, în contrast cu romanele cavalerești din Renaștere, care au o configurație anarhetipică, poemele și romanele cavalerești din seria Graalului par să se distribuie paradigmei arhetipale. Pledează în acest sens ideea că ele sunt construite pe un scenariu ușor identificabil, cel al căutării inițiatice, a cărei încununare o reprezintă questa Graalului. La o a doua privire, însă, analizând istoria constituirii acestui corpus, lucrurile nu mai sunt atât de limpezi. Ramificațiile operelor de factură arhetipală pleacă de la un model original, pe care sunt construite variațiuni, fie că aceste variațiuni sunt tematice (opere inspirate dintr-un mit sau un ritual, spre exemplu) sau formale (cărțile concepute pe tiparul *Bildungsromanului*, spre exemplu).

Or, în cazul ciclului *Mesei Rotunde*, simbolul Graalului nu ajunge să polarizeze atenția epică decât într-un stadiu târziu (Roquebert 1994). Chrétien de Troyes îl trimite într-adevăr pe Perceval, în romanul omonim (aprox. 1183), în căutarea misteriosului Graal, dar îl face să rateze questa. Continuările imediate, mai mult sau mai puțin anonime, *Gauvain* (sfârșitul secolului XII), *Perceval* (aprox. 1205-1210), Manessier (aprox. 1210-1220), sau a lui Gerbert de Montreuil (aprox. 1225-1230), nu reușesc nici ele să încununeze încercarea. Robert de Boron, în *Joseph ou l'Estoire dou Graal* (aprox. 1191-1200) și în trilogia în proză ce i se atribuie (alcătuită din *Joseph*, *Merlin* și *Perceval*), romanul franco-picard *Perlesvaus* (aprox. 1205) și Wolfram von Eschenbach în al său *Parzival* (aprox. 1205) oferă variante diferite asupra naturii Graalului (cupa de la Cina cea de taină, nestemata din fruntea lui

brati. Il romanzo *V* di Thomas Pinchon è un altro testo costruito in maniera anarchetipica, che ha aperto, fra l'altro, la strada alla postmodernità. Oggi, la ricorrenza delle opere anarchetipiche, che provocano perplessità, che non possono essere raccontate e sembrano non contenere alcun messaggio, poiché non hanno una struttura logocentrica, è in continua crescita. Ebbene, a differenza dei corpus di opere evocate fin qui, che i loro stessi autori, in colpa per il modo in cui facevano ricorso all'immaginazione, hanno considerato probabilmente sotto-letteratura, le opere anarchetipiche contemporanee sembrano rifiutare sempre più insistentemente l'accusa di non-valore conseguente alla loro non canonicità. L'assenza di tali complessi di inferiorità assiologica (come accade con i film di Fellini, Bergman o Tarkovski) suggerisce chiaramente che gli autori in questione aderiscono in modo deliberato a quello che si potrebbe definire un altro paradigma, ovvero il paradigma anarchetipico.

3. *L'escatipo*

Riflettendo sui corpora di testi citati sopra, si può dimostrare che esiste anche una terza configurazione, irriducibile a una delle due tipologie. Farò ricorso come esempio per questa terza tipologia al ciclo dei romanzi della Tavola Rotonda. A un primo sguardo, diversamente dai romanzi cavallereschi rinascimentali, che hanno una configurazione anarchetipica, i poemi e i romanzi cavallereschi del ciclo del Graal sembrano collocarsi nel paradigma archetipale. In tal senso si muove l'idea che essi siano costruiti su uno scenario facilmente identificabile, quello della ricerca iniziatica, il cui coronamento è rappresentato dalla *quête* del Graal. A un secondo sguardo, tuttavia, analizzando la storia della costituzione del corpus, le cose non appaiono più così chiare. Le ramificazioni delle opere di fattura archetipale muovono da un modello originario, su cui sono costruite variazioni, siano esse variazioni tematiche (ad esempio, opere ispirate da un mito o da un rituale) o formali (ad esempio, i libri concepiti sul modello del *Bildungsroman*).

Ebbene, nel caso del ciclo della Tavola Rotonda, il simbolo del Graal non riesce a polarizzare l'attenzione epica se non in una fase molto tarda (Roquebert 1994). È vero che Chrétien de Troyes manda Perceval, nel romanzo omonimo (circa 1183), alla ricerca del misterioso Graal, ma ne fa fallire la *quête*. Gli immediati successori, più o meno anonimi, *Gauvain* (fine del XII secolo), *Perceval* (circa 1205-1210), quello di Manessier (circa 1210-1220), o di Gerbert de Montreuil (circa 1225-1230), non riescono a loro volta a coronare la ricerca. Robert de Boron – in *Joseph ou l'Estoire dou Graal* (circa 1191-1200) e nella trilogia in prosa che gli viene attribuita (composta da *Joseph*, *Merlino* e *Perceval*) –, il romanzo franco-piccardo *Perlesvaus* (circa 1205) e Wolfram von Eschenbach nel suo *Parzival* (circa 1205) offrono varianti diverse della natura del Graal (il calice dell'Ultima Cena, la gemma sulla fronte di Lucifero prima della caduta ecc.). Solo con la "vulgata arturiana" in prosa (*Estoire del Saint-Graal*, *Lancelot*, *La Queste del Saint-Graal*, *La Mort le Roi Artu*), che riprende,

Lucifer dinaintea căderii etc.). Abia cu "vulgata arthuriană" în proză (*Estoire del Saint-Graal*, *Lancelot*, *La Queste del Saint-Graal*, *La mort le Roi Artu*), care reia, sistematizează și definitivează creștinarea simbolului, căutarea Graalului devine aventura supremă, destinată alesului, cavalerului pur. La *Queste del Saint-Graal* (aprox. 1220) impune figura lui Galaad, care apare nu atât ca un prim cavaler (un proto-tip), ci ca un ultim cavaler (un escha-tip), care vine nu să deschidă, ci să închidă un scenariu (Béguin et Bonnefoy, 1965). Rescrierile și continuările ulterioare, *Le Roman du Graal* (aprox. 1230-1250), *Perceforest* (aprox. 1340) și ciclul lui Thomas Malory (sec. XV) vor fixa definitiv tiparul.

Corpusul romanelor cavalești medievale începe așadar cu o questă eșuată, cu o ratare, care nu face decât să incite noi căutări. Eposul cavaleresc se dezvoltă în spațiul deschis de acest eșec, având drept coloană vertebrală un scenariu nefinalizat, embrionar. Romanele Mesei Rotunde par o suită de încercări narrative care reiau mereu tentativa de a da o finalitate aventurii, de a găsi un punct de boltă schemei epice. Din cauza aceasta, ele lasă impresia unui haos narativ, a unui labirint de întâmplări. R. Lathuillière vorbește, în cazul romanului *Estoire del Saint Graal* (aprox. 1225-1230) de o forfoteală de episoade, de o împrăștiere aparent stângace, de o incapacitate de a construi o arhitectură unificatoare, de o serie de "povestiri explodate" (Lathuillière 1980, 205-206). Pentru a descrie această "structură spartă", Michelle Szkilnik propune o serie de metafore luate chiar din roman: "*la beste diverse*" (monstrul compozit), copacul cu o mulțime de ramuri, magnetul și insula rotitoare, arhipelagul (Szkilnik 1991, 7-8). Toate acestea sunt niște posibile metafore și pentru conceptul de anarhetip.

Totuși, romanele arthuriene nu rămân în stadiul anarhetipic. O dată cu reușita lui Galaad, piatra de boltă este așezată, schema se finalizează. Michelle Szkilnik descrie astfel această evoluție:

La origini exista un haos de materii, de povestiri, de motive în derivă. *Estoire* încearcă să organizeze acest haos, să dea predominanță forțelor centripete. Ea tinde spre acest scop ideal pe care și-l propun toate marile summe românești din secolul al XIII-lea: de a crea, după modelul lui Dumnezeu, un univers coerent, chiar dacă foarte divers, și anume ciclul Lancelot – Graalul. *Estoire* reprezintă o extremitate a acestui continent, atât de avansată în mare încât nu reușește să-și sudeze toate componentele și apare sub forma unui arhipelag" (Szkilnik 1991, 9)

O dată cu închiderea procesului, creativitatea schemei pare a se epuiza și ea, ciclul se încheie și specia se stinge.

Într-o astfel de situație, avem de-a face cu o schemă arhetipală, care însă nu este dată de la început, susținând generarea avatarurilor, ci se construiește și se finalizează pe parcurs. Dacă structura arhetipală descrie un ansamblu depinzând de un model unic și central, eventual preexistent și generator, iar structura anarhetipală descrie un ansamblu care evită patternul și evoluează liber, aparent haotic, atunci mai există, iată, un al treilea tip de structuri, în

sistematizza e rende definitiva la cristianizzazione del simbolo, la ricerca del Graal diventa l'avventura suprema, destinata all'eletto, al cavaliere puro. *La Queste del Saint-Graal* (circa 1220) impone la figura di Galaad, che appare non tanto come un primo cavaliere (un proto-tipo), ma come un ultimo cavaliere (un *esca-tipo*), che viene non ad aprire, ma a chiudere uno scenario (Béguin et Bonnefoy, 1965). Le riscritture e le successive continuazioni, *Le Roman du Graal* (circa 1230-1250), *Perceforest* (circa 1340) e il ciclo di Thomas Malory (XV sec.) fisseranno definitivamente il modello.

Il corpus dei romanzi cavallereschi medievali inizia così con una *quête* fallita, con uno scacco, che incita a nuove ricerche. L'epos cavalleresco si sviluppa nello spazio chiuso di questo fallimento, avendo come colonna vertebrale uno scenario incompiuto, embrionale. I romanzi della Tavola Rotonda sembrano una suite di prove narrative che riprendono in continuazione il tentativo di dare una finalità all'avventura, di trovare un punto di volta allo schema epico. Per questa ragione, essi danno l'impressione di un caos narrativo, di un labirinto di accadimenti. R. Lathuillière parla, a proposito del romanzo *Estoire del Saint Graal* (circa 1225-1230), di un brulichio di episodi, di una maldestra dispersione, di un'incapacità di costruire un'architettura unificante, di una serie di "narrazioni esplose" (Lathuillière 1980, 205-206). Per descrivere questa "struttura frantumata", Michelle Szkilnik propone una serie di metafore riprese per l'appunto dal romanzo: "la beste diverse" (il mostro composito), l'albero con una moltitudine di rami, il magnete e l'isola rotante, l'arcipelago (Szkilnik 1991, 7-8). Tutte queste sono anche possibili metafore del concetto di anarchetipo.

Tuttavia, i romanzi arturiani non rimangono alla stadio anarchetipico. Con il compimento dell'impresa di Galaad, la pietra di volta è collocata, lo schema è compiuto. Michelle Szkilnik descrive così questa evoluzione:

In origine esisteva un caos di materie, di narrazioni, di motivi alla deriva. *Estoire* cerca di organizzare questo caos, di rendere predominanti le forze centripete. Essa tende a questo scopo ideale che si propongono tutte le grandi *summae* romanzesche del XIII secolo: creare, sul modello divino, un universo coerente, anche se molto diverso, ovvero il ciclo di Lancillotto-Graal. *Estoire* rappresenta una estrema propaggine di questo continente, talmente spinta in avanti nel mare da non riuscire a tenere insieme tutte le sue componenti, tanto da apparire come un arcipelago. (Szkilnik 1991, 9)

A processo compiuto, la creatività dello schema sembra esaurirsi anch'essa, il ciclo si chiude e la specie si estingue.

In una siffatta situazione, abbiamo a che fare con uno schema archetipale, che tuttavia non è dato dall'inizio, affinché sostenga la generazione di avatar, ma si costruisce e si compie strada facendo. Se la struttura archetipale descrive un insieme dipendente da un modello unico e centrale, eventualmente preesistente e generatore, e la struttura anarchetipale descrive un insieme che evita il modello e evolve liberamente, all'apparenza caoticamente, ebbene allora esiste anche un terzo tipo di struttura, in cui le componenti si muovono abbozzando per gradi un mo-

care componentele se mișcă schițând treptat un pattern. Aceste structuri ar avea o orientare teleologică, ele nu pornesc de la un arhetip, ci tind să se organizeze abia către sfârșitul existenței lor. În cazul lor, ar fi imposibil a ghici cu anticipație sau a deduce logic modelul spre care se îndreaptă, așa cum se întâmplă spre exemplu în cazul unui embrion a cărui conformație finală ar putea fi citită teoretic în informația din ADN-ul său. Modelul final ar fi rezultatul unor evoluții imprevizibile, determinate de factori aleatorii, necuprinși în nici o schemă inițială. Totuși, orientarea însăși spre un sens final poate fi intuită, ea este prezentă ca o umbră sau o siluetă fugitivă, inefabilă și imposibil de fixat până când mișcarea sau evoluția nu a ajuns la capăt. Pentru asemenea structuri teleologice așa propune, prin simetrie cu termenul de arhe-tip, în care *arkhaios* înseamnă ”vechi, prim, originar”, termenul de eschato-tip, de la adjectivul grec *eschatos*, *eschata*, *eschaton*, ”ultimul, ultima”, sau, pentru a evita cacofonia, simplu, *eschatip*.

Arhetipalul și eschatipalul sunt două configurații invers simetrice, care, ambele, se deosebesc de anarhetipal prin prezența unui logos ordonator, a unui scenariu unic, a unui mesaj totalizator și centralizator. Ceea ce le deosebește este punctul ocupat, în evoluția interioară a acestor opere sau corpusuri de opere, de către scenariul organizator. Când acest scenariu se situează în momentul originar, generator, corpusul respectiv se dezvoltă arhetipal; când el rezultă abia în final, rezumator și teleologic, corpusul este eschatipic.

În încheiere, am să dau un exemplu care pune în paralel tipologiile arhetipală și eschatipală. Este vorba de literatura șamanică. După ultimele cercetări asupra șamanismului siberian, făcute de Roberte Hamayon (1990), mitul nu ar fi acea narațiune primordială, originară, exploratorie, cum îl vedea Mircea Eliade și ceilalți filosofi și istorici ai religiilor de la jumătatea secolului XX, ci doar un produs derivat, alterat, în bună măsură defuncționalizat, al narațiunilor șamanice. În șamanismul preistoric, cel al societăților de vânători și pescari, șamanul intra, cu ajutorul halucinogenelor și al altor mijloace de alterare a conștiinței (dans, muzică ritmică etc.), într-o stare de transă care îi permite călătoria într-o realitate paralelă. Adeseori, pentru a face aceasta el părăsește forma umană și intră în contact cu ființe non-umane, cu care stabilește o comunicare non-lingvistică, mai apropiată de sunetele animalelor sălbatice. La revenirea în sine, șamanul trebuie să povestească celor din asistență ceea ce a trăit, ce a descoperit, ce i s-a relevat, să pună deci în cuvinte o experiență non-verbală. Povestirile din șamanismul primitiv erau așadar narațiuni informale, urmărind meandrele unor experiențe extatice incontroleabile. Ele nu reproduceau un scenariu arhetipal, o poveste exemplară, ci mai degrabă explorau o realitate în curs de constituire. Scenariul călătoriei șamanice, geografia și traseele lumii de dincolo nu se degajă decât treptat, prin acumulări și depuneri, prin coroborarea și sinteza tuturor acestor relatări. De aceea, așa spune că patternul călătoriei inițiatice șamanice ia naștere la modul eschatipic, el nu preexistă relatărilor primitive, ci emerge prin însumarea lor palimpsestică.

dello. Queste strutture avrebbero un orientamento teleologico, esse non muovono da un archetipo, ma tendono a organizzarsi solo verso la fine della loro esistenza. Nel loro caso, sarebbe impossibile indovinare in anticipo o dedurre logicamente il modello verso cui si rivolgono, come accade ad esempio nel caso di un embrione la cui conformazione finale potrebbe essere in teoria letta nell'informazione del suo DNA. Il modello finale sarebbe il risultato di un'evoluzione imprevedibile, determinata da fattori aleatori, non compresi in alcuno schema iniziale. Tuttavia, lo stesso orientamento verso un senso finale può essere intuito: questo è presente come un'ombra o una sagoma fugace, ineffabile e impossibile da fissare fin quando il movimento o l'evoluzione non siano terminati. Per simili strutture teleologiche proporrei, per simmetria con il termine arche-tipo, in cui *arkhaios* significa "antico, primo, originario", il termine *escato-tipo*, dall'aggettivo *eschatos*, *eschata*, *eschaton*, "ultimo, ultima", o per evitare la cacofonia, semplicemente, *escatipo*.

L'archetipale e l'escatipale sono due configurazioni inversamente simmetriche, le quali si distinguono dall'anarchetipale per la presenza di un logos ordinatore, di uno scenario unico, di un messaggio totalizzante e centralizzante. Ciò che li distingue è il punto occupato, nell'evoluzione interiore di queste opere o corpora di opere, dallo scenario organizzatore. Quando questo scenario si situa nel momento originario, generatore, il corpus in questione si sviluppa in modo archetipale; quando esso si disvela solo nel finale, riassuntivo e teleologico, il corpus è escatipico.

In conclusione, darò un esempio che pone in parallelo le tipologie archetipale ed escatipale. Si tratta della letteratura sciamanica. Secondo le ultime ricerche sullo sciamanesimo siberiano, fatte da Roberte Hamayon (1990), il mito non sarebbe quella narrazione primordiale, originaria, esplorativa, com'era nella visione di Mircea Eliade e degli altri filosofi e storici delle religioni della metà del XX secolo, ma sarebbe solo un prodotto derivato, alterato, in buona misura defunzionalizzato, delle narrazioni sciamaniche. Nello sciamanesimo preistorico, quello delle società di cacciatori e pescatori, lo sciamano entrava, con l'aiuto di allucinogeni e altri mezzi di alterazione della coscienza (danza, musica ritmica ecc.), in uno stato di trance che gli permetteva il viaggio in una realtà parallela. Spesso, per far questo egli abbandonava la forma umana e entrava in contatto con creature non umane, con cui stabiliva una comunicazione non linguistica, più vicina ai versi degli animali selvatici. Al ritorno in sé, lo sciamano doveva raccontare agli astanti ciò che aveva vissuto, scoperto, ciò che gli era stato rivelato, doveva dunque porre in parole un'esperienza non verbale. I racconti dello sciamanesimo primitivo erano di conseguenza narrazioni informali, che seguivano i meandri di esperienze estatiche incontrollabili. Essi non riproducevano uno scenario archetipale, un racconto esemplare, esploravano piuttosto una realtà in corso di costituzione. Lo scenario del viaggio sciamanico, la geografia e gli itinerari dell'al di là non si delineavano che gradualmente, per accumulazioni e depositi, tramite la conferma e la sintesi di tutte queste narrazioni. Perciò, direi che il modello del viaggio iniziatico sciamanico prende avvio nella modalità escatipica, esso non è preesistente alle narrazioni primitive, ma emerge nella loro accumulazione palinsestica.

O dată însă ce acest eschatip este configurat prin tradiție și fixat prin ritualizare, el începe să funcționeze ca un arhetip pentru noi corpusuri de creații. Aceasta se întâmplă în momentul în care șamanismul decade din funcțiile sale religioase și este aculturat prin contactul cu alte religii, cum au fost, pentru siberieni, budhismul, creștinismul și mahomedanismul. Schimbarea de comportament religios blochează creativitatea șamanismului, iar scenariile acestuia, înghețate de acum, rămân să acționeze ca niște modele originare, ca niște arhetipuri. Lucrul acesta este vizibil în așa-numitele epopei, *épopées-à-père*, ale triburilor turcice și mongole asiatice, sau în basmele fantastice rusești. Acestea sunt niște dezvoltări și variațiuni pe un scenariu arhetipal, a cărui anatomie a fost pusă în evidență de către V. I. Propp. Simplificând, epopeile asiatice și basmele fantastice sunt corpusuri care pleacă din punctul unde s-a încheiat un alt corpus narativ, cel al culturii șamanice siberiene. Ele au la bază un arhetip, călătoria inițiativă, care, într-o perioadă anterioară, a funcționat ca un punct de sosire, ca un eschatip.

În mod similar, miturile funcționează și ele ca niște arhetipuri, ca niște "povestiri exemplare" cum ar spune Mircea Eliade, ca niște narațiuni explicative care dau coloana vertebrală a unei mitologii sau religii. Stereotipizate de tradiție, fixate prin dogme și servind drept suport pentru ritualuri și liturghii, miturile sunt "tipuri originare" pentru tradiția religioasă respectivă. Pe de altă parte, miturile încep să-și piardă structura arhetipală din momentul în care fascinația numinoasă a religiei din care fac parte se estompează, iar tradiția care garanta stabilitatea lor încetează să mai exercite un rol normativ. Un asemenea fenomen de destructurare a unui corpus mitologic ar putea fi pus în evidență în legendele irlandeze din secolele XII-XVI, legende în care călugării creștini au cules mitologia celtică a *goidelilor*. Într-un sens foarte larg, s-ar putea spune că literatura însăși este o degradare anarhetipică a mitologiilor, în calitate de moștenitoare laică și desacralizată, deci liberă și anarhică, adeseori "eretă", a scenariilor religioase.

Arhetipul, anarhetipul și eschatipul desemnează așadar trei configurații distincte. Arhetipul și eschatipul sunt două varietăți ale aceleiași tipologii. Ambele se caracterizează prin prezența unui logos organizator, cu diferența că centrul totalizator se află în cazul arhetipului în punctul inițial, iar în cazul eschatipului în punctul final al paradigmei respective. Anarhetipul se află în opoziție cu aceste două varietăți, caracterizându-se prin lipsa structurii centralizatoare. Ambele metaconfigurații, arhetipul și eschatipul pe de o parte, anarhetipul de cealaltă, se cer recunoscute și apreciate ca modele paradigmatic distincte, pentru a se evita deprecierea, devalorizările, renegările, excluziunile și anatemele datorate aplicării unei grile improprii de analiză unor opere ce țin de modelul opus. Este evident în general că epoca modernă, pozitivistă și logocentrică, este dominată de configurațiile arhetipale, dar și că arta actuală, rebelă la modelele totalizatoare, la marile scenarii explicative, exploatează tot mai mult creativitatea anarhetipică, ce trebuie din cauza aceasta acceptată ca o paradigmă de sine stătătoare, și nu ca un rebut sau o excrescență a canonului arhetipal.

Tuttavia allorché questo tipo è configurato nella tradizione e fissato nella ritualizzazione, esso incomincia a funzionare come un archetipo per nuovi corpus di creazioni. Ciò accade nel momento in cui lo sciamanesimo perde le sue funzioni religiose e subisce un processo di acculturazione a contatto con altre religioni, com'è avvenuto per i siberiani una volta entrati a contatto con il Buddismo, il Cristianesimo e l'Islam. Il cambiamento di comportamento religioso blocca la creatività dello sciamanesimo, e i suoi scenari, d'ora in avanti impietriti, continuano ad agire come modelli originari, come archetipi. Questo fatto è visibile nelle cosiddette epopee, *épopées-à-père*, delle tribù turche e mongole asiatiche, o nelle fiabe russe. Queste sono sviluppi e variazioni di uno scenario archetipale, la cui anatomia è stata messa in evidenza da V.I. Propp. Semplificando, le epopee asiatiche e le fiabe sono corpus che muovono dal punto in cui si è compiuto un altro corpus narrativo, quello della cultura sciamanica siberiana. Esse hanno alla base un archetipo, il viaggio iniziatico che, in un'epoca precedente, ha funzionato come punto di arrivo, come escatipo.

In modo analogo, i miti funzionano anch'essi come archetipi, come "narrazioni esemplari" nell'espressione di Mircea Eliade, come narrazioni esplicative che fanno da colonna vertebrale a una mitologia o a una religione. Stereotipate dalla tradizione, fissate attraverso il dogma e fungendo da supporto per i rituali e le liturgie, i miti sono "tipi originari" per la rispettiva tradizione religiosa. D'altra parte, i miti iniziano a perdere la loro struttura archetipale nel momento in cui la fascinazione numinosa della religione di cui fanno parte si esaurisce, e la tradizione che garantiva la loro stabilità cessa di esercitare un ruolo normativo. Un simile fenomeno di destrutturazione di un corpus mitologico potrebbe essere individuato nelle leggende irlandesi dei secoli XII-XVI, leggende in cui i monaci cristiani hanno raccolto la mitologia dei Goideli. In un senso molto lato, si potrebbe dire che la letteratura stessa è una degradazione anarchetipale delle mitologie, in qualità di erede laica e desacralizzata, quindi libera e anarchica, spesso "eretica", degli scenari religiosi.

L'archetipo, l'anarchetipo e l'escatipo designano quindi tre configurazioni distinte. L'archetipo e l'escatipo sono due varietà della stessa tipologia. Entrambi si caratterizzano per la presenza di un logos organizzatore, con la differenza che il centro totalizzante si trova, nel caso dell'archetipo, nel punto iniziale, mentre, nel caso dell'escatipo, nel punto finale del rispettivo paradigma. L'anarchetipo si trova in opposizione a queste due varietà, dal momento che si caratterizza per l'assenza della struttura centralizzante. Entrambe le meta-configurazioni, l'archetipo e l'escatipo da una parte, l'anarchetipo dall'altra, chiedono di essere riconosciute e valutate in quanto modelli paradigmatici distinti, per sottrarsi a sottovalutazioni, svalutazioni, negazioni, esclusioni ed evitare gli anatemi causati dall'applicazione di una impropria griglia di analisi a opere che appartengono al modello opposto. È evidente che, in generale, l'epoca moderna, positivista e logocentrica, è dominata dalle configurazioni archetipali, ma anche che l'arte contemporanea, ribelle ai modelli totalizzanti, ai grandi scenari esplicativi, sfrutta sempre di più la creatività anarchetipica, che per questo motivo deve essere accettata come un paradigma a sé stante, e non come un residuo o un'escrescenza del canone archetipale.

Notes

* Varianta română a acestui articol a fost publicată în volumul Braga (2006). În 2011, studiul a fost prezentat și discutat pe parcursul unei lecții ținute în cadrul activităților didactice de la Școala doctorală de cercetare “Limbi, Literaturi și Culturi Comparate – secția limbă, Literatură și Filologie: Perspective interculturale”. Mulțumim autorului pentru că a acceptat să facă modificări asupra textului, în vederea publicării sale în italiană. Traducere îngrijită de Angela Tarantino.

References

- Béguin Albert, Bonnefoy Yves, éds (1965), *La Quête du Graal*, Paris, Seuil.
- Booker Christopher (2004), *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, London, Continuum.
- Braga Corin (2006), *De la arhetip la anarhetip*, Iasi, Polirom.
- (2007; [1999]), *10 studii de arhetipologie*, Cluj, Dacia.
- Brunel Pierre, éd. (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher.
- Cellier Léon (1977), *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière et les Presses Universitaires de Grenoble.
- Culianu I.P. (1983), *Psychanodia: A Survey of the Evidence Concerning the Ascension of the Soul and Its Relevance*, Leiden, Brill; trad. rum. de M. Neț, *Psihanodia*, București, Nemira, 1997.
- (1991), *Out of This World. Otherworldly Journeys from Gilgamesh to Albert Einstein*, Boston (MA), Shambhala; trad. rum. de G. Oișteanu și A. Oișteanu, *Călătorii în lumea de dincolo*, București, Nemira, 1994; trad. it. di M.S. Croce, *I viaggi dell'anima: Sogni, visioni, estasi*, Milano, Mondadori, 1991.
- Eliade Mircea (1957), *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris; trad. it. di G. Cantone, *Miti, sogni e misteri*, Milano, Rusconi, 1976; trad. rum. de M. Ivănescu și C. Ivănescu, *Mituri, vise și mistere in Eseuri*, București, Editura Științifică, 1991.
- (1959), *Naissances mystiques*, Paris, Gallimard; trad. it. di A. Rizzi, *La nascita mistica, riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana, 1974; trad. rum. de M. Grigore Paraschivescu, *Nașteri mistice*, București, Humanitas, 1995.
- Fontanier Pierre (1821), *Manuel classique pour l'étude des tropes, ou Éléments de la science du sens des mots*, Paris, Belin Le Prieur.
- Frye Northrop (1957), *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton (NJ), Princeton UP; trad. it. di R.-C. Di Paola e S. Stratta, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969; trad. rum. de D. Sterian, *Anatomia criticii*, București, Univers, 1972.
- (1982), *The Great Code: the Bible and Literature*, Reading, Cox and Wyman Ltd.; trad. it. di G. Rizzonti, *Il grande codice: la Bibbia e la letteratura*, Torino, Einaudi, 1986; trad. rum. de A. Sasu și I. Stanciu, *Marele cod. Biblia și literatura*, București, Editura Atlas, 1999.
- Garnier Charles G.T., éd. (1787), *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, Amsterdam, et se trouve à Paris, Rue et hôtel Serpente, MDCCLXXXVII.
- Hamayon Roberte (1990), *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'ethnologie.
- Khun Thomas S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago (IL), Chicago UP; trad. it. di A. Carugo, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi 1979; trad. rum. de R.J. Bogdan, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Humanitas, 1999.

Note

* La versione rumena di questo contributo è pubblicata nel volume Braga (2006). Nel 2011 il saggio è stato presentato e discusso durante una lezione tenuta nell'ambito delle attività didattiche previste per il Dottorato di ricerca in Lingue, letterature e culture comparate - Indirizzo Lingua, Letteratura e Filologia: Prospettive Interculturali. Si ringrazia l'autore per aver acconsentito a intervenire sul testo ai fini della sua pubblicazione in italiano. Traduzione curata da Angela Tarantino.

Riferimenti bibliografici

- Béguin Albert, Bonnefoy Yves, eds (1965), *La Quête du Graal*, Paris, Seuil.
- Booker Christopher (2004), *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, London, Continuum.
- Braga Corin (2006), *De la arhetip la anarhetip*, Iasi, Polirom
- (2007; [1999]), *10 studii de arhetipologie*, Cluj, Dacia.
- Brunel Pierre, éd. (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher.
- Cellier Léon (1977), *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière et les Presses Universitaires de Grenoble.
- Culianu I.P. (1983), *Psychanodia: A Survey of the Evidence Concerning the Ascension of the Soul and Its Relevance*, Leiden, Brill; trad. rum. de M. Neț, *Psihanodia*, București, Nemira, 1997.
- (1991), *Out of This World. Otherworldly Journeys from Gilgamesh to Albert Einstein*, Boston (MA), Shambhala; trad. rum. de G. Oișteanu și A. Oișteanu, *Călătorii în lumea de dincolo*, București, Nemira, 1994; trad. it. di M.S. Croce, *I viaggi dell'anima: Sogni, visioni, estasi*, Milano, Mondadori, 1991.
- Eliade Mircea (1957), *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris; trad. it. di G. Cantone, *Miti, sogni e misteri*, Milano, Rusconi, 1976; trad. rum. de M. Ivănescu și C. Ivănescu, *Mituri, vise și mistere in Eseuri*, București, Editura Științifică, 1991.
- (1959), *Naissances mystiques*, Paris, Gallimard; trad. it. di A. Rizzi, *La nascita mistica, riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana, 1974; trad. rum. de M. Grigore Paraschivescu, *Nașteri mistice*, București, Humanitas, 1995.
- Fontanier Pierre (1821), *Manuel classique pour l'étude des tropes, ou Éléments de la science du sens des mots*, Paris, Belin Le Prieur.
- Frye Northrop (1957), *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton (NJ), Princeton UP; trad. it. di R.-C. Di Paola e S. Stratta, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969; trad. rum. de D. Sterian, *Anatomia criticii*, București, Univers, 1972.
- (1982), *The Great Code: the Bible and Literature*, Reading, Cox and Wyman Ltd.; trad. it. di G. Rizzonti, *Il grande codice: la Bibbia e la letteratura*, Torino, Einaudi, 1986; trad. rum. de A. Sasu și I. Stanciu, *Marele cod. Biblia și literatura*, București, Editura Atlas, 1999.
- Garnier Charles G.T., éd. (1787), *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, Amsterdam, et se trouve à Paris, Rue et hôtel Serpente, MDCCLXXXVII.
- Hamayon Roberte (1990), *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'ethnologie.
- Khun Thomas S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago (IL), Chicago UP; trad. it. di A. Carugo, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi 1979; trad. rum. de R.J. Bogdan, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Humanitas, 1999.

- Lathuillière Roger (1980), "L'Evolution de la technique narrative dans le roman arthurien en prose au cours de la deuxième moitié du XIIIe siècle", in A. Lanly, *Études de langue et de littérature française offertes à André Lanly*, Nancy, Université de Nancy II, pp. 205-206.
- Leslie Marina (1998), *Renaissance Utopias and the Problem of History*, Ithaca (NY)-London, Cornell UP.
- Manuel F.E., ed. (1967), *Utopias and Utopian Thought*, Boston (MA), Beacon Press.
- Platon (1989), *Parmenide*, 130 c-d, 132 d, in Id., *Opere VI*, ediție îngrijită de C. Noica și P. Creția, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 88; ed. italiana, *Parmenide, Filebo, Simposio, Fedro* (1982), in *Opere Complete*, III, trad. di A. Zadro e P. Pucci, Roma, Laterza.
- (1989), *Sofistul*, 236 c, in Id., *Opere VI*, ediție îngrijită de C. Noica și P. Creția, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 339-340; ed. italiana, *Il Sofista* (1968), a cura di V. Arangio-Ruiz, Bari, Laterza.
- Roquebert Michel (1994), *Les Cathares et le Graal*, Toulouse, Editions Privat.
- Sequeira Isaac (1975), *The Theme of Initiation in Modern American Fiction*, New Statue Circle, Mysore (India), Geetha Book House.
- Szkilnik Michelle (1991), *L'Archipel du Graal*, Etude de l'Estoire del Saint Graal, Genève, Librairie Droz.
- Torrance Robert M. (1994), *The Spiritual Quest. Transcendence in Myth, Religion, and Science*, Berkeley (CA), University of California Press.
- Vierne Simone (2000), *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

- Lathuillière Roger (1980), "L'Evolution de la technique narrative dans le roman arthurien en prose au cours de la deuxième moitié du XIIIe siècle", in A. Lanly, *Études de langue et de littérature française offertes à André Lanly*, Nancy, Université de Nancy II, pp. 205-206.
- Leslie Marina (1998), *Renaissance Utopias and the Problem of History*, Ithaca (NY)-London, Cornell UP.
- Manuel F.E., ed. (1967), *Utopias and Utopian Thought*, Boston (MA), Beacon Press.
- Platon (1989), *Parmenide*, 130 c-d, 132 d, in Id., *Opere VI*, ediție îngrijită de C. Noica și P. Creția, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 88; ed. italiana, *Parmenide, Filebo, Simposio, Fedro* (1982), in *Opere Complete*, III, trad. di A. Zadro e P. Pucci, Roma, Laterza.
- (1989), *Sofistul*, 236 c, in Id., *Opere VI*, ediție îngrijită de C. Noica și P. Creția, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 339-340; ed. italiana, *Il Sofista* (1968), a cura di V. Arangio-Ruiz, Bari, Laterza.
- Roquebert Michel (1994), *Les Cathares et le Graal*, Toulouse, Editions Privat.
- Sequeira Isaac (1975), *The Theme of Initiation in Modern American Fiction*, New Statue Circle, Mysore (India), Geetha Book House.
- Szkilnik Michelle (1991), *L'Archipel du Graal*, Etude de l'Estoire del Saint Graal, Genève, Librairie Droz.
- Torrance Robert M. (1994), *The Spiritual Quest. Transcendence in Myth, Religion, and Science*, Berkeley (CA), University of California Press.
- Vierne Simone (2000), *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

La giovane letteratura romena, “dentro” e “fuori”

Marius Chivu

Critico letterario (<mvchivu@yahoo.com>)

Traduzione di Raluca Toma

Abstract

My essay illustrates some key trends in recent Rumanian Literature, and in particular, over the last fifteen years. The analysis will also consider those works that have been published in the EU and the US, both in Rumanian and German, as well as in English.

Keywords: Contemporary Romanian Literature, Romanian novelists 1990-2010, Romanian authors writing in Romanian and German, Romanian authors in and out of Romania

I protagonisti

Mircea Cărtărescu è il primo scrittore romeno con una carriera internazionale costruita dopo il 1989. I primi segni di riconoscimento internazionale per un libro scritto in lingua romena arrivano nel 1992 quando, in Francia, il volume di racconti *Nostalgia* è nominalizzato per tre premi diversi: Premio Médicis, Premio per il miglior libro straniero e Premio dell'Unione Latina. Nel frattempo, l'opera di Mircea Cărtărescu è stata pubblicata massicciamente nel mondo (è il più tradotto scrittore romeno vivente), da case editrici di prestigio – Gallimard, Denoël, Albert Bonniers, Zsolnay, Suhrkamp o Volland – e la trilogia di *Orbitor* (Abbacinante), già tradotta in quattro lingue e in corso di traduzione integrale in parecchie altre, gli ha portato quest'anno, a Berlino, il Premio Internazionale per la Letteratura “Haus der Kulturen der Welt 2012”, il terzo premio internazionale dopo quelli della Fondazione G. Acerbi del 2006 e dell'Unione dei Critici di Norvegia del 2009.

Quando ha avuto inizio l'epoca Mircea Cărtărescu? La generazione degli anni '80 ha portato importanti trasformazioni nella poesia romena, staccandosi dal modello modernista europeo e ispirandosi alla poesia nord-americana postbellica: prosaico-ironico-fantastica, intertestuale a volte, senza evidenti aspirazioni metafisiche, questa nuova poesia parlava della banalità del quotidiano, recuperava il linguaggio comune, un verso rimasto celebre annunciava che “la poesia è scesa in strada”. I giovani scrittori *optzeciști* (degli anni Ottanta) debuttano con molta difficoltà, i loro cenacoli letterari sono a un certo punto vietati, ma le antologie collettive di poesia *Aer cu*

diamante (Aria con diamanti) e di prosa *Desant '83* (Truppe di lancio '83) cambiano il volto della letteratura romena, diventando dei libri *cult*. Mircea Cărtărescu è stato riconosciuto da subito come il leader della generazione e, dopo alcuni importanti volumi di poesia, conclude la sua attività di poeta pubblicando un lungo poema epico intitolato *Levantul* (Il Levante), considerato oggi non solo un capolavoro della letteratura romena, ma un'epopea della lingua romena: un gioiello intraducibile di 7000 versi in rima e ritmo classici che debutta nel linguaggio e con la tematica della poesia romantica del secolo XIX per giungere nel finale alle forme moderne e postmoderne della poesia del dopoguerra.

Con *Il Levante* Mircea Cărtărescu giunge alla fine dell'esperienza poetica, come lui stesso dichiara, e inizia a sondare il proprio universo scrivendo prosa. Prima appare il volume di racconti *Nostalgia* (1989), che lo porta ad essere considerato uno dei migliori prosatori contemporanei, segue il primo volume della trilogia *Abbacinante*, che si presenta come il più ambizioso progetto di romanzo della letteratura romena, sviluppando i temi dei racconti anteriori e andando così nella direzione dei grandi romanzi (post)moderni della letteratura universale. Le tre sezioni, *L'ala sinistra*, *Il corpo* e *L'ala destra* (pubblicate tra il 1996 e il 2007, per un totale di oltre 1500 pagine) sono pensate sul simbolismo della farfalla e costituiscono "un'archeologia dell'essere", una ri-scrittura del mondo basata sul principio delle infinite simmetrie tra micro e macrocosmo, tra corpo e anima, uomo e donna, sesso e cervello, ragione e intuizione, passato e futuro, sacro e immondo, memoria e visione, sviluppando allucinanti *mise en abyme*, specchio delle infinite metamorfosi dell'essere e dei tentativi di trascendere i limiti. Inscrivendosi nella categoria del visionarismo allucinatorio-narcisistico-mitico, con radici nella scrittura di Proust, Mandiargues, Kafka, Borges e Pynchon, la formula letteraria ibrida di Cărtărescu, mistura di metafinzione, iperrealismo e introspezione, è in realtà la ricerca dell'identità, del tempo perduto ma anche del futuro, del senso del mondo, al limite tra sogno e realtà, un'odissea onirica dei grandi interrogativi esistenziali, il tutto sotto forma di un viaggio nella memoria storica e individuale ma anche nella Bucarest sotterranea. Le qualità della scrittura di Cărtărescu diventano rapidamente un *brand* registrato: la minuziosità maniacale, sensoriale, quasi surrealista delle descrizioni e il cromatismo psichedelico, la ricchezza lessicale e la corporeità del linguaggio, la precisione stilistica e la sintassi lussureggiante, le ossessioni neurologiche, il sogno, l'incontinenza allucinatoria e il visionarismo estremo, l'immaginazione poetica, la ricorrenza dei temi (il doppio, l'androgino, la metamorfosi), dei simboli, degli schemi mitologici e il sincretismo religioso, la metafisica delle teorie scientifiche, la sessualità rituale. In un sondaggio fra saggisti, critici e storici letterari romeni, *Abbacinante* è stato proclamato il romanzo romeno del decennio 2000-2010, e di recente il miglior romanzo scritto e pubblicato dopo la caduta del comunismo.

Intanto Cărtărescu ha pubblicato altri volumi di racconti – *De ce iubim femeile* (Perché amiamo le donne) è divenuto il best seller romeno degli ultimi decenni – e ancora saggistica letteraria, pubblicistica politica, letteratura per

l'infanzia e tre volumi di *Jurnal* che lo hanno reso non solo il più mediatizzato e implicitamente il più controverso scrittore contemporaneo, ma anche il più venduto, situazione paradossale visto che la sua letteratura non è affatto commerciale e non fa concessioni al gusto del mercato.

Metà Nobel anche per la Romania

Nel 2009, quando Herta Müller ha vinto il Nobel per la letteratura, pochi romeni avevano letto i suoi libri. Soltanto due romanzi (di cui uno adattato per lo schermo), un volume memorialistico e un poema collage erano stati tradotti in romeno, così che la prima conseguenza del premio è stata la sua valutazione di scrittrice nel contesto della letteratura romena: alcuni, più patriottici e fieri, hanno cercato di annetterla completamente alla letteratura romena, altri hanno sottolineato che la scrittrice è solo nata in Romania e si è solo ispirata all'esperienza del comunismo romeno.

Negli ultimi anni il suo profilo letterario si è comunque delineato più chiaramente: la preferenza per gli argomenti tratti dal comunismo, il tema del dramma delle minoranze tedesche e della memoria in un regime totalitario, la particolare cura per il linguaggio e, soprattutto, il lirismo che pervade la sua scrittura. Se il romanzo *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (Già allora, la volpe era il cacciatore; portato sullo schermo dal regista romeno Stere Gulea nel 1993) racconta la storia di una professoressa perseguitata dalla *Securitate*, *Reisende auf einem Bein* (*In viaggio su una gamba sola*) segue da vicino il dramma dell'emigrazione di una giovane donna di origine tedesca dalla Romania comunista e le difficoltà d'integrazione in una Germania estranea e complessa, mentre *Atemschaukel* (*L'altalena del respiro*) è il romanzo della deportazione di un abitante di Sibiu di origini tedesche in un campo di lavoro forzato in Unione Sovietica, e la sua fuga dal paese al ritorno dal lager. Come si sa, la madre di Herta Müller e il suo amico, il poeta Oskar Pastior, furono tra i deportati nei lager sovietici e la scrittrice stessa ha avuto problemi con la *Securitate* di Ceaușescu, emigrando poi in Germania nel 1987, sicché tutti i suoi libri hanno una significativa base (auto)biografica. I preparativi per l'emigrazione sono, ad esempio, il tema del suo primo romanzo pubblicato in Germania nel 1986, *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (L'uomo è un grande allocco nel mondo): in un villaggio non specificato del Banato degli anni '80 (il suo villaggio natale o qualsiasi altro?), la famiglia del mugnaio Windisch è in attesa dei documenti necessari per trasferirsi in Germania, una partenza rimandata per anni che comporta sacrifici e compromessi.

Herta Müller scrive di ciò che conosce, di ciò che l'ha segnata e delle sue ossessioni, a variare non è l'argomento, bensì la situazione. Le sue finzioni non offrono granché del contesto politico e, per quanto documentate, la loro mira rimane sempre l'esperienza umana della cattività, dell'aggressione fisica e psichica, dello spossamento e dell'umiliazione sotto il regime comunista, del recupero di questo dramma e della sua trasposizione in parole.

Al di là dei confini

Sempre del passato nascosto e del tema politico dell'emigrazione parla anche l'opera (scritta in romeno) di Norman Manea, scrittore partito dalla Romania nello stesso periodo di Herta Müller. Nel suo nuovo romanzo *Vizuina* (2009: *Il rifugio magico*), un thriller politico-erudito ambientato a New York, sono evidenti l'ampiezza tematica e l'ambizione del progetto narrativo, con implicazioni etniche, intrighi d'amore e simbolismi occulti, tipici della letteratura di Norman Manea, che si è proposto di scrivere un vero romanzo totale, all'intersezione di più generi, con molteplici prospettive narrative e livelli semantici e, soprattutto, con un'importante componente (auto)biografica. In pratica, tutti i temi della sua opera saggistica si ritrovano fusi nella sostanza di questa complessa scrittura: la memoria traumatica dell'Olocausto, le costrizioni, le complicità e le duplicità del comunismo, il socialismo bizantino di Ceaușescu dagli accenti kafkiani, le intrusioni e manipolazioni della *Securitate* attiva anche dopo il 1989, il perenne dramma identitario ebraico, l'esperienza irrisolta se non fallita dell'esilio e l'estraniarsi dal consumistico Nuovo Mondo, le costrizioni della *political correctness* nell'ambiente universitario americano, le minacce del nuovo cospirazionismo di tipo terroristico, ma soprattutto il complesso rapporto con lo storico delle religioni Mircea Eliade, con il suo passato da simpatizzante legionario, e l'esoterico Ioan Petru Culianu, il suo discepolo la cui scomparsa resta avvolta nel mistero.

Diversamente dall'opera lirico-realista di Herta Müller e dai romanzi-saggio di Norman Manea, la letteratura di Andrei Codrescu, emigrato negli Stati Uniti già dal 1966, utilizza il contesto storico e politico in maniera speculativa, servendosi esclusivamente dei mezzi della finzione. Dopo vari volumi di poesia che lo hanno reso noto, Andrei Codrescu si è concentrato (come Mircea Cărtărescu, con la cui prosa ha molte cose in comune) sul romanzo storico affabulatorio, new-age & dark-fantasy, political-cyber-punk. Nel romanzo *Messiah* (1999), un detective particolare, che ha come alleati dei personaggi storici o fittizi entrati nella realtà quotidiana tramite un portale di internet (Dante, il Corvo di Poe, Mark Twain o Nikola Tesla), tenta di salvare il mondo alla vigilia di Armageddon, affrontando un potente leader religioso privo di scrupoli e il Diavolo stesso. La narrazione si svolge nel paradiso cristiano, nel cyberspazio, a Gerusalemme o nelle periferie di New Orleans, in un vero carnevale della finzione e della realtà virtuale, così come nel romanzo *Wakefield* (2004) un Diavolo depresso, a causa della burocrazia e della dura concorrenza nell'aldilà, visita l'America dei nostri giorni, un mondo dei conflitti interculturali e interetnici, della globalizzazione e della tecnologizzazione, un mondo popolato di iniziati New Age, miliardari *corporate*, collezionisti d'arte e ecologisti militanti.

Più vicino a Herta Müller, dal punto di vista tematico ma non stilistico, è Cătălin Dorian Florescu, scrittore svizzero di origine romena. Quattro dei suoi cinque romanzi sono costruiti intorno al tema del viaggio, del passaggio della frontiera, del partire e del tornare a casa. Il romanzo di debutto *Wunderzeit*

(2001: Il tempo delle meraviglie) è la storia (autobiografica) di una famiglia di intellettuali romeni di Timișoara degli anni '70, costretti a lasciare il paese per un difficilissimo intervento chirurgico al figlio di nove anni. Dopo diverse peripezie, il viaggio a scopo medico si trasforma in una fuga dal paese; il romanzo si apre con l'arrivo in dogana e si chiude con il passaggio della frontiera. *Der kurze Weg nach Hause* (Il breve percorso verso casa) era una *road novel* in cui il giovane avatar del bambino di un tempo ritorna a Timișoara nei primi anni dopo la rivoluzione, per rivedere i luoghi e i personaggi della sua infanzia. Il suo ritorno è rallentato e segnato dal passaggio delle frontiere dei paesi dell'Est. Se *Der blinde Masseur* (2006: *Il massaggiatore cieco*) è la storia, ispirata alla realtà, di un massaggiatore cieco del Banato che viveva il comunismo in mezzo a una biblioteca favolosa, *Zaira* (2008) si ispira alla vita di una burattinaia della Timișoara degli anni '60, che fugge dal Paese al tempo della Primavera di Praga per ritornarvi solo alla fine degli anni '90.

I successi degli ultimi anni

Dopo quasi due decenni di recupero storico, documentaristico e memorialistico del passato comunista ma anche interbellico, la finzione torna completamente alle sue forme e alla sua funzione. Alcuni romanzi degli ultimi anni sono riusciti ad animare il paesaggio letterario romeno, giusto con la tematica del passato e della memoria, andando di pari passo con i film romeni di Cristi Puiu, Cristian Mungiu e Corneliu Porumboiu che hanno portato alla cinematografia romena i primi più importanti premi internazionali di Cannes e di Berlino.

Noto piuttosto come uomo politico, Varujan Vosganian ha sorpreso tutti con la pubblicazione del romanzo *Cartea șoaptelor* (2009: *Il libro dei sussurri*), un'etnofinzione storica con risvolto biografico e carattere monografico, una vera cartografia in movimento sulla quale seguiamo, con salti nel tempo e nella geografia (dalla metà del secolo 19° fino agli anni '70, da Costantinopoli agli Stati Uniti, dalla Siberia all'Argentina), i percorsi e le storie degli armeni in fuga da turchi e sovietici, cercando di sopravvivere, ma soprattutto morendo. Documenti, storie, leggende e racconti di famiglia coprono a un tempo il genocidio armeno dell'inizio del secolo scorso e lo stalinismo romeno degli anni '50, ricostruendo il teatro della storia armena dell'ultimo secolo: i massacri compiuti da ottomani e turchi tra il 1895 e il 1922, le deportazioni, le fosse comuni, l'esilio, le azioni di guerriglia, l'espropriazione degli industriali armeni del periodo stalinista romeno, i rimpatri forzati nell'Armenia sovietica o i progetti della massoneria armena. La complessa costruzione narrativa, il carattere storico-fizionale e l'intenzione documentario-identitaria conferiscono universalità a questo libro armeno della memoria.

Sempre un romanzo puzzle, questa volta composto da oltre cento racconti ambientati nella provincia degli anni '40, *Medgidia, orașul de apoi* (2009: *Medgidia, l'ultima città*) di Cristian Teodorescu, congenere di Mircea Cărtărescu, coglie il fluire della Storia riflesso nei destini individuali della gente di una piccola comunità urbana. Il ristorante della stazione è il teatro dei

cambiamenti che il paese attraversa: dapprima la Romania entra nella seconda Guerra Mondiale al fianco dei tedeschi, poi i russi occupano la città e infine i comunisti 'vincono' le elezioni e confiscano il ristorante al proprietario ebreo. Ogni personaggio, conflitto, legame, evento sarà catturato in uno degli oltre cento racconti come in uno schedario dei destini, della politica e dei costumi dell'epoca. In soli sette anni le lotte politiche, i piccoli affari, le passioni e le storie d'amore, i problemi e i drammi interiori, i segreti e le debolezze di decine di personaggi di etnie diverse di questa cittadina della Dobrugia (romeni, zingari, greci, ebrei, turchi, bulgari) donano al libro un aspetto di affresco e delineano un mondo che affronta, in maniera drammatica e insieme con humour, i cambiamenti della storia. L'intenzione fittizio-documentaria, la costruzione narrativa inedita e la stilistica impeccabile rendono *Medgidia, l'ultima città* uno tra i migliori e più premiati libri di prosa romena dell'ultimo decennio.

Un altro romanzo-incursione nel passato, a tema politico, ambizioso sia per la costruzione che per il tentativo di attraversare i periodi storici e di 'recuperare' più generazioni di personaggi, è *Provizorat* (2008: Precariato) di Gabriela Adameşteanu, il cui libro *O dimineață pierdută (Una mattinata persa)* ha già conosciuto un successo internazionale. La storia d'amore adulterino dei due protagonisti si svolge in un mondo (comunista) viziato, sorvegliato, a rischio. Il politico s'insinua in ogni conversazione e confessione, così che, col tempo, arriva a gettare sugli amanti le ombre del sospetto. Ciascuno conosce solo parzialmente il passato, il che rende entrambi allo stesso tempo insicuri di sé e dell'altro. Ciò che li avvicina finisce anche con l'alienarli, poiché la loro intimità illecita genera incessanti domande sul passato, sulle intenzioni e sul ruolo dell'altro.

Accanto a questi prosatori di generazioni meno recenti hanno destato sorpresa i giovani scrittori che, abbandonando il biografismo miserabilista e il minimalismo sociale, pubblicano sostanziosi romanzi ispirati dal passato comunista. Il primo di essi è Radu Pavel Gheo, il cui romanzo *Noapte bună, copii!* del 2010 (il titolo è preso da una emissione radiofonica con fiabe per bambini, sotto il comunismo, *Buonanotte, bambini!*) racconta la storia di quattro giovani che, a metà degli anni '80, decidono di fuggire dalla Romania. Solo due riescono a varcare illegalmente la frontiera e a giungere dopo varie peripezie negli USA. Uno di loro torna nella Romania dell'anno 2000. Dopo anni di emigrazione americana, il ritorno doveva avere il significato di un *road trip* del trionfo, doveva essere a un tempo un gesto di sfida al passato e al suo ex paese immelmato in una mentalità squallida e corrotta, doveva essere un *red carpet* per colui che è riuscito a realizzare il proprio sogno americano, salvo che il ritorno lo avvicina ancor più al passato e alle figure degli amici perduti. *Buonanotte, bambini!* è un libro sulla perdita dell'innocenza e sul confronto con le proprie illusioni, sulle prove dell'amicizia e la ricerca permanente di una dimora – un romanzo solido e profondo, accattivante per la trama, emozionante e pieno di humour, un autentico romanzo della generazione di adolescenti degli anni '80 che 'corrotti' dalla cultura pop occidentale sognavano di abbandonare il loro paese.

Un altro scrittore della nuova ondata, Lucian Dan Teodorovici, ha pubblicato l'anno scorso l'impressionante odissea di *Matei Brunul* (Matei il Bruno), burattinaio mandato in prigione dal regime stalinista il quale prova a recuperare la propria vita dopo la scarcerazione, nel periodo della cosiddetta riabilitazione. Su un piano remoto, vediamo il giovane Matei che sopravvive alle umiliazioni dei lavori forzati, alle torture e allo squallore della detenzione, nel presente seguiamo un uomo sui quarant'anni, reintegrato nella società come custode di marionette, sorvegliato da vicino dalla *Securitate*. Si tratta però di due personaggi diversi, poiché un grave trauma si è prodotto nel corso della detenzione, l'uomo ha perduto la memoria degli ultimi vent'anni. Un ufficiale dei Servizi ne segue e ne coordina i movimenti passandogli informazioni sul suo passato, false ma utili al Partito che ha così la possibilità di sperimentare la (tras)formazione dell'“uomo nuovo”. Il romanzo diventa perciò il racconto di un burattinaio trasformato in burattino: la storia gli ha cancellato la memoria, lo ha catturato nelle trame del sistema e prova a 'usarlo' secondo il proprio scenario di menzogne. È interessante che la narrazione di *Matei il Bruno* si chiuda nel punto in cui inizia il racconto degli eroi di Radu Pavel Gheo.

Su una tonalità del tutto diversa è il romanzo di Ioan Groșan, il migliore prosatore umoristico romeno contemporaneo, *Un om din Est* (2010: Un uomo dell'Est), il cui protagonista, docente di francese in una scuola media di provincia, ha la rivelazione che la sua vera vocazione non è la letteratura, ma il sesso. Incoraggiato dal fatto che potrebbe essere “il profittatore *post festum*” della rivoluzione sessuale occidentale, ma anche “il profittatore dei piccoli disastri coniugali e il testimone dei bovarismi dozzinali” dell'alienata e alienante società erotica comunista, avvia una vera campagna sessuale nazionale alla ricerca di avventure con donne, vergini o sposate, che rappresentano la ‘quintessenza’ di ogni luogo. Il destinatario di questa autentica psicofisiologia sessuale & erotografia epistolare, di questo manuale di seduzione della donna comunista è il suo amico, nonché collega di cattedra, Iuliu Borna, uno scrittore fallito che scopre che le sue finzioni hanno il potere malefico di influenzare la realtà. Tutti gli aspetti della società comunista cadono ad uno a uno nel ridicolo, in questo libro della burla e del ricordo, di un comunismo triste pieno di sesso e umorismo.

Non tutti i grandi romanzi dell'ultimo decennio si ispirano però al comunismo (così nemmeno i film della nuova ondata di registi si limitano a quel periodo). Il romanzo del poeta Ovidiu Nimigean, *Rădăcina de bucsau* (2010: La radice di bosso), è il percorso iniziatico di un antieroe, personaggio giunto a un punto limite dopo i fallimenti di matrimonio e di carriera, a cui si aggiungono la malattia e la morte imminente della madre. La vita di questo Giobbe moderno si sviluppa secondo uno scenario di frustrazione su tutti i piani, salvo che il ritorno a casa per curare e assistere sua madre sul letto di morte è un uscir fuori dal tempo e un passo verso una potenziale redenzione. L'amore e la morte, la nostalgia e il rimpianto, la rivolta e la folgorazione riconfigurano l'esistenza del protagonista la cui personale apocalisse si consuma

lasciando dietro di sé il significato di una vera purificazione. Scritto con *verve* e inventività epica, usando il linguaggio in tutta la sua espressività, il romanzo di Ovidiu Nimigean è considerato una delle grandi sorprese degli ultimi anni.

Micro-realismo vs. Big fantasy

Dopo vari anni in cui i giovani prosatori sono stati trascurati dalle case editrici, è merito della Polirom avere sfruttato il momento, a metà degli anni 2000, in cui si sentiva il bisogno di una immissione di sangue narrativo fresco, offrendo loro una collana che ha riscosso successo di critica e di pubblico. In pochi anni, molte case editrici si sono date come priorità il pubblicare e far debuttare scrittori giovani. Alcuni degli allora giovani scrittori hanno vinto innumerevoli premi, anche come sceneggiatori (Răzvan Rădulescu è più noto come scenarista di alcuni film, quale *La morte del signor Lăzărescu*, per la regia di Cristi Puiu, ma ha debuttato poi anche come regista), e i loro libri sono già tradotti in varie lingue e sono in attesa di essere portati sullo schermo.

La prosa della nuova ondata di scrittori (molti di loro non più tanto giovani) si è dapprima imposta come una prosa micro-realista, biografico-minimalista, con humour derisorio, ma non priva di drammaticità, attenta a personaggi comuni o pittoreschi, alla vita quotidiana, in genere ai piccoli drammi delle strade e delle città di provincia del confuso periodo postcomunista quando il mondo cambia drammaticamente. I migliori prosatori realisti sono Dan Lungu, Lucian Dan Teodorovici (di cui si è già detto), Florin Lăzărescu (anch'egli sceneggiatore) e Sorin Stoica, sociologo di formazione, sfortunatamente morto a 26 anni, che ci ha però lasciato due romanzi, due volumi di racconti e un diario scritto alla fine dei suoi giorni. Tra questi, Dan Lungu gode di un reale successo europeo (è tra i più tradotti autori contemporanei), con tre romanzi trasposti già in più lingue: *Il paradiso delle galline*, *Come dimenticare una donna* e *Sono una vecchia comunista*. Quest'ultimo, la storia di una ex operaia divenuta nostalgica che cerca di ricostituire la vita sotto il comunismo, che le pare d'un tratto perfetta, è stato appena adattato per lo schermo.

Dopo avere vinto tutti i premi possibili in Romania, Filip Florian gode anche lui, dopo due soli romanzi, di un successo internazionale. Il suo volume di debutto, *Degete mici* (2005: *Dita mignole*), è la storia di un misterioso cimitero, di una fossa comune scoperta in un villaggio e dell'indagine della polizia, ma anche dei servizi segreti, di un archeologo, della chiesa, della stampa, come pure della comunità: tutti cercano di scoprire l'identità di coloro che vi sono sepolti. Il suo secondo romanzo, *Zilele regelui* (2008: *I giorni del re*), è una finzione storica minimalista dagli ingredienti fantasy. Nella primavera dell'anno 1866, quando il tenente ventisettenne Karl Eitel Friedrich Zephyrinus Ludwig de Hohenzollern-Sigmaringen è invitato a candidarsi al trono di Romania e a diventare re Carol I, il giovane ufficiale chiede al dentista Joseph Strauss di accompagnarlo in segreto a Bucarest. Come in ogni fiaba storica, però, il protagonista non è

affatto il re, ma il dentista, diventato testimone anonimo dell'epoca, ombra segreta e doppio del re, attore fra le quinte della storia. Filip Florian non tende a fare una ricostruzione storica rigorosa, quanto di atmosfere, così la storia entra nella narrazione mediante dettagli, grandi segreti di Stato e piccoli destini dei personaggi che sempre s'intersecano. Il modo in cui lo scrittore fonde nella sua accattivante storia, dal fraseggio elegante elaborato fino alla musicalità, complotti politici, segreti di famiglia, scene di vita bucarestina del 19° secolo e il lirismo di una gatta parlante creano quella rara magia del racconto.

Anche se non esiste nella letteratura romena una tradizione del genere fantasy, ha avuto un grande successo il romanzo di Răzvan Rădulescu, *Teodosie del Mic* (2006: Teodosie il Piccolo). Affine alle fantasie di Lewis Carroll e Michael Ende, considerato il migliore romanzo fantasy dalla letteratura romena, *Teodosie il Piccolo* è a un tempo un libro sull'infanzia e un'utopia politica, un fantasy comico e insieme drammatico, popolato di eroi e animali favolosi come il Gattocane, il Siluro protettore, il Gufo coltivatore di fragole, il Minotauro Samoil coltivatore di funghi ovvero il fantasma Otilia. Macchinazioni distopiche e cospirazioni occulte, guerre e battaglie eroiche, coalizioni bizzarre, cerimonie e rituali parodici, rapine e evasioni spettacolari nello stile del romanzo picaresco d'avventura genere Alexandre Dumas, tutto ciò culmina in uno scontro magico tra titani, una vera guerra dei mondi fantastici, nello stile di J.R.R. Tolkien. La virtuosità stilistica, l'immaginazione favolosa, l'ingegno epico e la complessità metanarrativa hanno fatto sì che i critici hanno posto *Teodosie il Piccolo* tra i primi cinque migliori romanzi della letteratura romena del decennio 2000-2010. Noto come il più famoso sceneggiatore romeno del momento, Răzvan Rădulescu ha collaborato con due dei più apprezzati registi della nuova ondata cinematografica romena: Cristi Puiu e Radu Muntean, prima che debuttasse anche lui come regista col film *Felicia prima di tutto*, candidato nel 2005, come sceneggiatore, all'European Film Award.

Immigrazione & multinazionali

Altri libri importanti e nomi nuovi dell'ultima ondata di prosatori sono in attesa di varcare le frontiere della lingua romena. Il romanzo *Dérápaj* (2006: *Dérápaj*) di Ion Manolescu è al contempo un giallo ambientato nel mondo universitario, un cyber-thriller e un romanzo d'amore; il romanzo di Ioana Braga *Băgău* (2005: *Fregna*) racconta le avventure di una giovane laureata in Lettere che lavora per una hot-line. Marin Mălaicu-Hondrari nel suo romanzo *Apropierea* (2010: *Trovarsi*) ci offre alcune storie d'amore che s'incrociano per l'Europa tra emigrati in Spagna e poeti borsisti a Berlino – un altro romanzo che sta per essere portato sugli schermi.

In *Deadline* (2010) Adina Rosetti si è ispirata al caso ipermediatizzato di una ventenne romena deceduta per il troppo lavoro in una multinazionale. Il romanzo racconta la storia del capoufficio che non capisce la propria colpa nella morte della

sua dipendente, di un blogger che ha seguito da vicino il caso e milita contro l'inumano sistema aziendale e di un vecchio mendicante a cui appare il fantasma della ragazza. Il romanzo coglie lo stile di vita e di lavoro dei dipendenti-monitor nelle multinazionali, con ideali rinviati, passioni barattate con benefit e vite private burocratizzate, tra rapporti, grafici, tabelle e riunioni, con cibo di catering e tempo libero trasformato in team building. Il romanzo suggerisce di continuo la tensione tra provincia e città, carriera e famiglia, amore e lavoro che si trova di fatto alla base dell'ambizione, della predisposizione al sacrificio e delle frustrazioni, del conflitto interiore di ogni impiegato *corporate*. Un dramma middle-class che coglie tutte le ossessioni tecno-eco-bio di una generazione presa tra il lavoro d'ufficio e la vita sul blog, *Deadline* è, con la costruzione intelligente e sofisticata di una storia a più voci e su più piani narrativi, un debutto davvero notevole.

Un altro libro che coglie l'epoca e i movimenti della società contemporanea è *Imigranții* (2011: *Gli immigranti*) di Ioana Băețică-Morpurgo, romanzo che si costruisce alla confluenza di cinque destini di cinque giovani romeni emigrati in Inghilterra, giovani che lasciano una Romania in cui non sono riusciti a trovare una dimensione propria ma solo per scoprire l'impossibilità di trovarla in un altro paese. I cinque protagonisti, un dottorando gay di sinistra, una pittrice mediocre, un broker, una badante che accudisce un moribondo e un immigrato illegale, si portano dietro i traumi dell'infanzia e le illusioni che non gli danno tregua. Nelle loro tribolazioni londinesi il passato li insegue sempre, accentuando la sensazione di star sospesi tra due mondi parimenti inospitali. I cinque destini sono esemplari per il modo in cui raffigurano l'esperienza dell'emigrazione, dello sradicamento da un 'a casa' inadeguato e dell'impossibilità di integrarsi in una 'a casa' inospitale.

La letteratura della droga

Nella letteratura romena soltanto tre autori hanno fatto della tossicodipendenza il tema principale dei loro romanzi, non tutti riusciti però importanti come percorso tematico e narrativo.

Alexandru Vakulovski ha debuttato con il romanzo grunge *Pizdeț* (2001: Passerina), seguito dal sequel *Letopizdeț* (2004: Cronopasserina), entrambi semi-biografici e collocati nell'ambiente universitario di provincia caratterizzato da mescolanza etnica, opzioni anti-establishment, voglia di evasione e, implicitamente, di autodistruzione tramite alcool e narcotici, "questi visti gratis per il cielo". Con il merito di avere inaugurato con coraggio il tema in Romania, entrambi i romanzi sono schematici, riproducono superficialmente la cultura underground e abbondano in luoghi comuni: le donne sono troie e stupide, la scuola *sucks* perché induce il conformismo sociale, la società manipola, le leggi sono ingiuste, lo Stato è colpevole di tutto, il capitalismo è un furto, gli americani - imperialisti e via dicendo, sicché l'esistenzialismo della dipendenza chimica diventa una sorta di bravata generatrice di maldestri cliché in uno slang essenziale.

RealK (2004), il romanzo di Dragoș Bucurenci, si apre con una convenzione romena del XVIII secolo applicata alla realtà dell'internauta: un clubber rinuncia d'improvviso alla droga e offre al suo compagno di trip il diario da lui scritto sul weblong, dove aveva registrato a tratti l'intera esperienza. Alquanto inverosimile come story e lasciando una sensazione di falsa autenticità, il valore del romanzo è di tipo pedagogico: contiene note 'tecniche' che spiegano il gergo narcotico (*shot, sharf, pill, acid, timbre, ex, blunt, bong* etc.) e dà informazioni supplementari su tipo ed effetto delle droghe.

In *Weekend cu mama. ControlAltDelete* (2009: Week-end con mamma. ControlAltDelete), Vera Ion scrive il diario di una diciottenne in ospedale psichiatrico per disintossicarsi. Un bambino abbandonato in un centro di recupero, i problemi con gli spacciatori, i furti nelle case e nelle auto per procurarsi la droga da consumare in gruppo, l'iniziazione al consumo di eroina iniettabile, sono tutti elementi di contesto di una “vita strafottuta”, i dettagli di un'incursione sociale in una riserva di 'zombie' in stato di trip, in cui gli amici si perdono e si cancellano con un semplice della volontà. I trip e lo svezzamento sono menzionati appena sullo sfondo, il che mantiene questo romanzo della dipendenza e della deriva su un piano esclusivamente realista, in prevalenza epico e comunemente riflessivo. Le potenziali cause del consumo di stupefacenti – la famiglia disfunzionale, il giro di amici, l'infelicità amorosa – sono in primo piano.

Nel romanzo dell'ultimo arrivato in questa categoria, Andrei Ruse – *Dilăr pentru o zi* (2011: Spacciatore per un giorno), l'azione è solo ambientata nel giro dei consumatori di droga, protagonista essendo l'investigatore. Lo stesso accade con Radu Paraschivescu, che è il vero iniziatore del tema col romanzo *Balul fantomelor* [2000: Il ballo dei fantasmi], scritto però in chiave parodica, satireggiando sulle politiche e sullo stile delle ONG antidroga.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV. (1982), *Aer cu diamante* (Aria con diamanti), București, Ed. Litera.
 — (1983), *Desant '83* (Truppe di lancio), București, Cartea Românească.
 Adameșteanu Gabriela (1988), *O dimineață pierdută*, Iași, Polirom (*Una mattinata persa*, trad. di C. Francone e R. Merlo, Roma, Atmosphere, 2012).
 — (2010), *Provizorat* (Precariato), Iași, Polirom.
 Băețică-Morpurgo Ioana (2011), *Imigranții* (Gli immigranti), Iași, Polirom.
 Braga Ioana (2005), *Băgău* (Fregna), Iași, Polirom.
 Bucurenci Dragoș (2004), *RealK*, Iași, Polirom.
 Cărtărescu Mircea (1993), *Nostalgia*, București, Humanitas (trad. di B. Mazzoni, Roma, Voland, 2011).
 — (1996), *Orbitor. Aripa stângă*, București, Humanitas (*Abbacinante. L'ala sinistra*, trad. di B. Mazzoni, Roma, Voland, 2007).
 — (2002), *Orbitor. Corpul* (Abbacinante. Il corpo), București, Humanitas.
 — (2007), *Orbitor. Aripa dreaptă* (Abbacinante. L'ala destra), București, Humanitas.
 — (1990), *Levantul* (Il Levante), București, Cartea Românească.
 — (2004), *De ce iubim femeile*, București, Humanitas (*Perché amiamo le donne*, trad. di B. Mazzoni, Roma, Voland, 2009).

- (2001), *Jurnal* (Diario), București, Humanitas.
- Codrescu Andrei (1999), *Messiah, a novel*, New York, Simon & Schuster (in trad. romena *Mesi@*, Iași, Polirom, 2006).
- (2004), *Wakefield, a novel*, New York & Chapel Hill, Algonquin Books (in trad. romena, Iași, Polirom, 2006).
- Florescu Cătălin Dorian (2001), *Wunderzeit* (Il tempo delle meraviglie), Zürich, Pendo Verlag.
- (2002), *Der kurze Weg nach Hause* (Il breve cammino verso casa), Zürich, Pendo Verlag.
- (2006), *Der blinde Masseur*, München-Zürich, Pendo Verlag (*Il massaggiatore cieco*, trad. di M. Pugliano, Firenze, Giunti, 2008).
- (2008), *Zaira*, München, C.H. Beck Verlag.
- Florian Filip (2005), *Degete mici*, Iași, Polirom (*Dita mignole*, trad. di M.L. Lombardo, Roma, Fazi, 2010).
- (2008), *Zilele regelui* (I giorni del re), Iași, Polirom.
- Gheo Radu Pavel (2010), *Noapte bună, copii!* (Buonanotte, bambini!), Iași, Polirom.
- Groșan Ioan (2010), *Un om din Est* (Un uomo dell'Est), București, Noul scris românesc – Tracus Arte.
- Ion Vera (2009), *Weekend cu mama. ControlAltDelete* (Week-end con mamma. ControlAltDelete), București, Ed. RAO.
- Lungu Dan (2004), *Raiul găinilor*, Iași, Polirom (*Il paradiso delle galline*, trad. di A.N. Bernacchia, Lecce, Manni, 2010).
- (2007), *Sint o babă comunistă!*, Iași, Polirom (*Sono una vecchia comunista*, trad. di I.M. Pop, Milano, Zonza, 2009; Cagliari, Aisara, 2012).
- (2009), *Cum să uiți o femeie*, Iași Polirom (*Come dimenticare una donna*, trad. di A.N. Bernacchia, Milano, Zandonai, 2012).
- Manea Norman (2009), *Vizuina*, Iași, Polirom (*Il rifugio magico*, trad. di M. Cugno, Milano, Il Saggiatore, 2011).
- Manolescu Ion (Polirom), *Derapaj* (Dérapage), Iași, Polirom.
- Mălaicu-Hondrari Marin (2010), *Apropierea* (Trovarsi), Iași, Polirom.
- Müller Herta (1986), *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (L'uomo è un grande allocco nel mondo), Berlin, Rotbuch.
- (1989), *Reisende auf einem Bein*, Berlin, Rotbuch (*In viaggio su una gamba sola*, trad. di L. Castellani, Venezia, Marsilio, 1992).
- (1992), *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (Anche allora, la volpe era il cacciatore), Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- (2009), *Atemschaukel*, München, C. Hanser Verlag (*L'altalena del respiro*, trad. di M. Carbonaro, Milano, Feltrinelli, 2010).
- Nimigean Ovidiu (2010), *Rădăcina de bucsau*, Iași, Polirom.
- Paraschivescu Radu (2000), *Balul fantomelor* (Il ballo dei fantasmi), Iași, Polirom.
- Rădulescu Răzvan (2006), *Teodosie cel Mic* (Teodosie il Piccolo), Iași, Polirom.
- Rosetti Adina (2010), *Deadline*, București, Curtea Veche.
- Ruse Andrei (2011), *Dilăr pentru o zi* (Spacciatore per un giorno), Iași Polirom.
- Teodorescu Cristian (2009), *Medgidia, orașul de apoi* (Medgidia, l'ultima città), București, Cartea Românească.
- Teodorovici Lucian Dan (2010), *Matei Brunul* (Matei il Bruno), Iași, Polirom.
- Vakulovski Alexandru (2001), *Pizdeț* (Passerina), Iași, Polirom.
- (2004), *Letopizdeț* (Cronopasserina), Iași, Polirom.
- Vosganian Varujan (2009), *Cartea șoaptelor*, Iași, Polirom (*Il libro dei sussurri*, trad. di A.N. Bernacchia, Rovereto, Keller, 2011).

STUDI E SAGGI

Itinerari nella Weltliteratur

The Rhyme of the Flying Bomb di Mervyn Peake: 125 quartine sul Blitz di Londra

Arianna Antonielli

Università di Firenze (<arianna.antonielli@unifi.it>)

Abstract

This essay addresses Mervyn Peake's own memories of the Second World War Blitz and their migration into the poetical form of a ballad, *The Rhyme of the Flying Bomb*, composed in 1947. Abounding with Catholic symbolism, allegories and sea imagery, the poem tells the story of a sailor escaping from London bombing raids and his rescue of a new-born babe from a "golden drain". The subsequent dialogue between the two protagonists reveals the fragile human side of the sailor and the divine prophetic power of the infant. Their former roles of saviour and rescued finally appear to be both spiritually and physically inverted. Written in alternating rhymes, the poem emphasizes Peake's strong faith in humanity's capacity to perform acts of love, despite living "at the height of a world at war".

Keywords: Mervyn Peake, Blitz, London, ballad, flying bomb

The only hope, or else despair
Lies in the choice of pyre or pyre –
To be redeemed from fire by fire.
T. S. Eliot, *Little Gidding* (1942)

È il 1947 quando lo scrittore Mervyn Laurence Peake (1911-1968)¹ decide di rivisitare in chiave poetico-narrativa gli attacchi sferrati dalla Luftwaffe sulla City e l'East End londinesi nel settembre 1940 - maggio 1941². Si trova a Sark, una delle Channel Islands al largo della Normandia (Zaccuri 2001, 8); quattro anni prima, nel 1943, aveva visitato il campo di concentramento di Bergen-Belsen in qualità di artista di guerra, raccogliendo "ideas for a future collection of poems" e producendo "several drawings of the dying inmates"³.

La ballata epica in 125 quartine, dal titolo *The Rhyme of the Flying Bomb*, composta "di getto, scrivendo notte e giorno" (Zaccuri 2001, 6), viene pubbli-

cata per la prima volta soltanto nel 1962 dall'editore londinese Dent, con 22 illustrazioni ad opera dello stesso Peake. I 15 anni intercorsi tra la composizione e la sua successiva illustrazione e pubblicazione segnano nell'autore l'insorgere della malattia, il morbo di Parkinson, che lo avrebbe condotto ad una morte prematura. "He rediscovered the manuscript in 1961", precisa Gabriella Joy Smart (2009), "shortly after an operation in which he vainly hoped to be cured of Parkinson's disease; hence the work was not published until 1962 and was his last published book" (87). Il successo è immediato. Nel 1964 è trasmesso dalla BBC, sul Terzo Programma, in un arrangiamento per piano, strumenti a fiato e percussione ad opera di Tristram Cary (1925-2008)⁴; e successivamente, nel 1976, dalla Australian Broadcasting Commission con Barbara West e Alan Hodgson. Nel 1973 esce in seconda edizione per i tipi di Colin Smythe, mentre nel 1978 è inserito nella raccolta *Peake's Progress. Selected Writings and Drawings of Mervyn Peake* (445-468), a cura della moglie, Maeve Gilmore (1918-1983).

La versione cui ho fatto riferimento per una prospettiva di analisi in rapporto alla *Ballata della bomba volante* è quella con testo a fronte in lingua italiana⁵ a cura di Alessandro Zaccuri⁶, pubblicata nel 2001 dalla casa editrice Interlinea di Novara. Al contrario delle due prime edizioni londinesi dell'opera, prodotte da Dent e Colin Smythe, la versione italiana curata da Zaccuri introduce il lettore, con un'attenzione quasi sensistica verso colori e forme, a quelle che risultano essere le principali traiettorie storico-geografiche, poetiche e simbolico-visionarie a partire dalle quali le immagini della ballata prendono consistenza. L'intento è evidentemente quello di spiegare e sancire il connubio tra l'orrore fisico-materiale, "esterno", che scaturisce dalla descrizione di una Londra devastata dalle V1, la *flying bomb*⁷ del titolo, e quello fisico-mentale, "interno", sofferto da Peake in seguito all'insorgere della malattia:

C'è un uomo che disegna nel buio ... Davanti ai suoi occhi scorrono immagini senza forma e lui si domanda se la colpa non sia del cervello: se non sia il cervello, in realtà, a essere diventato cieco. Non capisce che cosa sta disegnando, non ricorda perché sta disegnando ... Se mai le tenebre in cui si trova venissero attraversate da un lampo di luce, forse anche lui resterebbe terrorizzato dalle immagini di sofferenza che prendono forma sotto la sua mano: case che crollano, città in fiamme, un cavallo stramazzone in una chiesa, un neonato con il cranio simile a un teschio. Un tempo l'uomo ha avuto occhi per vedere tutto questo, ma adesso il buio e l'orrore si contendono sguardo e pensieri. L'orrore fuori di lui e il buio dentro di lui. O forse il contrario. (Zaccuri 2001, 5)

È interiorizzando la propria dolorosa esperienza (storica, sociale e umana) di orrore e morte, vissuta nel contesto apocalittico londinese, laddove questa sembra congiungersi con l'altra altrettanto devastante della malattia che, implica il curatore, Peake arriva alla composizione⁸ di queste quartine rimate, alla loro musicalità ad un tempo leggera e opprimente, a scansione sincopata,

che fa da cornice alle raccapriccianti rappresentazioni figurative: musica e poesia si sposano in questa visione metafisica della guerra, e dell'amore che la trascende e per certi versi la giustifica.

La ballata, composta da 125 stanze, ognuna delle quali è costituita da settenari o da ottonari (secondo e quarto verso) e da decasillabi (primo e secondo verso), segue uno schema rimico ABCB, dove il primo e il terzo verso sono liberi, mentre il secondo e il quarto di ogni quartina sono rimati o assonanti⁹. Lo stile lineare e immediato, ed il lessico abbastanza semplice, sebbene ricco di ripetizioni, rispettano il caratteristico registro della ballata. Interessante inoltre la struttura dei periodi ipotattici, che è modulata secondo il ritmo dei versi. E la traduzione di Zaccuri rivela un intervento profondo sia, come vedremo, sulle valenze semantiche ma anche musicali ed estetiche dell'opera, scegliendo la forma metrica delle quartine di ottonari che, come ben evidenzia Alessandro Fo nella sua recensione all'opera, "impongono alla lingua torsioni, troncamenti e riemersioni arcaizzanti tali da procurarle un'intenzionale, mimetica assimilazione alle trafilie di ruderi che ritrae" (Fo 2002, 242). L'andamento della ballata, frammentario e assillante, viene ulteriormente accentuato dal linguaggio allegorico e profetico dei due protagonisti: un marinaio e un bambino, unici superstiti in una terra desolata. Il loro incontro, la fuga per le strade di Londra alla ricerca di un luogo per sfuggire al raid aereo e l'arrivo nel grembo di una chiesa semi-distrutta in cui il bambino recupera la propria condizione di onniscienza prenatale, costituiscono i tre atti principali della storia, che ricopre un arco temporale di poche ore.

"Ad un esame esterno", osserva Zaccuri nella *Prefazione*, il modello della ballata peakeana è *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) di Samuel T. Coleridge, che Peake ha peraltro arricchito nel 1943 "con illustrazioni ritenute tra le più efficaci mai eseguite per questa opera" (9). L'analogia tra i due componimenti risulta evidente non solo, come vedremo, nella scelta dei protagonisti e nell'adozione quasi mimetica, da parte di Peake, del metro coleridgeano e di alcune sue costanti immaginifiche e simboliche (Smart 2009, 89), ma già a partire dai rispettivi titoli. Se il termine "Rime"/"Rhyme" è adottato in entrambi i casi per indicare un componimento metrico in strofe rimate, caratterizzato da specifici modelli e costrutti retorici, i due attributi "Ancient" e "Flying" risultano associabili per la loro analoga simmetria interna e, in particolare, per la qualifica che provvedono ad apportare ai relativi sostantivi, "Mariner" e "Bomb". Tuttavia, fatta eccezione per questi e altri riferimenti di facile estrapolazione, "... *The Rhyme of the Flying Bomb* non può essere considerato come una semplice riscrittura", afferma Zaccuri, "quanto piuttosto come il risultato di una lunga metabolizzazione di *The Rime of the Ancient Mariner*, il cui impianto simbolico soccorre Peake nel dare forma a una visione poetica sotto ogni aspetto originale e potente" (11). Del resto, il marinaio che vaga senza alcuna meta in una Londra spettrale, simbolo dell'orrore che sta devastando la terraferma e quindi principale elemento oppositivo

di quel mare a cui la sua stessa esistenza appartiene¹⁰, non è espressione dello spirito profetico che invece discende e si incarna nello *Ancient Mariner*, bensì della fragilità umana; al contrario, la sapienza di quest'ultimo è consegnata tra le mani innocenti di un bambino appena nato, che è dunque, a sua volta, ben distante dalla figura dell'inesperto e passivo interlocutore del vecchio marinaio, la cui unica funzione è piuttosto quella di ascoltare e interrogare l'anziano che ha dinanzi.

Scrutinize the object (i.e., the text) for a long while.
Try to understand its shape, its solidity, or outline, or texture,
or whatever it is that interests you about it
– and then after the long stare – when you know
what you *want* to record, begin.
Perhaps you will have made but a single line. (Peake 1946, 3)

“A babe was born in the reign of George”. Dagli echi biblici e dai toni propri della ballata, il primo verso ritorna come una regolare melodia anche ai vv. 19, 23, 61, 347, e 499, dischiudendo una dimensione spazio-temporale in netta discordanza con l'argomento stesso dell'opera. A partire dalla connotazione storica, “in the reign of George”, di per sé priva di richiami espliciti all'evento bellico, per passare all'immagine del bambino appena nato, e quindi simbolo della vita e allusione al Cristo nascente nel regno di Erode, e toccare infine il livello linguistico e fonetico – interessanti i ritorni musicali dati dall'allitterazione della labiale (“babe” e “born”) e dalle assonanze interne (“babe” e “reign”; “born” e “George”) – questo verso sembra introdurci più propriamente ad una favola o ad un canto popolare, che non ad una rielaborazione, seppure in chiave poetica, della Seconda Guerra Mondiale. Nelle parole di Adam Piette, “The incongruity between the baby’s birth and the death-wreaking blitz is compared by Peake to the parallel incongruity between the traditional folk purposes of popular oral poetry and the theme of war” (1997, 39).

Già dalla seconda stanza il lettore scopre quanto le proprie aspettative siano inconsistenti: la dolcezza evocata dalla figura del neonato cede il passo alla rappresentazione della sua casa colpita dalle bombe del raid aereo, che esplose e crolla in ogni parte. Il bambino è subito percepito come una presenza inopportuna, estranea in quello che si intuisce adesso essere un contesto bellico, sebbene l'anomala musicalità emessa dalla rovina dell'abitazione non produca un boato bensì, paradossalmente, una nenia (“... a singular birth-bed song”); una cantilena per l'orfano, che riecheggia ossessivamente e grottescamente in tutta la ballata, quasi collegando le 125 quartine in un unico enjambement musicale. In un gioco di dicotomie oppostive, Peake associa il repertorio

immaginifico solo apparentemente positivo alla musicalità ossessiva che tende invece a smentire la dolcezza della propria controparte; oppure, viceversa, lo scenario tragico ad un ritmo che rievoca appunto le ninnenanne per bambini, “the jogging, jingling ballad metre of the Rhyme itself” (Piette 1997, 39):

But a singular song it was, for the house	Era un canto assai speciale,
As it rattled its ribs and danced,	Con la casa allo sconquasso,
Had a chorus of doors that slammed their jaws	E le porte a furia scosse,
And a chorus of chairs that pranced.	E di sedie un gran fracasso.

La melodia emessa dalla casa antropomorfizzata proviene da ogni parte del proprio ‘corpo’: ha ‘costole’ che stridono, “porte” che sbattono ‘le proprie mascelle’ e ‘sedie che saltano’, tutte all’unisono come in un ‘coro’. L’immagine seguente, del contrabbasso, il cui suono greve “... was shot / With the wail of the floating strings” (vv. 9-10), sembra invece proporre una nuova commistione, a livello sia iconico che linguistico, tra il solido, seppure frammentato, scenario urbano e il paesaggio marino proprio dell’uomo, mentre il suo rumore sordo anticipa proletticamente l’orrore del nuovo assalto. In maniera analoga, anche i vetri delle finestre in frantumi, connotati come “ice-bright”, rimandano implicitamente alla categoria del mare (cf. *ice[-]bergs*), così come le “murderous notes” da essi musicate, “set sail with a clink of wings” (v. 12; cors. mio). Interessante non solo per il collegamento tra il contesto marino e quello bellico, l’immagine del ‘battito di ali’ si sposa perfettamente con l’attributo “flying” che è proprio della bomba e, per associazione metonimica, con la figura dell’albatro coleridgeano. La bomba volante, già presente pur *in absentia*, sopraggiunge senza essere ancora nominata e la sua ferocia è tale che sono finestre, sedie e porte a sal/p/t/are.

Il marinaio entra in scena al verso 26, dopo le prime sei stanze interamente dedicate alla descrizione delle macerie in cui è ridotta la casa a seguito dell’attacco. Ed è esattamente sotto ad un cumulo di detriti che l’uomo scorge il neonato, in “a golden drain” (v. 24), un canaletto dal colore dell’oro. “The sailor is a figure from the maritime adventure stories Peake loved as a boy”, commenta Maslen, “Cut off by fire from his beloved water, the sailor is confronted by real scenes more savagely absurd than anything in Stevenson’s fiction. And the baby, too, hails from the sea” (2008, 11). Metafora della vita in quanto elemento primordiale, l’*acqua* costituisce infatti uno dei quattro nuclei categoriali e simbolici che si alternano all’interno delle quartine. Ad esso si oppongono la *terra* di Londra, la cui materia infranta assurge, dialetticamente, a emblema della morte; una terra che è peraltro arsa dal terzo elemento, il *fuoco*, provocato dalla deflagrazione delle bombe rilasciate dagli aerei che attraversano il cielo, ovvero l’*aria*, che rappresenta dunque l’ultimo elemento, liberatorio, da cui discendono non solo le bombe ma anche la salvezza spirituale che si realizzerà, come vedremo, nella visione della Vergine. I quattro elementi si avvicendano e si scontrano a livello tematico, simbolico

e figurativo. Come anticipa Zaccuri, “Del tutto autonomo, per esempio, risulta in Peake l’intreccio e l’opposizione tra i quattro elementi naturali, con la volatilità del Fuoco che minaccia la stabilità della Terra e la transitorietà dell’Acqua che incorpora la funzione purificante e liberatrice dell’Aria” (11).

Smarrito (“dazed and lost”, v. 26) tra le strade londinesi, dove non vi è neppure “a sign of a living soul” (v. 47, “Senza mai anima viva”), il marinaio continua la propria fuga con il bambino tra le braccia, sotto il fuoco dei bombardamenti, in uno sforzo estremo alla ricerca di un rifugio. Tutto ciò che incontrano è illuminato ‘dalla luce di un mondo in guerra’ (“By the light of a world at war”, v. 40), ma ironizzato e quasi dissacrato da una prospettiva ingenua, a partire dalla quale distruzione e morte sono per lo più ridotte ad immagini antropomorfe: le fiamme che lambiscono i tetti della città, dapprima rappresentate come “little red monkey flames” (v. 30), delle ‘piccole scimmie rosse’ che, con un’andatura selvaggia e impertinente, rovinano implicitamente tutto ciò che incontrano (vv. 31-34), assumono al v. 44 la fisionomia più posente e temibile di un “ape at play”. Quasi alchemicamente, le lingue di fuoco trasformano tutto ciò che cade nel loro ‘abbraccio’ in oro (vv. 24, 46, 47). Il colore giallo evocato dalla reiterazione del sostantivo “gold” o dell’aggettivo “golden”, si alterna all’attributo “red” o “scarlet” delle strade (v. 45), delle finestre delle case (v. 18), delle fiamme stesse (v. 29) e del bambino (v. 67).

In un crescendo figurativo sempre più concitato e suggestivo, le due quartine ai vv. 49-56 riferiscono la crudeltà dei bombardamenti, con un registro semplice, una musicalità e uno stile leggeri:

And a ton came down on a coloured road,	E bum! scoppia la via chic,
And a ton came down on a gaol,	Bum!, centrata la galera,
And a ton came down on a freckled girl,	Bum!, la bimba con lenticchie,
And a ton on the black canal,	Bum!, la roggia tutta nera,
And a ton came down on a hospital,	Bum!, bruciava l’ospedale,
And a ton on a manuscript,	Bum!, ardeva il manoscritto,
And a ton shot up through the dome of a church,	Bum!, la volta della chiesa,
And a ton roared down to the crypt.	Bum la cripta!, via il soffitto.

Il verso, rafforzato dall’anafora “And a ton”, dall’uso della rima alternata (v. 54, “manuscript” – v. 56, “crypt”) e dall’effetto musicale prodotto dalle dentali e dalle nasali sorde e sonore, crea uno spazio ritmico singolare, proprio della nenia o della ninnananna, un flusso armonico dolce e indolente cadenzato da un elenco di luoghi, personaggi e oggetti abbattuti. “Peake’s imagination, after all, could be a fearsome place. From the beginning to the end of his writing career”, sottolinea Maslen “it preoccupied itself with violence, to the extent that artistic creation and physical aggression seem at times to be locked together in an intimate symbiotic relationship inside his head” (2008, 5). L’atmosfera di orrore della versione originale viene esaltata enfaticamente

anche dalla traduzione proposta da Zaccuri, con una sapiente scelta linguistica e ritmica. La ripetizione anaforica dell'espressione onomatopeica dello sparo, "Bum!", che introduce ogni verso simulando, anche a livello uditivo e quindi sensoriale ciascuna esplosione, è seguita da un'analogia serie di figure e cose distrutte dalle continue detonazioni. Il particolare effetto di concisione e icasticità conseguito da Zaccuri – che si contrappone all'esasperante monotonia melodica ricercata da Peake – sembra voler definire il breve spazio temporale che intercorre tra il sopraggiungere della bomba e le sue conseguenze. Tanto più i bersagli colpiti sono assolutamente imprevedibili, quanto più la loro sequenza appare essere spietata e assurda, dimostrando realisticamente la casualità della destinazione ultima dell'attacco e quindi delle sue vittime: dalla "via chic" alla "bimba con lenticchie", dall'"ospedale" al "manoscritto" fino alla "chiesa" – prolessi quest'ultima della chiesa in cui i due soggetti cercheranno asilo alla fine della ballata.

In netta dissonanza rispetto al contesto in cui si trova (vv. 63-64, "With the bombs for his birthday lullaby / And the flames for its birthday dream"), il neonato continua a dormire placidamente tra le braccia dell'uomo il quale manifesta, al contrario, irrequietezza e sgomento; due emozioni provocate da quella sua improvvisa percezione della creatura come di una bambola inerte, una delicata rosa "naked and red" (v. 67). La conferma che il bambino è in vita gli arriva al v. 71, nel momento in cui percepisce il battito del suo cuore ("he heard the tick of its heart"), dove il verbo "tick" ci rimanda onomatopeicamente al tempo delle loro vite scandito dal ticchettio di un orologio impercettibile, ma anche, come vedremo al v. 380, al rumore emesso dalla bomba che esploderà. Provando vergogna per lo sgomento causatogli dai precedenti pensieri, il marinaio cerca di demistificare la tempesta di emozioni da cui è travolto, maledicendo la sua attuale condizione e perfino il ritrovamento del neonato ("... To hell / in a golden drain", vv. 74-75). "I would rather my god-damn sea of salt" (v. 77), esclama rivolto a se stesso, "Meglio il mare maledetto", seppure anch'esso sia "signore" delle bombe, "Meglio il mare mangiacuore" (v. 81) di questa Londra sanguinante e di questo bambino (v. 83). La personificazione della terra e del mare come esseri viventi¹¹ che uccidono e trasudano il sangue dei loro abitanti riattiva il mito come modello semantico-narrativo che ricorre, come un *fil rouge*, in tutta la poesia: dalle schegge dei vetri frantumati, che ricoprono le strade percorse dai due superstiti e che li feriscono come le zanne di un feroce predatore, fino ai ruderi degli oggetti abbattuti che essi incontrano durante il cammino, sempre più sinistri e reali, tutto sembra convergere minacciosamente contro di loro. È la città, distrutta, devastata, annientata, ad essere ciononostante viva, scrive Winston Churchill, come un animale sanguinante, "un gigantesco animale preistorico, capace di sopportare ferite gravissime, sanguinante da ogni parte e tuttavia sempre vitale e attivo" (1970, 72). Al contrario, gli esseri umani sono ridotti a epitome della morte, dalla madre del neonato uccisa dal crollo

dell'abitazione (v. 21), alla bambina colpita da uno degli ordigni (v. 51), fino all'uomo cui il marinaio si rivolge alla ricerca di un ospedale per poi rendersi conto di avere dinanzi un corpo trucidato dilaniato ("But the lounging figure made no reply / For the back of his head was gone", vv. 91-92; "Stette zitto quel figuro / Con il cranio – sì – sfondato").

Le sensazioni di rabbia e sgomento del *sailor* si traducono in momenti di dolorosa consapevolezza. Al v. 93, in seguito alla visione terrificante ma eidetica dell'uomo dalla testa dilaniata, il marinaio pone fine alla loro fuga e, con un sorriso amaro, arriva a comprendere l'approssimarsi di un destino ineluttabile. In questo momento, per la prima volta, egli apostrofa il suo interlocutore definendolo "little fish", un appellativo che rievoca sia la metafora organica e marina già anticipata, sia la simbologia cristologica, ulteriormente richiamata dalla successiva esclamazione, "Oh Christ!" (v. 95)¹². Con gli occhi fissi sul neonato, la mente dell'uomo ritorna, attraverso un recupero analettico, alla propria vita trascorsa a solcare onde e lottare contro il mare, ma stavolta la sua prospettiva muta radicalmente: lo "I" delle quartine precedenti, desideroso di far ritorno alla propria barca e di abbandonare la terraferma, è convertito in uno "we" collettivo che congiunge, in un funesto connubio, l'umanità *tout court* e le due vittime innocenti in particolare. Assecondando la propria evoluzione psicologica e spirituale, il marinaio si sente per la prima volta in comunione con la creatura scovata tra le macerie, sembra non rifiutarlo più né, tantomeno, temere i sentimenti che il piccolo può suscitargli. La nudità fisica del bambino (v. 67) e quella interiore dell'uomo, privato della propria vera esistenza ed identità, sono adesso accomunate in una sola immagine che tende ad evidenziarne al contempo la condizione materiale e spirituale. "Nudo e freddo in quell'oro / Non dovevi galleggiare" (vv. 105-106), ripete il marinaio al bambino, dove l'atto del galleggiare contribuisce ad avvicinare metaforicamente l'ambiente marino a quello terreno e, per estensione, il neonato all'uomo.

In una cospirazione dell'inconscio ai danni della ragione, una scintilla di follia si insinua nel pensiero e nei movimenti del marinaio, la sua risata si fa delirante, sarcastica: è una risata di dolore e sconfitta che sembra deformarne perfino il volto (vv. 110-114).

And I want to laugh! O my little blind fish!
And dance on the golden floor.

Ma si ride, pesce cieco,
E nell'oro qui si balla.

See! See! Ha! Ha! How the dazzling streets
Are empty from end to end
With only a cat with a splinter through its heart,
And an arm where the railings end".

Guarda tu che meraviglia,
Nella via, che passeggiata!
Solo un micio, bell'e andato,
Braccia morte all'inferriata".

And the sailor threw back his head and laughed
In a way that was loud and torn,
And even his mother would never have guessed
That his face was the face of her son.

Rise a strappi il marinaio,
Rise forte, a testa in su,
Né poteva pur sua madre
Riconoscerlo mai più.

Eppure una nuova forza emana dallo sfavillio di quegli occhi ancora ebbri di visioni lontane; gli scintillanti occhi del pirata sorpreso nel momento privilegiato della scoperta del nuovo tesoro (“And the light in his eye was the wrecker’s light”, v. 127), mentre la sua mente è un vorticare di memorie passate (“scare-crow memories”, v. 126) e il corpo, cedendo alla forza di tali memorie, ondeggia come un fantoccio (“And his dance was a scare-crow dance”, v. 129). Il marinaio abbandona la realtà circostante per ritornare all’amato mare, e anche le vie lastricate di vetri sulle quali prosegue le proprie piroette acquistano per lui l’anomala sembianza e sonorità delle onde ghiacciate (v. 135). L’escapismo nei meandri della propria fantasia si combina con la memoria di avventure passate quale necessità psicologica per affrontare la realtà, “as it struggles to find an alternative to the intolerable inevitability of death” (Maslen 2008, 16).

Come rapito “... in the cot of a golden storm” (v. 141), il neonato apre gli occhi. Ridestatosi allora dalle visioni di lidi lontani, il marinaio si rivolge a lui intimandogli di non guardare il tragico scenario dintorno, mentre balza all’interno di una chiesa semidistrutta. Le complesse costanti simboliche che tessono il poemetto, trovano infine qui, nelle macerie di un pulpito cristiano che “si trasforma nella coffa di un vascello fantasma” (Zaccuri 2001, 10), la propria realizzazione e più profonda risoluzione. All’interno della chiesa i due protagonisti si trovano dinanzi i brandelli di un cavallo anch’esso dilaniato dalle bombe. L’animale sfigurato si inserisce perfettamente, come un ulteriore tassello, nel mosaico della metafora organica, mentre la sua postura ci rimanda ancora alla simbologia teologica: privo di testa, da un lato richiama i numerosi martiri biblici decapitati e, dall’altro, con la zampa sul cuore sembra accennare ad un “sign of the cross” (v. 152) o un fugace “*Mea culpa*”¹³. Non solo, il cavallo decapitato e, come vedremo al v. 469, immolato sull’altare divino e infine risorto, ci rimanda inequivocabilmente all’albatro impiccato al polso del marinaio.

Scalando l’animale, il marinaio depone il bambino sopra le panche carbonizzate della chiesa e si volge verso l’altare, che svetta su un cumulo di lumi e pietre, bibbie e vetri blu. Interessante per la composita valenza semantica, l’immagine del “blue glass” (v. 158) scandisce il ritmo della poesia, delineando e reiterando le principali coppie oppostive dell’opera peakeana, polarizzate a loro volta intorno alla tensione profonda tra vita e morte. Il colore blu rimanda spazialmente al contesto marino, all’elemento dell’acqua, alla sua purezza e, come già anticipato, alla vita stessa; ma è anche, in ambito cristiano, il colore del cielo e quindi del Paradiso, oltre che il colore che contraddistingue il manto della Vergine. La sua associazione con il vetro ne intensifica e supporta le caratteristiche di purezza e trasparenza. In netta dissonanza con l’immagine del “blue glass” è evidentemente l’altra, altrettanto frequente e già osservata, delle “red monkey flames” (v. 29), delle “scarlet streets” (v. 45), del bambino “naked and red as a rose in the light / Of a last low evening ray” (vv. 67-68;

corsivi miei) – dove affiora il presagio della sua morte imminente, evocato sia dal colore rosso quale colore della rosa ma anche della ferita e del sangue, sia dall'immagine dell'ultimo raggio della sera. E ancora, il “glittering glass” (v. 86) si contrappone alle “jags of red” (v. 87, “Schegge e vetri come zanne”), così come le “streets of glass” (v. 130) alle ossa rosse e “... sticky with his blood” (al v. 131); mentre le “frozen waves” (v. 135) rispondono dialetticamente allo “scarlet sky” (v. 136). Il colore blu si sostituisce al rosso del fuoco, del sangue, dell'inferno e della morte (Jacobi 1996, 159). Singolare infine, come già accennato *en passant*, l'occorrenza altrettanto frequente dell'elemento aureo, che rimanda peraltro al giallo del fuoco: i palazzi di Londra, arsi dalle fiamme, sembrano trasformarsi in “shells of gold” (v. 46, “guscio d'oro”), il nuovo attacco aereo è definito come una “golden storm” (v. 141) e il luogo in cui il marinaio trova il bambino è una “golden drain” (vv. 24 e 75) o una “gutter of gold” (v. 105). E non è certo casuale che Peake identifichi come ‘dorata’ la ‘culla’ del neonato, giacché il colore dell'oro è il colore della luce solare e quindi dell'illuminazione, della saggezza, della regalità e della visione a livello spirituale che conduce, in ultima analisi, alla redenzione.

L'antinomia tra la fogna in cui si trova il bambino e il principio aureo che la qualifica ci conduce inoltre ad una duplice considerazione. Ritornando alla metafora alchemica che percorre l'opera, e quindi all'adozione del mito metamorfico, è noto come l'obiettivo ultimo di ogni processo alchemico sia la trasmutazione del metallo vile in oro, elemento per sua natura incorruttibile, immutevole e quindi perfetto. Nella tradizione alchemica taoista, l'oro puro, chiamato anche solfuro di mercurio o cinabro, è dato dalla commistione tra l'acqua seminale e il fuoco dello spirito¹⁴. La scelta del poeta di far precipitare il piccolo nell'“oro” di un canaletto di scolo, potrebbe costituire un'ulteriore anticipazione prolettica del potere salvifico spirituale che egli mostrerà alla fine della poesia, innalzando l'uomo debole e vile, radicato nella grande ruota della vita, al mistero della morte e della vita dopo di essa. Non solo, sempre a partire da questa prospettiva, il conflitto tra la fogna e l'oro rievoca l'altro, biblico, tra la grotta ai margini della città che ospita il Cristo nascente e la sua regalità in quanto Figlio di Dio; l'elemento aureo che lo connota quale Re dei Re, è ugualmente contrario alla sua umile nascita. L'associazione tra il bambino della *Rhyme* e Gesù bambino viene peraltro confermata in questa ultima parte, in cui è il marinaio a rivolgersi a lui come suo salvatore.

Nonostante i gradini devastati dalle bombe, l'uomo si arrampica sull'altare ancora intatto e pone le proprie mani possenti “On the gull-winged word of God” (v. 164). La parola di Dio dalle ali di gabbiano ci conduce di nuovo all'iconografia cristiana, nella quale il Verbo si trova spesso rappresentato come un uccello in volo¹⁵, dotato di una libertà e vitalità proprie. In questo caso, l'atto del marinaio implica metaforicamente il contatto tra umano e divino, che si esplica sia nella ricerca di Dio da parte dell'uomo, ma anche, inversamente, nel volo della Parola alata verso l'essere umano e nella sua capacità di

destare in lui sensazioni di serenità e protezione. Esemplificando abilmente la necessità del marinaio di trovare un rifugio, ovvero di essere accolto non “On”, ‘sopra’, bensì “*Tra* le ali del Vangelo” (corsivo mio), Zaccuri sottolinea inoltre come Peake “sembr[i] nuovamente alludere alla funzione salvifica del volatile quando descrive ‘the gull-winged word of God’, il Vangelo decorato con ali di gabbiano ...” (Zaccuri 2001, 10)¹⁶. In effetti, anche in Coleridge il “great sea-bird” è simbolo a sua volta di innocenza, salvezza e epitome del Cristo crocifisso.

L’impianto simbolico di derivazione cristiana di questa immagine si estende alla quartina seguente, in cui Dio assume le vesti carnali del bambino che, improvvisamente, appare al marinaio dal fondo della chiesa “like a spark of light” (v. 165), come una scintilla di luce che rifugge dal suo corpo e in particolare dai suoi occhi, adesso completamente aperti e rivolti a lui (“With its new-born eyes wide open ...”, v. 167). Evocando la figura del Cristo trasfigurato che appare a Pietro, Giacomo e Giovanni con vesti bianche e volto luminoso (*Marco* 9, 2-8, *Matteo* 17, 1-8, e *Luca* 9, 28-36), il neonato si fa per l’uomo chiara espressione del divino e portatore di salvezza. In seguito a questa seconda visione epifanica che si realizza nella trasfigurazione del neonato, peraltro non più “blind” ma “bright”, ritorna nel marinaio la speranza di riuscire a sottrarsi alla morte (vv. 169-170). Il legame fenomenico del marinaio alla propria vita contrasta con il conseguimento fisiologico, ottico, della vista da parte del neonato, che implica l’abbandono di una condizione di cecità e comporta, implicitamente, una sua coeva acquisizione della luce della visione, ovvero della conoscenza e onniscienza spirituale e noumenica.

La simbiosi tra la figura del neonato e quella di Gesù bambino è altresì supportata dai versi seguenti in cui il marinaio si interroga – laddove la domanda si fa manifestazione del dubbio e della paura dell’uomo di fronte alla scelta della fede – sulle ragioni che lo potrebbero o dovrebbero condurre all’adorazione della creatura:

Shall I worship you now from this crows-nest here In the silence what’s just begun?	Da ‘sto nido di cornacchie Ch’io t’adori hai tu fretta?
Shall I worship you now for your brand-new look And your brand-new arms and legs And your fists like a brace of anemones, And your body as soft as an egg?	Ch’io t’adori pel tuo sguardo, Braccia e gambe: tutto nuovo. Pei tuoi pugni da soffione, Per ‘sto corpo guscio d’uovo?
O, Christ in heaven! I must worship you For the ticker you keep in your chest; I must worship you for your new-look, babe, That’ll never be washed or dressed.	Oggesù, io sì t’adoro Per quel ninnolo nel petto. Sporco sei, né mai vestito, Ma ti venero, pupetto.

Lo sguardo, le braccia e le gambe, le mani chiuse come anemoni, e infine tutto il corpo del neonato sono ‘nuovi’, ‘morbidi’ e immacolati ‘come un

uovo', espressione della sua purezza, ma anche della sua delicatezza e fragilità. Emblema dell'esperienza che si oppone all'incanto delle illusioni, ma anche al candore dell'innocenza primigenia, il marinaio sente di doverlo adorare ("must worship") per la sua fisicità di essere vivente ("For the ticker you keep in your chest") e per la sua innocenza spirituale ("... for your new-look, babe, / That'll never be washed or dressed"). Il bambino, "emblem of war's absurdity" (Maslen 2008, 19), appare già nato o rinato alla vita eterna, le sue vesti corporee sono pure e immacolate e l'analogia tra lui, messia sulla terra, e il Cristo in cielo, trova una nuova conferma nella quartina successiva, in cui l'uomo, con gli occhi del bambino fissi su di sé, percepisce un'improvvisa energia vitale, sentendosi forte come un leone ("With the light of your eyes so fixed on mine / Then strong as a lion I am!", vv. 185-186): come il leone che giace accanto all'agnello ("Or the one that lay down with the lamb", v. 188)¹⁷. Espressione, a sua volta, del bambino e della sua purezza (già peraltro espressa dall'immagine precedente dell'uovo), nel canone vetero- e neotestamentario, l'agnello immolato rimanda inoltre alla *Pesach*, alla Pasqua del Signore (Esodo 12, 1-14; 12, 26-27; Deuteronomio 16, 1-8), che si fa vittima sacrificale per redimere l'umanità.

Il marinaio, rinvigorito da questa nuova linfa vitale, balza come un leone verso l'ambone e si rivolge improvvisamente al bambino ("finless fish", vv. 203-204; "pesce in culla / senza pinne") per narrargli la storia inesorabilmente trascorsa di quando il suo cuore era un'onda "that heaved / To the gale of [his] sea-mad mind" (vv. 199-200, "Quando il cuore come onda / Alto urgeva dentro al petto"). La prospettiva si sposta quindi sul neonato, che ribadisce la propria ferma intenzione di ascoltare il racconto dell'uomo:

"I will! I will!" came a cry as shrill
And thin as river-reed,
"I am wide awake and the church is still,
O sailor I will I indeed".

Fu di vimine lo strillo:
"Sì, lo voglio! Sì che sì!
Sono desto, dorme il tempio:
Marinaio, ascolto. Sì".

"I will! I will!" cried the new-born babe,
"Though I've lived it all before
For there's nothing new when the womb is through
With its restless prisoner".

"Sì", gridava ancora il bimbo,
"Pur se tutto ho già vissuto,
Ché nel grembo il prigioniero
D'ogni arcano vien pasciuto".

In piedi su una panca, egli stende le piccole braccia rugose in un atto che sembra unire cielo e terra (v. 201), mentre la chiesa assume ora, per lui, le sembianze uterine del grembo materno, all'interno del quale egli ha già avuto accesso ad un arcano sapere. L'ingresso nella chiesa comporta dunque il rientro nel ventre della madre e coincide con il recupero della conoscenza prenatale. Secondo Zaccuri, "la tradizione alla quale Peake attinge in questo caso è la stessa che verrà utilizzata più tardi da Luigi Santucci in uno dei suoi racconti più belli, *Il bambino della strega*, dove ritroviamo la figura del fanciullo

che durante la gestazione accede agli arcani del sapere ...” (10)¹⁸. Tuttavia, mentre in Santucci il fanciullo perde la propria condizione di onniscienza al momento della nascita e quindi dell’esilio dal corpo materno, il bambino di Peake sembra al contrario recuperarla proprio nel momento in cui vi fa ritorno, ovvero entrando in una chiesa semi-distrutta.

In un crescendo simbolico-semanticamente teso ad enfatizzare tale sapienza primigenia, il bambino dona all’uomo “the benefit of its awareness that appalling events like the Blitz are nothing new, that they have precedents in history, and that therefore the sailor need not be reared from the earth with the disintegration of his body under the impact of the last flying bomb; ... Its only advantage over him, in fact, is that it remembers having ‘seen it all before’ ...” (Maslen 2008, 19). Il neonato rivela dunque al marinaio di avere già vissuto tutto ciò che adesso sta accadendo e di conoscere le sue memorie, nonché i suoi desideri, poiché è dentro al “grembo d’Eva / Tutto ciò che mai saprai” (vv. 219-220). Smentendo le proprie precedenti intenzioni, egli dichiara di non voler più ascoltare il racconto dell’uomo ma di cantare con lui, “As we sang in the early days” (v. 224, “Come al tempo già precoce”). Come giustamente osserva Maslen (2008, 12-14), sembra esservi un’incongruenza tra la prima reazione positiva del bambino di fronte alla volontà del marinaio di narrargli la sua storia e la seconda, in cui il neonato vorrebbe invece cantare insieme a lui. Questa contraddizione potrebbe essere determinata da una prima bozza dell’opera, oggi alla Bodleian Library di Oxford (Bod. Dep. Peake 5, fol. 33^v-34^r)¹⁹, in cui troviamo descritta tutta la storia che il marinaio annuncia di voler narrare al bambino nell’ultima versione congedata dal poeta, ma che in effetti non vi compare. Peake avrebbe probabilmente deciso di eliminarla perché troppo lontana dal plot originario e dalla storia dei due protagonisti, determinando e giustificando in tal senso il mutamento nella reazione del bambino (vv. 227-228):

For, sailor, there’s nothing that is not true	Perché nulla v’è di falso
If it’s true to your heart and mine	Se al cuore ci è sincero:
From a unicorn to a flying bomb	Unicorno o bomba in volo,
From a wound to a glass of wine”.	O ferita o vino nero”.

Simbolo di forza, nobiltà e purezza nella simbologia medievale, l’unicorno era già associato da Tertulliano, per la sua ferocia, “al rigore del Cristo in quanto giudice, e il suo corno alla croce”, spiega Franco Cardini (1986), mentre “Ambrogio e Basilio avvicinano il mistero dell’unicorno a quello dell’Unigenito”, evidenziando inoltre come “Il corno, il candore, l’elemento acqua avvicinano d’altronde l’unicorno al regime femminile del simbolo, e di esso si fa talora non solo il simbolo del Cristo, ma anche della vergine stessa” (Cardini 1986, <http://web.mclink.it/MH0077/IlGiardinoDeiMagi/Giardino%201/cardini_unicorno_3.htm>). L’immagine dell’unicorno, l’elemento dell’acqua più volte incontrato, il candore del neonato, così come il colore aureo tendono tutti

metaforicamente a connotare la figura di Maria, la cui apparizione al bambino costituisce uno dei momenti drammatici più intensi e ricchi di significato.

Il secondo oggetto citato nella successione visionaria è la *bomba volante*, da cui prende il titolo l'opera stessa e che compare al v. 227 per la prima volta in forma esplicita. Come l'unicorno, anche la visione della bomba volante rappresenta un riferimento prolettico alla morte dei due protagonisti, provocando loro una *ferita* letale – la terza nella sequenza – dalla quale sgorgerà il sangue che si lega, infine, al quarto elemento: il *bicchiere di vino*. L'associazione tra il sangue e il vino ci riporta al contesto dell'Ultima Cena, durante la quale i discepoli sono invitati dal Messia a bere il calice del vino, ovvero il suo stesso sangue (cfr. Paolo, *Prima Lettera ai Corinti*), anticipazione del sangue che egli verserà sulla croce (*Matteo 27, 24-26*).

Continuando ad utilizzare il repertorio linguistico ed immaginifico rubato alla sua precedente esistenza, il marinaio si rivolge al bambino e lo invita a non temerlo e a raccontare, piuttosto, “What a time we'd have had all over the world / On the waters of yesterday” (vv. 243-245, “Dimmi tu che mai vivemmo / Sulle acque del passato”). Libratosi in aria (“The new-born babe soared up in the air”, v. 223), il neonato si unisce al canto del marinaio, condividendone ogni strofa:

“I remember well!” cried the hovering babe,	Frulla il pupo: “Sì, rammento!
“I remember everything;	D'ogni cosa mi ricordo;
You have only to sing, my war-time friend	Canta pure, amico in guerra,
And I will know what to sing”.	Al tuo canto io m'accordo”.

Mentre i due protagonisti continuano a dar voce ai loro ricordi di stagioni e miglia trascorse, lo scenario sembra cambiare: l'oscurità della notte accoglie le prime luci dell'alba (“What a lovely light for my birthday bright”, v. 271; “Per la festa che m'aspetta”), le fiamme dei bombardamenti si sono ormai spente e il rumore degli aerei in cielo è lontano. L'atmosfera si fa improvvisamente quieta e serena, eppure l'uomo appare sconvolto, incapace perfino di proseguire il suo canto, rivelando tutta la propria debolezza: “the lion in my breast has died” (v. 282; “Ed è morto in me il leone”). Il bambino al contrario, pervaso da un sentimento di gioia (“O we are very well!” , v. 294; “Stiamo bene più di prima!!”) per il sopraggiungere dell'alba e la consapevolezza della morte imminente, si avvicina al suo salvatore e lo invita a porre le mani sulla Parola, cercando di aiutarlo a vincere la paralisi mentale e fisica di cui è vittima. Dotato di una visione profetica, il neonato mostra una forza interiore che si contrappone alla fragilità espressa dal proprio piccolo corpo indifeso (v. 303, “O naked babe who can speak like a man”). La sapienza arcana, da lui attinta nel grembo materno e recuperata negli ultimi attimi di vita, come a collegare la sua essenza prenatale a questa premortale, sembra farlo avanzare verso la morte come tra le braccia di una madre precocemente sottratta. La chiesa stessa rievoca la condizione di beatitudine da lui vissuta nel ventre della madre.

Fatta eccezione per la costante del sostantivo “babe” che muta lievemente di significato in base agli attributi che lo precedono, e che percorre tutta l’opera (vv. 1, 19, 23, 61, 75, 95, 139, 140, 141, 155, 166, 183, 245, 250, 261, 277, 347, 473, 475, 479, 499) con la variante di “a/the new-born babe” (vv. 35, 84, 209, 213, 233, 457), è possibile osservare almeno tre variazioni qualitative negli epiteti che definiscono il bambino. Se nelle prime quartine il marinaio lo contempla come un piccolo essere, nudo, indifeso, innocente, fragile, come un pesciolino cieco, senza pinne, come un mollusco o addirittura una bambola, tanto da sentire il bisogno di ascoltare il battito del suo cuore (v. 71), al v. 73 il neonato diviene un ostacolo nel suo cammino verso la salvezza (“What kind of a lark is this?... /... To hell / With finding a babe...”), per sublimarsi infine, con l’ingresso nella chiesa e il sopraggiungere delle facoltà profetiche che lo investono, in una “magical thing” (v. 333) e, infine, in un “little fish” (v. 403) dotato di una nuova vista e di una profonda sapienza. Al contrario, il marinaio è quasi costantemente apostrofato come “the sailor” con rare eccezioni, la prima delle quali avviene dopo l’incontro con l’uomo dalla testa dilaniata, quando sembra cadere in uno stato confusionale e inizia a danzare per le strade di Londra. In questo contesto, egli è connotato prevalentemente con il sostantivo “scare-crow” (vv. 126, 145, 273) in posizione attributiva, riferendosi sia alla sua realtà fisica che mentale. La seconda coincide invece con l’ingresso nella chiesa, che per l’uomo rappresenta erroneamente il rifugio e la salvezza fisica, mentre per il bambino esemplifica il ponte per accedere alla salvezza spirituale. Qui egli acquisisce le sembianze e le caratteristiche proprie di un “leone” (vv. 186, 187). Il terzo momento, che precede quello culminante, corrisponde invece alla consapevolezza del proprio destino, e quindi ad una condizione psico-fisica di panico e terrore (vv. 195, 301, 309), sebbene il bambino continui ad apostrofarlo come suo “Salvatore” (vv. 217, 269, 305, 393, 407) e cerchi di aiutarlo a ricordare il coraggio, la forza e la carità che ha dimostrato fino ad allora.

“O sailor, saviour, you rescued me
And I would not have you cry
If you have no Faith yet your act was Love
The greatest of the three.

“Mi salvasti, marinaio,
Ché la Fede vive in te:
Fu il tuo gesto Carità,
La maggiore delle tre.

Se non hai “Fede”, hai tuttavia l’“Amore”: “La maggiore delle tre”, scandisce il neonato. Mentre nella versione originale, pur riferendosi alla terza virtù teologale (la carità), Peake parla di “Amore”, è solo nella traduzione di Zaccuri che la troviamo espressa come tale (“Carità”). Al contrario, la seconda virtù, la Speranza, è presente in entrambe le versioni soltanto *in absentia* (Cfr. *1 Cor* 12, 31-13, e 13; *2 Pietro* 1,4).

Il dialogo tra i due protagonisti viene bruscamente interrotto dalla minaccia del nuovo attacco, descritto a livello figurativo e metaforico grazie all’immagine mitologica delle sirene provenienti da Dover, attraverso il mare,

e il cui lamento è ora teso proprio verso di loro. Il bambino non le teme, e vorrebbe attirarle verso la chiesa in cui si sono rifugiati: “O let us lure them here! / That we may explode in one flash of love / At the height of a world at war” (vv. 322-324). La duplice realtà metaforica introdotta da queste figure, sia in qualità di esseri mitologici sia di dispositivi acustici il cui suono rimanda al nuovo raid aereo, è congiunta in questi tre versi di grande forza iconica e semantica. Il bambino esorta il marinaio ad assumere il ruolo incantatore proprio delle sirene, attraendole nella loro dimora ed esplodendo in un “solo lampo d’amore, al culmine di un mondo in guerra” (v. 323), dove si evince la duplice prospettiva del bambino che intende, da un lato, indulgere finalmente alle loro dolci note e cadere nel loro abbraccio mortale e, dall’altro, riferirsi al reciproco atto d’amore compiuto prima dall’uomo nel raccoglierlo dal canaletto aureo – permettendogli quindi di vivere pienamente le poche ore della sua esistenza – e, successivamente, da lui stesso offrendo al proprio salvatore una visione spirituale. Un lampo d’amore che si oppone dialetticamente all’immagine di un mondo in guerra.

Consapevole che la sua precedente esistenza in mare sia ormai per sempre trascorsa (v. 334, “And half of my life has gone”), l’uomo mostra di nuovo di non essere in grado di abbandonare ciò che per lui ha avuto da sempre un valore, a partire dal proprio corpo che è stato capace di ridere e piangere (vv. 361-362). La forza spirituale emanata dal bambino non sembra essergli sufficiente per carpirne i segreti e prepararsi all’ultimo evento. “I am no magical thing like you” (v. 333), ammette, giustificando la propria volontà di rimanere ancorato alla terra, e evidenziando al contempo l’incapacità (probabilmente causata da quello stesso desiderio fenomenico che gli impedisce di vedere ‘oltre’ o ‘altro’) di comprendere fino in fondo la vera natura del piccolo, che mostra di saper parlare come un uomo e perfino di volare (v. 335). La corrispondenza simbolica già incontrata tra la Bibbia alata di Peake e l’*albatross* di Coleridge si fa ancora più evidente, introducendo un terzo soggetto ‘alato’, il bambino, che s’innalza e volteggia nell’aria rarefatta della chiesa. Il legame tra la Bibbia, l’*albatross* e il bambino che, in quanto alati, rimandano tutti metonimicamente all’elemento dell’aria e quindi al cielo, emerge quindi nel loro essere personificazioni di salvezza, rispettivamente per gli uomini, per la ciurma e per il marinaio.

Turbato di fronte alla disperazione dell’uomo, il bambino piange (“Down the burning cheek of the naked babe / A tear slid heavily”, vv. 341-342; “Gote in fiamme ha il fanciullo, / Grave scende un luccicone”), mentre il loro dialogo assume i presupposti formali e contenutistici di uno scambio tra l’uomo e Dio. Il tono e le parole del neonato, chino di fronte all’altare, si fanno più austeri e meno visionari, rilevando l’inesistenza, finché i loro corpi non moriranno, di uno strumento in grado di misurare la grazia del Signore, così come di una prova sull’immortalità delle loro anime e, ancora, del fatto che il marinaio sia stato mandato per amore (vv. 349-360). La tensione tra i

due è resa anche a livello iconico: il bambino si trova in ginocchio, davanti all'altare, mentre l'uomo è in piedi, sull'ambone. La posizione del neonato mostra deferenza verso il luogo sacro in cui si trova, al contrario di quella assunta dal marinaio che ne mette in luce la mancanza di fede. La postura fisica e spaziale di sottomissione che sceglie di mantenere il bambino è rivolta non solo a Dio, ma anche al marinaio: un'ipotesi che sembra peraltro confermata dall'appellativo "Sailor, Saviour" che egli adotta fino alla fine del poemetto per rivolgersi all'uomo, "as if sharing its divinity with the dying man" (Maslen 2008, 19). In effetti, sebbene la sapienza divina di cui il neonato è portatore, lo elevi proletticamente verso la salvezza spirituale, mentre la paura e la fragilità portano l'uomo a sprofondare sempre di più negli abissi infernali, le loro posizioni appaiono essere paradossalmente invertite; come acutamente rileva Maslen "... the child refuses to adopt a position of judgement over the sailor – or of superiority to him" (*ibidem*).

Al verso 369 il lamento delle sirene è più intenso, confondendosi con l'urlo emesso dalla "banshee" (v. 371), lo spirito femminile le cui lugubri grida, secondo la tradizione mitologica irlandese, sono presaghe di morte per chi le ode²⁰. Interessante la scelta, da parte di Zaccuri, di tradurre "banshee" nella figura di "Lamia", la regina libica della mitologia greca che "strilla" (v. 371) per l'uccisione dei propri figli ad opera di Era – gelosa dell'amore di Zeus per Lamia – per poi divenire lei stessa divoratrice di bambini. In seguito alla duplice immagine della banshee/Lamia e delle sirene – associabili in particolare per il loro destino ambivalente che le porta ad essere ad un tempo sia vittime che predatrici (R. Graves 1955, 205-206 e K. Kerényi 1980, 38-40) – la chiesa viene inondata dall'aria calda del nuovo attacco aereo e i due protagonisti rimangono immobili, in un silenzio totale dall'effetto chiaramente demarcativo, che viene però interrotto da un "ticking sound", il lieve tic tac della *flying bomb*²¹ che si fa intenso come "The stuttering of a far machine / Intent upon its course" (vv. 383-384, "D'un motore assai remoto / L'incessante balbetto").

Non è tuttavia la morte a liberare i due protagonisti dalla sofferenza, bensì la figura di Maria, esattamente come avviene anche nella *Rime* di Coleridge. Interessante la visione della Vergine²² che Peake, attraverso gli occhi onniscienti del bambino, ci riporta in queste ultime quartine: con le mani giunte, quasi dolorosamente serrate ("wrings her hands", v. 387), si trova in posizione eretta accanto al "molten Tree" (v. 388), "l'Albero divelto" nella traduzione di Zaccuri, ma anche, alla lettera, l'albero ardente. Nell'Antico Testamento, l'Angelo del Signore appare a Mosè sotto forma di "fiamma di fuoco in mezzo a un rovetto" (*Esodo* 3,1-4,17). Secondo la critica testamentaria, questo episodio sulla teofania del Sinai assurge a simbolo della maternità verginale di Maria: il Verbo di Dio si fa carne e riunisce in sé il divino, espresso dal fuoco, con l'umano, rappresentato dal rovetto. Ma l'albero divelto rimanda anche all'Albero della Vita²³, protetto dai cherubini con la spada di fuoco (*Genesi* 3, 24) e allegoria della Croce di Gesù. In effetti, la figura di Maria che appare accanto all'albero,

sembra evocare proprio l'immagine dell'albero quale croce di Cristo, ma è anche l'epitome della madre *tout court*, la madre dalle cui braccia il piccolo è stato sottratto prima del tempo e tra le quali egli desidera tornare.

Rapito e attratto dalla visione epifanica della Vergine-Madre, il bambino chiede all'uomo di essere portato al suo cospetto. Ma le mani di Maria non accolgono il neonato; al contrario, esse restano ferme, chiuse e serrate sopra i suoi occhi (v. 409, "She cannot see: her hands are clenched"), mentre i versi seguenti (vv. 410-412, "..., *the swords / Of Love have driven her so far / Along so many roads*"; corsivo mio) focalizzano l'attenzione sul simbolo della spada che percorre, accanto al paradigma mariano, tutto il canone neo-testamentario²⁴. Al v. 417, la bomba e la croce vengono identificate dal comune aggettivo "flying", "And closer sped the flying cross": la bomba volante che porterà al bambino e al marinaio la morte, rappresenta per i due protagonisti proprio la croce che Cristo chiede loro di portare attraverso la Madre, che si fa messaggera del Verbo. Ed è in effetti alla morte di Gesù sulla croce che questo verso ci introduce. Un'immagine preannunciata dal v. 409, quando Maria si copre gli occhi per non vedere la morte del Figlio/bambino, e che è ulteriormente avvalorata dai vv. 419-420:

And closer sped the flying cross:	Croce vola più dappresso
The rattling of its throat	E sferraglia nella strozza,
Tossed up the air and shook the shell	Sfida l'aria, il guscio scuote,
Of heaven's battered fort	Sconsacrata è la fortezza.

Quella descritta non è la bomba volante, anche se ad essa rimanda, ma la croce sulla quale Cristo è crocifisso. La croce è il simbolo cristiano *par excellence* della tortura e della trasfigurazione. Il rumore secco ("rattling", v. 420), come di colpi che si susseguono nella sua "strozza", ci rimanda a livello uditivo, segnico e semantico al momento in cui i soldati inchiodarono le sue mani e i suoi piedi a colpi di martello. L'immagine successiva della croce che sfida l'aria, ci conduce invece alla visione della croce di Cristo che, una volta issata verticalmente, sembra anch'essa minacciare il cielo e condannare con la propria tragica maestosità il gesto sacrilego appena compiuto dagli uomini. Non solo, essa richiama indirettamente anche le parole 'provocatorie' del Figlio che, rivolgendosi umanamente al Padre, gli chiede perché lo abbia abbandonato. D'altra parte, il verbo "tossed up" che significa "sfidare" ma anche "tirare a sorte", racchiude in questo solo verso, accanto all'immagine della croce/Cristo che sfida il cielo/Dio, anche l'altra dei soldati che, dinanzi alla Croce, "Si spartirono le sue vesti tirandole a sorte" (*Matteo 27, 35*). A questo punto del racconto biblico, il cielo si oscura e il velo del tempio si squarcia: uno scenario che Peake rievoca rappresentando una croce che, issata sui propri cardini, non si limita soltanto a sfidare il cielo ma ne squarcia l'involucro stesso, la conchiglia della fortezza celeste che rimanda sia al tempio – la chiesa

di Dio sulla terra – sia alla sua dimora eterna (“... and shook the shell / Of heaven’s battered fort” (vv. 419-429).

Il marinaio afferra il bambino e improvvisamente, rifuggendo dal terrore che lo aveva imprigionato, inizia a scoprire la gioia nella fede. Malgrado “... his brain broke loose, / And scampered far away” (vv. 425-426; “... le cervella / D’ogni dove sparpagiate”), egli plaude a Dio, e alle navi della morte giunte a liberarli. E la visione della dipartita finale, nonostante la condizione di ritrovata gioia in cui egli infine si trova, assume connotati grotteschi e terrificanti ricorrendo ad immagini marine che evocano *La tempesta* shakespeariana. La ciurma delle navi è composta da cornacchie che attendono il decesso del loro prode capitano affilandosi gli artigli; i bambini “running across the bay” (v. 442, “per la baia a scorrazzare”), parlano dell’imminente viaggio che stanno per intraprendere; e un uomo fa capriole sulla nave, mentre le fiamme in mare “... drag him by the hair” (v. 448, “Lo trascinan pei capelli”)²⁵. L’assimilazione creativa del mito nel tessuto poetico del testo è qui di nuovo confermata dall’immagine delle pistole tirate a lucido, al cui interno “A mermaid lies asleep” (v. 452, “s’addormentano le ondine”). Al contempo, i quattro elementi archetipici si alternano nella struttura semantica, narrativa e retorica dell’opera e concorrono a dipingere il sogno con colori contrastanti.

L’ultima immagine, altrettanto suggestiva, evoca la figura di una polena incisa sulla prua della nave, la cui bocca aperta si disseta con il sangue delle vittime, confluito nell’acqua del mare. E, infine, l’invito del marinaio che si rivolge al bambino per salire insieme nella nave e salpare verso nuove terre. Il neonato accoglie l’appello, ma è poi nuovamente rapito dallo strano silenzio intorno a loro, “... the *silence* of the cross” (v. 459): un silenzio che giunge come un fantasma e che avvolge tutta la realtà con la propria chioma ghiacciata (v. 468). La bomba volante esplose, le mura della chiesa ondeggiavano a lungo simili alle vele di una nave sospinte dalla brezza marina. Il cavallo morto, come un destriero divino sembra risorgere e cavalcare verso di loro sul pavimento della chiesa, come il cavallo alato della poesia “Victoria 6.58 p.m.” che si alza in volo dal pavimento di Victoria Station (Peake 1975, 2), mentre il rumore prodotto dagli zoccoli sulla fredda pietra irrompe e risuona nella quiete mortale, scandendo l’ultimo verso dell’atto finale. Il bambino “slid out of the sailor’s coat” (v. 473; “sguscia il bimbo dalla giacca”) e il loro sangue si fonde insieme. Il corpo e il sangue del bambino si trasformano nell’acqua benedetta che scorre sopra il marinaio per battezzarlo. La croce emette un fragore profondo, come il rombo di una nave pronta a salpare. La chiesa viene inondata da un lago di luce, la luce del fuoco che completa l’opera di distruzione e morte, ma anche di purificazione, mentre il gallo aureo canta per tre volte. Le costanti tematiche e simboliche ancora una volta di evidente derivazione biblica, si confondono in questa quartina con il simbolismo alchemico dei quattro elementi: aria, acqua, fuoco e terra sono rispettivamente rappresentati dalla luce, dal lago, dalle “pire” e dalla chiesa

stessa. In questo contesto catastrofico, ancora spunta la coda della bomba, qui metafora della cometa, come a voler mostrare "... the place / That it had journeyed from" (vv. 487-488), mentre il sangue del marinaio, con il cranio sepolto "in the shattered crypt" (v. 489), investe le ali della croce, e il bimbo "born in the reign of George" ha già fatto ritorno all'amato grembo materno "making loveliness out of horror" (Maslen 2008, 20).

Note

¹ Peake nasce in Cina da genitori inglesi. Nel 1941 esce il suo primo libro di poesie *Shapes and Sounds*, ma il suo nome è ricordato in particolare per la trilogia fantastica di Gormenghast: *Titus Groan*, London, Eyre & Spottis 1946 (trad. it. di A. Ravano, *Tito di Gormenghast*, Milano, Adelphi 1981); *Gormenghast*, London, Eyre & Spottis 1950 (trad. it. di R. Serrai, *Gormenghast*, Milano, Adelphi 2005); *Titus Alone*, London, Eyre & Spottis 1959 (trad. it. di R. Serrai, *Via da Gormenghast*, Milano, Adelphi 2009). Pittore e disegnatore, ha inoltre illustrato alcuni classici della letteratura inglese, tra i quali *Alice in Wonderland* di Lewis Carroll, *The Rime of the Ancient Mariner* di S.T. Coleridge, le favole dei Fratelli Grimm e *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di R.L. Stevenson.

² Per ogni approfondimento sul Blitz, si rimanda a Field 2002, 11-49; Neitzel 2003, 448-463; *The Guardian and Observer Digital Archive*, <<http://www.guardian.co.uk/info/2012/jul/25/digital-archive-notice?From=Archive&Source=Page&Skin=DigitalArchive&BaseHref=GUA/1940/09/09&PageLabelPrint=2&EntityId=Ar00200&ViewMode=HTML>> (08/2012); Hayward 2007, <<http://www.ltmrecordings.com/blitz1notes.html>> (08/2012).

³ Cfr. *Mervyn Peake, Centenary Year, 2011 – poet*, <<http://www.mervynpeake.org/biography.html>> (08/2012). Peake si arruola nella Royal Artillery nel 1940. Nel 1943 viene congedato a seguito di un crollo nervoso. Per una disamina del contesto storico-geografico e sociale di Peake durante la sua scrittura e successiva illustrazione di *The Rhyme of the Flying Bomb*, si veda inoltre Maeve Gilmore, *A World Away* (1970), ora in *Mervyn Peake: Two Lives* (1999, 146-147).

⁴ Gabriella Joy Smart precisa che "Cary's collaboration with Peake began around 1961. At this stage Peake was in the advanced stages of Parkinson's Disease. Cary remembers that, due to the writer's chronic illness, he could barely hear him speak. Cary and his wife Dorse had just moved to Chelsea and invited the Peakes to their house warming ... Cary read a newly published copy of *The Rhyme of the Flying Bomb* and immediately sensed that the work was a masterpiece with exciting possibilities for development as a radio play" (2009, 87).

⁵ Per maggiore fedeltà alla versione originale in lingua inglese ho optato, nei casi in cui l'analisi lo richiedeva, per una traduzione letterale in lingua italiana di alcuni lemmi e versi, citati in questo caso tra apici singoli. Al fine di distinguere questa mia traduzione da quella curata da Zaccuri e edita come testo a fronte nell'edizione sopra indicata, ho riportato quest'ultima tra doppi apici.

⁶ Il nome di Alessandro Zaccuri è in particolare ricordato per i saggi *Citazioni pericolose: il cinema come critica letteraria* (Fazi, 2000) e *Il futuro a vapore: l'Ottocento in cui viviamo* (Medusa, 2004); per il reportage narrativo *Milano, la città di nessuno* (L'Ancora del Mediterraneo, 2003) e per il romanzo, *Il signor figlio* (Mondadori, 2007).

⁷ La V1 o bomba volante è stato il primo missile da crociera utilizzato alla fine della seconda guerra mondiale dall'esercito tedesco. Il nome originario era Fieseler Fi 103, ma fu rinominata V1, acronimo di *Vergeltungswaffe 1* (arma di rappresaglia 1) per scopi propagandistici.

⁸ Come riassume Maslen, "Mervyn Peake was pre-eminently a war poet ... The condition of warfare infects the tissue of his major verse, shaping and distorting it ... Like many who lived through it [the war] he internalized the global crisis, making it part of his inward landscape" (2008, 5).

⁹Tengo a precisare tuttavia che non tutte le stanze sono formate secondo lo schema qui indicato.

¹⁰A questo proposito, Maslen sostiene che “The sailor is a figure from the maritime adventure stories Peake loved as a boy; his language makes him sound like a combination of Jim Hawkins and Long John Silver, the teenager and the murderously avuncular pirate, both of whom are badly out of their depth in wartime London” (2008, 11).

¹¹Come vedremo in maniera più approfondita, il mare è spesso identificato dal marinaio con attributi femminili e associato alle figure mitologiche che lo abitano.

¹²Com'è noto il simbolo del pesce, al quale Peake ritorna più volte per definire il neonato, era adottato in seno alle prime comunità cristiane come segno segreto di riconoscimento e appartenenza, poiché il termine greco “ἰχθύς” (pesce), traslitterato nel latino “ichthys”, è l'acronimo delle parole “Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ” (Iesùs Christòs Theù Hyiòs Sotèr), ovvero “Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore” (Hasset 1913, 83; Di Biagio 2008, 4).

¹³Nell'Apocalisse il cavallo è simbolo di guerra e morte: “Quando l'Agnello aprì il secondo sigillo, udii il secondo essere vivente che gridava: ‘Vieni’. Allora uscì un altro cavallo, rosso fuoco. A colui che lo cavalcava fu dato potere di togliere la pace dalla terra perché si sgozzassero a vicenda, e gli fu consegnata una grande spada” (6, 3-4); “Quando l'Agnello aprì il quarto sigillo, udii la voce del quarto essere vivente che diceva: ‘Vieni’. Ed ecco, mi apparve un cavallo verdastro. Colui che lo cavalcava si chiamava Morte e gli veniva dietro l'Inferno. Fu dato loro potere sopra la quarta parte della terra per sterminare con la spada, con la fame, con la peste e con le fiere della terra” (6, 7-8). La figura del cavallo ritorna in molte opere di Peake come, ad esempio, in *Victoria 6.58 p.m.*, in cui vi compare sotto forma di cavallo *alato* (cfr. M. Peake 1975, ii).

¹⁴Per ulteriori approfondimenti si vedano C. Pi Ch'en 1979; J. Evola 2002 [1963].

¹⁵Nei *Vangeli* è scritto che lo Spirito Santo, durante il battesimo di Gesù, assume le sembianze di una colomba (*Matteo* 3, 13-17; *Marco* 1, 9-11; *Luca* 3, 21-22 e *Giovanni* 1, 31-33).

¹⁶Zaccuri, nella sua prefazione all'opera, evidenzia: “C'è però un equivoco che occorre dissipare: a dispetto da quanto potrebbe apparire dalla lettura del poemetto, Peake non fu affatto un poeta di ispirazione religiosa. ... L'interesse per tematiche e soggetti di tipo religioso emerge a tratti nell'attività pittorica e letteraria di Peake, ma soltanto in *The Rhyme of the Flying Bomb* queste tensioni contrastanti si traducono in un testo capace di ricorrere in modo consapevole alla visione teologica del cristianesimo” (2001, 12).

¹⁷Cfr. *Profesia di Isaia* 11, 6, nella quale si parla dell'*escathon*, del regno di giustizia e di pace che si instaurerà con l'avvento del Messia. La pace messianica si contrappone alla violenza della guerra.

¹⁸Cfr. Santucci 1981, 71-95.

¹⁹Cit. in Maslen 2008, 12-14.

²⁰Da W.B. Yeats, *A Lover's Quarrel Among the Fairies* (vv. 9-10): “You will with the banshee chat, / And will find her good at heart” (1983, 518). Cfr. inoltre Di Leo (2002, 45).

²¹Gabriella Joy Smart precisa che “The ‘flying bomb’ or V1 (also nicknamed the ‘doodle-bug’) contained a primitive engine that sounded like an old motorbike travelling slowly, therefore not making much noise. It was basically a pilotless plane which carried enough petrol to reach London across the English Channel before it landed haphazardly. The bomb either dropped like a stone, or glided when the petrol ran out. It was small in size, destroying no more than one or two houses at the most; its primary function was to demoralize the general population” (2009, 100).

²²Zaccuri individua l'influenza di Eliot nei versi che Peake dedica all'epifania della Vergine: “Del resto, se si decidesse di seguire la pista delle coincidenze e affinità letterarie, occorrerebbe risalire perlomeno al T.S. Eliot dei *Four Quartets*, e in particolare alla preghiera alla Vergine che occupa il quarto movimento di ‘The Dry Salvages’. Un testo, vale la pena di notare, pubblicato in prima edizione nel febbraio del 1941, quando ormai Eliot aveva deciso di lasciare Londra per la campagna, senza tuttavia abbandonare del tutto il servizio di volontario contro gli incendi nella capitale bombardata” (2001, 11).

²³ Dal *Libro dell'Apocalisse*: “Mi mostrò un fiume d'acqua viva limpida come cristallo, che scaturiva dal trono di Dio e dell'Agnello in mezzo alla piazza della città e da una parte e dall'altra del fiume si trova un albero di vita che dà dodici raccolti e produce frutti ogni mese; le foglie dell'albero servono per guarire le nazioni” (22, 1-2). L'albero della vita, infine, è il simbolo della ripresa della vita dopo ogni umana tragedia. Nell'Apocalisse l'“albero di vita” simboleggia la felicità della vita eterna: “Mi mostrò poi un fiume d'acqua viva limpida come cristallo, che scaturiva dal trono di Dio e dell'Agnello. In mezzo alla piazza della città e da una parte e dall'altra del fiume si trova un albero di vita che dà dodici raccolti e produce frutti ogni mese; le foglie dell'albero servono a guarire nel nazioni” (22, 1-2).

²⁴ In *Luca* si legge che Simeone si rivolge a Maria, che assieme a Giuseppe aveva condotto Gesù fino a Gerusalemme per offrirlo come primogenito al Signore nel tempio, dopo il quarantesimo giorno dalla sua nascita, con le seguenti parole: “Anche a te una spada trafiggerà l'anima”, profetizzando così il dolore della madre dinanzi al figlio in croce; in Peake, il dolore che trafigge la madre come una spada, proviene dall'amore di lei per i propri figli. La spada non è soltanto un simbolo legato alla sfera del dolore, ma anche all'ambito della verità, soprattutto quando esprime il Verbo divino (Ebrei 4,12). Questo riferimento alla spada-Parola di Dio che è amore potrebbe offrirci una seconda chiave di lettura dei versi 410-412: Maria ha attraversato molteplici strade perché condotta dalle spade dell'amore, ovvero dalla Parola di Dio, che è appunto amore, per portare il Verbo a tutti coloro che ne hanno avuto bisogno. Questa immagine ci conduce infine, ancora una volta, all'Albero della Vita protetto dai cherubini con spade di fuoco: “Il Signore Dio lo scacciò dal giardino di Eden, perché lavorasse il suolo da dove era stato tratto. Scacciò l'uomo e pose ad oriente del giardino di Eden i cherubini e la fiamma della spada folgorante, per custodire la via all'albero della vita” (*Genesi 3, 22-24*).

²⁵ Sia il fuoco che la nave sono due motivi ricorrenti nell'*opus* di Peake. In “The Touch o' the Ash” (1929), ad esempio, il vecchio marinaio gettato nella fornace ardente dal capitano della nave, riesce a riplasmare un nuovo corpo dalle ceneri del precedente e, successivamente, a vendicarsi della violenza subita.

Riferimenti bibliografici

- Baker Kenneth (1996), *The Faber Book of War Poetry*, London, Faber & Faber.
- Barford Duncan (1992), “Creativity and Disease: the Parkinsonian Imagination of Mervyn Peake”, *Peake Studies* 3, 1, 5-15.
- Bell Chris (2011), “A world undesecrate: MP, 1911–1968”, 17 July, accessibile alla pagina web: <<http://www.wordshiftminds.co.nz/2011/07/world-undesecrate-mervyn-peake-1911-1968/>> (08/2012).
- Cardini Franco (1986), “L'Unicorno”, *Abstracta* 6, 42-49; riprodotto in *Airesis*, sez. “il Giardino dei Magi”, serie “Mostri, Belve, Animali nell'immaginario medievale” 3, <http://web.mclink.it/MH0077/IlGiardinoDeiMagi/Giardino%201/cardini_unicorno_3.htm> (08/2012).
- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain (1986), *Dizionario dei simboli*, 2 voll., Milano, Rizzoli.
- Churchill Winston (1970), *La Seconda guerra mondiale*, vol. IV, *Isolati*, trad. it. di G. Monicelli, Milano, Mondadori.
- Cirlot J.E. (1996), “Dizionario dei simboli”, Milano, Armenia, *ad vocem* “colore”, 159.
- Connell Tim (2011), “Through Lands Afar: MP at 100”, *Times Literary Supplement*, 8 July. With an elegy for Mervyn Peake by R. Hadas.
- Cooper J.C. (1978), *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London, Thames & Hudson.

- Crisp Quentin (1982), "The Genius of Mervyn Peake", *Mervyn Peake Review*, 14, 37-42.
- Di Biagio M.P. (2008), "Simboli cristologici e iconografia", *La Recherche.it - Rivista letteraria libera*, 4, <http://www.larecherche.it/public/testi/Saggio/upload_pdf_doc_txt/mariapaolad_1_20080118235044_Simboli%20cristologici%20e%20iconografia%20-%20Maria%20Paola%20Di%20Biagio.pdf> (08/2012).
- Di Leo Filippo (2002), *Enciclopedia dei fantasmi e degli spiriti*, Città di Castello, Free Books.
- Evola Julius (2002; [1963]), *Il cammino del Cinabro*, Roma, Ed. Spada.
- Field Geoffrey (2002), "Nights Underground in Darkest London: The Blitz, 1940-1941", *International Labour and Working-Class History* 62, "Class and Catastrophe: September 11 and Other Working-Class Disasters", 11-49.
- Fielder Miele (1994), "From a Problematics to a Poetics of Peake", *Peake Studies* 3, 4, 21-38.
- Gilmore Maeve (1970), *A World Away, A Memoir of Mervyn Peake*, London, Gollancz.
- Ora in Ead. (1999), *Mervyn Peake: Two Lives*, London, Vintage.
- Gordon Smith (1984), *Mervyn Peake. A Personal Memoir*, London, Gollancz.
- Graves Robert (1955), "Lamia", *The Greek Myths*, London, Penguin, 205-206.
- Hassett H.M. (1913), "Symbolism of the Fish", in *The Original Catholic Encyclopedia*, New York (NY), Encyclopedia Press, 83; accessibile alla pagina web: <http://oce.catholic.com/index.php?title=Symbolism_of_the_Fish> (08/2012).
- Joy Smart Gabriella, *Tristram Cary: Scenes from a Composer's Life*, Dissertation for the Degree of Master of Music, University of Adelaide, Elder Conservatorium of Music; accessibile all'indirizzo web: <<http://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/69202/1/02whole.pdf>> (08/2012).
- Kerényi Karl (1951; [1980]), *The Gods of the Greeks*, London, Thames & Hudson, 38-40.
- Manacorda Giorgio, a cura di (2002), *Poesia 2001. Annuario*, Roma, Cooper Castelvecchi.
- Maslen R.W. (2008), "Fantasies of War in Peake's Uncollected Verse", *Peake Studies* 10, 4, 5-23.
- Mills Alice (2006), *Stuckness in the Fiction of Mervyn Peake*, Amsterdam and New York (NY), Rodopi.
- Moorcock Michael, Miéville China, Spurling Hilary, Kennedy Al (2011), "A Celebration of the Writing and Art of MP", *Guardian*, 2 July.
- Moore Geoffrey (1979), "Mervyn Peake's Writings and Drawings", *Oxford Art Journal* 2, "Art and Society", 49-51.
- Neitzel Sönke (2003), "Kriegsmarine and Luftwaffe co-operation in the war against Britain", *War in History Journal* 10, 448-463.
- Peake Clare (2011), *Under a Canvas Sky: Living Outside Gormenghast*, London, Constable.
- Peake Mervyn (1962), *Rhyme of the Flying Bomb*, first edition, London, Dent.
- (1973), *Rhyme of the Flying Bomb*, second (facsimile) edition, Gerrards Cross, Colin Smythe.
- (1975), *Selected Poems*, London, Faber and Faber.
- (1978), *Peake's Progress. Selected Writings and Drawings of Mervyn Peake*, ed. by M. Gilmore, London, Allen Lane (Overlook Press 1981; Penguin Classics 2000).
- (2001), *La Ballata della bomba volante*, trad. it. di A. Zaccuri, Novara, Interlinea.

- (2008), *Rhyme of the flying bomb*, in R.W. Maslen (ed.), *Collected Poems*, Manchester, Carcanet.
- Peake Sebastian (1989), *A Child of Bliss: Growing Up with Mervyn Peake*, London, Lennard Publishing.
- Piette Adam (1995), *Imagination at War: British Fiction and Poetry 1939-1945*, London, Macmillan Papermac.
- (1997), “The Minds War Made”. Rev. of K. Baker (ed.), *The Faber Book of War Poetry* (London, Faber & Faber, 1996), *Peake Studies* 5, 3, 39-43.
- Pi Ch'en Chao (1979), *Trattato di alchimia e fisiologia taoista*, Roma, Ed. Mediterranee.
- Rogerson Barnaby (2006), “Possessed by Peake”, *The Real Reader's Quarterly* 12, 19-27.
- Santucci Luigi (1981), *Il bambino della strega*, Milano, Mondadori, 71-95.
- Stansky Peter, William Abraham (1994), *London's Burning: Life, Death and Art in the Second World War*, London, Constable & Co.
- Tonkin Boyd (2011), “Oddity that Stands the Test of Time”, *The Independent*, 24 June.
- Wasson Sara (2010), *Urban Gothic of the Second World War: Dark London*, Houndmills, Palgrave Macmillan.
- Watney John (1976), *Mervyn Peake*, London, Michael Joseph.
- West Edward N. (1989), *Outward Signs: The Language of Christian Symbolism*, New York (NY), Walker.
- Winnington G.P., ed. (1991), “Mervyn Peake's Correspondence with the Ministry of Information during World War II”, *Peake Studies* 2, 2, 3-42.
- , ed. (2006), *Mervyn Peake: the Man and His Art*, compiled by S. Peake and A. Eldred, Chester Springs, PA, Peter Owen.
- (2006), *The Voice of the Heart: the Working of Mervyn Peake's Imagination*, Liverpool, Liverpool UP.
- (2009), *Mervyn Peake's Vast Alchemies: the illustrated biography*, Chester Springs, PA, Peter Owen.
- Womack Philip (2011), “Ways with Words: interviews with MP's Children”, *Daily Telegraph*, 30 June; accessibile alla pagina web: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/8608252/Ways-With-Words-Interview-with-Mervyn-Peakes-Children.html>> (09/2012).
- Yeats W.B. (1983), *A Lover's Quarrel Among the Fairies*, in *The Poems*, London, Gill and Macmillan, 518.
- Zaccuri Alessandro (2001), „Metà mura, metà dolore“. *Mervyn Peake e la poesia del Blitz*, in M. Peake, *La ballata della bomba volante*, a cura di A. Zaccuri, Novara, Interlinea, 5-14.

Traduzione, volgarizzamento e presenza femminile in testi devozionali bassomedievali¹

Dávid Falvay

ELTE University, Budapest (<dfalvay@yahoo.com>)

Abstract

This article addresses the problem of translation in medieval religious literature, and investigates the relationship between the issue of vernacular devotional texts and a female authorship or audience. After a few general remarks, the author presents two case studies. The first is the *Mirror of Simple Souls*, written in the vernacular by Marguerite Porete, a woman condemned as a heretic, and the vernacular (re)translations of this well-known text. The other is the pseudo-Bonaventurian *Meditations on the Life of Christ*, in which a female audience is clearly present; the problems of its date and original language (Latin or Italian) are discussed: recently it has been hypothesized that the original form of the work could have been written by a woman, in the Italian vernacular. The author stresses the point that medieval translation is a complex phenomenon, and often moves from the vernacular as a source language; however, the essay argues that the presence of a female author or audience does not necessarily imply the existence of a preceding vernacular version.

Keywords: vernacularization, Marguerite Porete, female spirituality, *Meditationes Vitae Christi*

1. Ormai è diventato quasi un luogo comune ritenere che la cultura medievale occidentale sia stata fondamentale bilingue e, conseguentemente, anche la traduzione medievale è un argomento molto studiato nelle ricerche degli ultimi decenni. Jeanette Beer (organizzatrice di una serie di dibattiti sul tema della traduzione all'annuale congresso internazionale di studi medievali di Kalamazoo negli Stati Uniti, e curatrice delle relative pubblicazioni) scrive così nell'introduzione al primo volume:

At no time in the history of the West has translation played a more vital role than in the Middle Ages ... Since the emergence of Romance had rendered the entire corpus of classical literature incomprehensible to all but the "litterati", both old and new worlds awaited (re)discovery or, to use Jerome's metaphor, "conquest." Parado-

xically, the universality and vitality of the activity as well as the disparateness of its products have led some modern theorists to deny the existence of “real” translation until the “Renaissance”. (Beer 1998, 1)

Si avverte tuttavia una certa unidirezionalità nel trattare la questione della traduzione medievale, perché normalmente viene analizzato il fenomeno della traduzione dal latino verso il volgare o, più raramente, quello delle traduzioni tra le lingue volgari, mentre solo sporadicamente è trattato l’aspetto della traduzione dal volgare in latino. Infatti, Gianfranco Folena, nel suo saggio, parlando del rapporto tra latino e volgare nel Medioevo, fa una distinzione fra traduzione “verticale” (il volgarizzamento nel senso classico della parola) e “orizzontale”, che è la traduzione “infralinguistica” tra le lingue romanze.

Pur nella visione sincronica che il Medioevo ha dei rapporti fra latino e volgare, in quello che potrebbe definirsi un biliguismo e biculturalismo in senso sincronico, si deve distinguere un tradurre “verticale”, dove la lingua di partenza, di massima il latino, ha un prestigio e un valore trascendente rispetto a quella d’arrivo ... e un tradurre “orizzontale” o infralinguistico, che fra le lingue di struttura simile e di forte affinità culturale come le romanze assume spesso il carattere, più che di traduzione, di trasposizione verbale con altissima percentuale di significanti, lessemi e morfemi comuni e identità nelle strutture sintattiche, di trasmissione e metamorfosi continua, con interferenza massima e contrasti minimi ... (Folena 1994, 12-13)

Negli ultimi anni quest’affermazione di Folena è stata sviluppata e affinata da parte di studiosi come Lino Leonardi o l’autrice della monografia più recente sul tema, Alison Cornish (Leonardi 1996; Cornish 2010), ma entrambi si concentrano fondamentalmente sul fenomeno del volgarizzamento.

Questa attenzione sul volgarizzamento medievale è stata ulteriormente rafforzata da un cambiamento avvenuto nei principi della filologia. Mentre la filologia tradizionale (lachmanniana) si concentrava sul concetto di “originale”, con la cosiddetta “nuova” filologia è diventata fondamentale l’importanza delle varianti (Cerquiglini 1999) e conseguentemente si pone sempre più l’accento sul ruolo delle traduzioni e dei volgarizzamenti. Il volgarizzamento *per definitionem* significa anche adattamento e appunto questa è la caratteristica che risulta centrale nelle diverse analisi². Così come la nuova filologia si concentra sulla variante, nella teoria della traduzione viene ultimamente spesso usato il concetto di “transfer culturale”³.

Parlando di letteratura religiosa, dobbiamo aggiungere un ulteriore elemento che rende il ruolo del volgare ancora più importante: l’attenzione vivissima con cui gli storici della religione si rivolgono alla questione della teologia volgare (“vernacular theology”), sottolineando le manifestazioni letterarie in volgare (siano esse traduzioni oppure opere scritte originariamente in volgare) indirizzate ad un pubblico meno colto. All’interno di questa produzione teologica volgare il ruolo del pubblico femminile è particolarmente significativo e, in particolare, viene indagata l’importanza del pubblico femminile e delle autrici di testi religiosi (Blumenfeld-Kosinski, Robertson, Warren 2002).

La presenza femminile nella religiosità e nella letteratura medievale è un tema attualmente molto studiato; sin dagli anni '60 è stata pubblicata un'infinità di letteratura specializzata, che non ho la pretesa di trattare neppure per sommi capi, ma di cui mi occuperò esclusivamente in relazione al tema da me analizzato, ovvero il fenomeno di traduzione/ volgarizzamento nella letteratura devozionale⁴.

Nel presente articolo vorrei analizzare brevemente due casi, in cui si incrociano tutti gli elementi sopracitati (pubblico e/o autore femminile, volgarizzamento e fenomeno di traduzione dal volgare in latino). Nel caso di alcune opere ben note della letteratura religiosa bassomedievale per le quali con l'edizione critica della versione ritenuta originale la ricostruzione filologica sembrava essere già risolta 10-20 anni fa, recentemente a livello internazionale l'attenzione degli studiosi è tornata a concentrarsi sulle diverse traduzioni volgari. Così nel caso del *Miroir des simples âmes* (1295 ca.) di Margherita Porete sono apparsi nuovi risultati che suggeriscono una rivisitazione di tutta la tradizione testuale dell'opera e, nel caso delle famose *Meditationes Vitae Christi* (1300 ca.), alcuni studiosi avanzano l'ipotesi che una versione in italiano volgare possa esserne l'originale. Questi casi offrono inoltre l'opportunità di soffermarci sulla questione del transfer culturale, visto che il processo di traduzione o volgarizzamento, parallelamente ad un pubblico modificato, spesso porta con sé anche una modifica dell'attribuzione autoriale e/o dell'ambientazione dell'opera.

2. Il *Miroir des simples âmes* (*Specchio delle anime semplici*, da ora in poi *Specchio*), scritto dalla beghina francese Margherita Porete, è un testo molto popolare e studiato della letteratura mistica medievale che descrive in forma dialogata – dove gli interlocutori sono delle figure simboliche, tutte femminili – un'esperienza mistica, ovvero l'ascesa dell'anima a Dio. Inoltre, il fatto che l'autrice sia una donna, e soprattutto che essa per la diffusione dell'opera sia stata processata come eretica e bruciata sul rogo a Parigi nel 1310, ha reso lo *Specchio* uno dei casi emblematici per la ricerca sulla religiosità e sull'eresia femminile. Infatti, da quando Romana Guarnieri ne ha identificato l'autrice nel 1946 e ha pubblicato per la prima volta il testo francese del libro nel 1965, Porete e il suo *Specchio* sono diventati famosi e il trattato è stato tradotto in varie lingue moderne; successivamente centinaia di libri e saggi sono stati dedicati al tema⁵. Lo *Specchio* e la sua autrice costituiscono un eclatante esempio di religiosità femminile; dobbiamo inoltre sottolineare il fatto che la Porete, oltre ad essere stata una figura straordinariamente importante dal punto di vista storico, si colloca anche tra gli autori di maggior rilievo della letteratura medievale⁶.

Per quanto riguarda la questione della lingua, particolarmente pertinente al nostro argomento, la prima caratteristica sulla quale dobbiamo soffermarci è che il libro (scritto da una beghina, probabilmente per un pubblico laico e, almeno in parte, femminile) originariamente fu composto in volgare francese

(più precisamente in dialetto piccardo). Anche se la versione originale non è sopravvissuta, questo non è mai stato messo in dubbio da parte degli studiosi, visto che nei documenti inquisitori che descrivono il processo e la condanna della Porete, che era della regione di Hainaut, si fa allusione al suo volgare⁷.

È altrettanto sicuro che l'originale volgare venne tradotto in latino e che il testo di questa traduzione latina fu rivolgarizzato in altre lingue ancora durante il Medioevo. La versione medio-inglese e quella italiana sono sopravvissute in parecchi manoscritti, mentre abbiamo solo qualche vago accenno all'esistenza di una versione tedesca antica. L'unico manoscritto integro in lingua francese, conosciuto in ambito scientifico come il MS di Chantilly, risale al XV secolo e costituisce la base degli studi e della maggior parte delle traduzioni moderne⁸.

Questa peculiarità basterebbe già per illustrare ampiamente il tema da noi trattato, ma in questo caso dobbiamo considerare anche i risultati della ricerca filologica recente che mettono in dubbio alcuni elementi riguardanti la trasmissione testuale dell'opera. Il primo recente contributo notevole è stato pubblicato nel 1999 da Geneviève Hasenohr che aveva scoperto un frammento francese dell'opera fino ad allora sconosciuto, il quale sembra trasmettere una versione più vicina all'originale ipotetico rispetto all'unico testo francese completo fino ad allora conosciuto. La seconda pubblicazione da menzionare è il saggio di Robert Lerner (uno degli autori che si occupano del tema sin dagli anni '70) in cui l'autore sostiene che la versione medio-inglese del testo (tradizionalmente ritenuta una ritraduzione dal latino) conservi la versione più vicina, tra tutte quelle esistenti, all'originale francese. Negli ultimi anni invece un terzo autore, Michael G. Sargent, oltre a redigere una serie di saggi sul tema dello *Specchio*, ha pubblicato online uno strumento preziosissimo per la ricerca filologica: una collazione completa di tutte le versioni conosciute, sul campione del frammento francese suindicato (Hasenohr 1999; Lerner 2010; Sargent 2010). Inoltre nel 2010, per il settecentenario della morte della Porete, è stato organizzato un convegno internazionale a Parigi che ha reso possibile una discussione molto ricca tra esperti provenienti da tutto il mondo⁹.

Pur non entrando in dettagli filologici, quello che per il nostro argomento è da ritenere importante tra i nuovi risultati è il fatto che la versione francese (il sopramenzionato MS di Chantilly) pubblicata e tradotta tante volte è attualmente molto discussa: non solo non si tratterebbe dell'originale, come si era sempre ritenuto e motivo per cui nell'edizione "ufficiale" è pubblicata parallelamente all'edizione critica della versione latina conservata nei manoscritti più antichi (Verdeyen, Guarnieri 1986) ma non sarebbe nemmeno la versione più autentica tra quelle rimaste, bensì una variante tardiva e corrotta. Questo fatto ha anche delle conseguenze più generali per la speculazione filologica: teologi e storici della religione e della letteratura stanno analizzando da decenni una versione corrotta del testo che contiene parecchi elementi testuali che probabilmente non erano pensieri originali dell'autrice.

Un altro aspetto della trasmissione testuale dello *Specchio* che vorrei trattare brevemente è la versione italiana del libro. In questo caso non sono emerse delle ipotesi “rivoluzionarie” e rimane indiscusso che il testo italiano è un volgarizzamento nel senso classico della parola, cioè che è stato tradotto liberamente dal latino. Ciononostante ci sono due caratteristiche che meritano la nostra attenzione in questa sede.

La prima è che dopo l'edizione di uno dei quattro manoscritti italiani dell'opera nel 1994, la ricerca sembra aver dimenticato gli altri tre testimoni (che strutturalmente riportano una versione evidentemente separata) senza averne fatto una comparazione testuale dettagliata. In altre parole, oggi non sappiamo neppure se l'unico manoscritto italiano pubblicato tramandi o meno la stessa traduzione del testo rispetto ai tre codici rimasti inediti. Questa mancanza è stata notata dalla Guarnieri stessa (che ha curato l'edizione italiana), la quale scrive così nell'introduzione:

Da anni, che dico? da decenni mi porto dentro il sogno di poter dare in edizione critica ... le due versioni, ovviamente pubblicate a fronte, che ci hanno tramandato il tardotrecentesco volgarizzamento italiano, condotto sull'antica versione latina del *Miroir des simples âmes* di Margherita Porete ... Non sono più in età da poter sperare di veder realizzato un giorno o l'altro quel mio sogno ambizioso ...¹⁰ (Fozzer, Guarnieri, Vannini 1994, 509-624)

La caratteristica principale di questa versione italiana “dimenticata” dello *Specchio* è che il testo illustra il fenomeno del transfer culturale in modo particolare, nel senso che la traduzione significa anche una nuova ambientazione e attribuzione d'autore dell'opera. Infatti, secondo la testimonianza unanime del prologo presente nei tre manoscritti inediti di questa versione (conservati oggi rispettivamente a Napoli, a Vienna e a Budapest), l'autrice del trattato altra non è che la “beata Margarita, figliuola del re d'Ungheria”¹¹. Questa formula in un testo medievale indica evidentemente la santa principessa ungherese Margherita d'Ungheria (1242-1270), la cui venerazione era abbastanza diffusa nel Basso Medioevo anche se fu canonizzata solo nel 1943. Questa attribuzione nei manoscritti di Napoli e di Vienna è rafforzata anche da un'appendice alla fine del testo che contiene un episodio sulle presunte stimmate della santa che, pur non facendo parte della biografia di Margherita d'Ungheria, appartiene al suo “dossier agiografico” (Banfi 1940; Klaniczay 1995; Klaniczay 2002a, 2002b; Falvay 1999, 2002).

Questa nuova versione del trattato eretico francese (anche se il contenuto del testo di base rimane fondamentalmente identico) ne dà un contesto del tutto nuovo: il pubblico italiano dell'ultimo Medioevo poteva leggere in un modo radicalmente diverso (e molto più tranquillamente) un testo scritto da una santa principessa di un paese lontano, ma facente chiaramente parte della propria cultura, rispetto a come l'avrebbe letto se si fosse diffuso sotto il nome di una beghina condannata. Questo carattere “modificato” del testo è indipendente dal fatto che sia il risultato di una falsificazione cosciente da

parte dei sostenitori, per proteggerlo dall'inquisizione (sappiamo che nel Quattrocento lo *Specchio* era perseguitato anche in Italia e tra gli inquisitori troviamo il famoso San Giovanni Capestrano) (Guarnieri 1965), oppure un processo spontaneo di etimologia ingenua e di corruzione del testo avvenuto durante il volgarizzamento e la copiatura.

3. L'altro caso che vorrei presentare brevemente per illustrare i fenomeni trattati (il volgarizzamento a confronto con la traduzione dal volgare, il transfer culturale e il pubblico/autore femminile) è il trattato intitolato *Meditationes Vitae Christi* (*Meditazioni sulla vita di Cristo*, da ora in poi MVC). Questo testo (una volta attribuito a San Bonaventura, ma recentemente accreditato a un certo Ioannes de Caulibus o Giovanni de' Cavoli) è sostanzialmente una parafrasi biblica che descrive non solo gli eventi della vita di Cristo conosciuti attraverso i Vangeli, ma anche degli elementi apocrifi. Le MVC è uno dei libri più popolari ed influenti del Basso Medioevo. La sua popolarità è dimostrata dal fatto che è sopravvissuto in centinaia di manoscritti e stampe antiche, oltre che in latino e in italiano, anche in altre lingue volgari, mentre è notevole l'influenza della narrazione sulle arti visive e persino sul teatro.

Nonostante questi fattori, dobbiamo dire che, sorprendentemente, non sono risolte in maniera convincente neanche le questioni filologiche fondamentali a proposito di questo testo: sono discusse la data e la lingua originale del trattato (l'inizio o la metà del Trecento, latino o italiano) e recentemente sono stati espressi forti dubbi anche sull'identità dell'autore. Il motivo di queste incertezze è da trovare nell'estrema complessità della tradizione testuale (quasi 200 manoscritti medievali e numerosi incunaboli e stampe antiche) e nella mancanza di uno studio sistematico della versione italiana. Gli importanti saggi pubblicati nella prima metà del Novecento hanno chiarito parecchi aspetti della diffusione del testo in italiano (Oliger 1922; Fischer 1932; Petrocchi 1952; Vaccari 1952), ma non si sono basati su una collazione delle versioni, ancor meno su un'edizione critica. L'edizione critica della versione latina è uscita solo nel 1997 (Stallings-Taney), mentre non esiste alcun progetto simile a proposito della versione italiana. Dopo la pubblicazione dell'edizione critica della versione latina sono usciti solo pochi contributi a proposito della versione italiana¹².

La data più diffusa (sin dal 1990) è stata proposta da Sarah McNamer che, in base all'identificazione di una delle fonti delle MVC, ha proposto una datazione alla metà del Trecento, mentre prima di questa pubblicazione la data tradizionale era il primo quarto o addirittura il primo decennio dello stesso secolo¹³. Questa differenza, anche se non sembra notevole, in realtà ha delle conseguenze notevoli, visto che accettando la tarda datazione dobbiamo ripensare tutto il rapporto tra le MVC e l'arte figurativa del Trecento. Un esempio concreto, che qui possiamo solo menzionare, è l'affinità di alcuni particolari presenti nelle descrizioni delle MVC con la pittura di Giotto,

soprattutto per quanto riguarda gli affreschi della Cappella degli Scrovegni. Come ha scritto Emma Simi Varanelli (1992, 144): “è superfluo osservare come il racconto dell’Annunzio delle M.V.C. sia stato letteralmente trasposto in linguaggio pittorico da Giotto ... Con la buona pace dei filologi, quindi, l’artista, conosceva bene la narrazione mendicante”¹⁴.

McNamer basava la sua argomentazione su una sua ipotesi a proposito di un testo citato nelle MVC, intitolato Rivelazioni della Vergine attribuite a Santa Elisabetta, il quale secondo il suo parere non è legato a Elisabetta d’Ungheria (†1231) bensì a Elisabetta di Töss (†1338) (McNamer 1990). In altre sedi ho confutato sia quest’attribuzione delle Rivelazioni della Vergine, sia la conseguente datazione delle MVC post 1338 e ho presentato argomenti a favore della data tradizionale delle MVC, cioè il primo decennio del Trecento (Falvay 2005, 2011¹⁵). Anche la questione dell’autore sembra problematica, poiché il nome di Ioannes de Caulibus (oggi accettato come autore dalla maggioranza degli studiosi) non lo troviamo in nessuno dei testimoni medievali, ma solo in una fonte indiretta e posteriore. Nel nostro saggio sopracitato, Péter Tóth avanza l’ipotesi di un candidato nuovo e (a mio avviso) più convincente, ma questo dovrebbe essere tema di un altro articolo.

In questa sede l’aspetto più importante che intendo trattare è la questione della lingua originale. Il testo (sopravvissuto in molti testimoni trecenteschi, sia in latino che in italiano) è stato scritto evidentemente in Italia, anzi è localizzabile in Toscana (nei dintorni di San Gimignano), ma non è per niente chiaro quale sia la versione originale del testo, dato che l’opera ci è pervenuta non solo in due lingue, ma anche in almeno tre redazioni principali (una lunga, una breve e un testo minimo, conosciuto nella versione latina come *Meditationes de Passione Christi*¹⁶). Prima, l’opinione corrente affermava che la versione originale fosse la versione latina lunga, ma i due contributi più recenti hanno fatto riemergere l’idea che una delle versioni volgari italiane sia la più vicina all’originale.

La storica dell’arte Holly Flora, sulla base degli argomenti di Isa Ragusa, ripropone l’ipotesi che l’originale sia un testo lungo italiano (il codice illustrato di Parigi)¹⁷. Tra gli argomenti di Ragusa e Flora, oltre a motivi cronologici e filologici, troviamo la questione del pubblico femminile, visto che il narratore del testo si rivolge a una suora (probabilmente una clarissa) per istruirla e questo rende più verosimile un testo in volgare (Ragusa 1997; Flora 2009). La già menzionata Sarah McNamer nel suo saggio del 2009 presenta un testimone italiano fino ad allora poco conosciuto, che contiene una brevissima versione isolata dell’opera (da lei chiamata “versione Canonici”)¹⁸, e ipotizza non solo che questo sia l’originale, ma addirittura suppone un contesto culturale dell’originale tutto nuovo: l’opera sarebbe stata scritta non per ma da una suora e solo in una seconda fase di rielaborazione e traduzione (in latino) un redattore maschile sarebbe intervenuto modificando notevolmente il testo (che è tramandato in tutti gli altri testimoni rimasti) (McNamer

2009). Gli argomenti della studiosa americana a favore della precedenza di questo testimone italiano si basano soprattutto su aspetti stilistici: la versione Canonici è una variante molto più compatta e organica, soprattutto perché ne mancano parecchi strati testuali che McNamer valuta come “aggiunti” in una fase successiva nelle altre versioni conosciute, come le lunghe citazioni (molte di Bernardo da Chiaravalle) o delle indicazioni geografiche dettagliate. Tra questi elementi mancanti possiamo elencare anche le parti dialogate tra l'autore maschile e la destinataria femminile che è una caratteristica importante in tutte le altre versioni. Sulla base di questa caratteristica del testo, e di alcune considerazioni lessicali minori, la studiosa sostiene che l'autrice di questa versione sia una donna, e che il testo sia stato riscritto e rielaborato successivamente da un autore maschile¹⁹.

Queste due recenti proposte quasi contemporanee ma chiaramente indipendenti, sottolineano entrambi i fenomeni che stiamo trattando, cioè l'aspetto femminile della produzione volgare nel caso di testi religiosi e la possibilità della traduzione dal volgare in latino. Ovviamente non escludo neanche questa possibilità, anzi in generale ritengo molto valide queste due tesi. Devo però aggiungere che gli argomenti portati da Ragusa e Flora da un lato e da McNamer dall'altro non determinano necessariamente la precedenza di una o dell'altra versione. In altre parole, le necessità di un pubblico femminile possono spiegare anche la nascita di un volgarizzamento, e non significano per forza che la versione originale sia stata scritta in volgare; d'altro canto, gli argomenti stilistici della versione Canonici rimangono validi anche laddove si tratti di una rielaborazione tardiva del testo, e non solo se supponiamo che questa sia la forma originale dell'opera. Sono convinto che per formulare qualsiasi ipotesi a proposito della trasmissione testuale, della direzione del processo di traduzione o, più in generale, sulla relazione esistente tra le versioni di un testo, prima di tutto è necessario eseguire un lavoro dettagliato e meccanico di comparazione testuale, e dalle pubblicazioni delle studiose sopracitate non mi sembra che le loro ipotesi siano basate su un tale fondamento. Ovviamente non pretendo ora risolvere questa problematica tanto complessa, ma per un saggio lungo scritto insieme a Péter Tóth ho eseguito un lavoro preparatorio, ovvero una collazione parziale (eseguita su un unico episodio tra i 90-95 presenti nelle versioni lunghe e su 7 testimoni italiani più il testo latino) (Tóth e Falvay, in stampa). Inoltre con un gruppo di dottorandi di italianistica dell'Università di Budapest abbiamo iniziato un lavoro di collazione integrale della versione italiana delle MVC. Sulla base di queste analisi sono abbastanza scettico riguardo alla precedenza di una delle versioni italiane e tendo ad accettare la tesi tradizionale che considera il testo latino lungo più vicino all'originale.

Abbiamo dunque visto due casi della letteratura religiosa bassomedievale dove sembrano intrecciarsi la questione della lingua, il problema della traduzione e la questione femminile. Anche se non identici del tutto, questi

due casi forse ci aiutano a vedere che la questione della traduzione e quella del volgarizzamento sono molto complessi anche nella letteratura medievale e che l'aspetto marcatamente femminile non determina necessariamente la storia della trasmissione testuale di un'opera medievale, pur influenzandone certe caratteristiche.

Note

¹L'articolo è stato scritto nell'ambito di un assegno di ricerca "Bolyai" dell'Accademia delle Scienze d'Ungheria (MTA), e del progetto PD 75329 del Fondo Nazionale di Ricerca ungherese (OTKA). Ringrazio Claudio Pedro Behn e Caterina Di Bella per la revisione linguistica del testo.

²"But vernacularization of Latin literature was not so much an importation of something foreign as a shift in register and social class..." (Cornish 2010, 5). "Ma vi è inoltre una piena libertà di adattamento del testo /latino/ ... A questo quadro il volgare non fa che aggiungere una variabile in più, quella linguistica, a sua volta produttrice di manipolazioni e aggiustamenti, di una sorta produttrice di arricchimento del testo" (Leonardi 1996, 175).

³Sul concetto in generale: Espagne e Werner (1987, 969-992). Su "transfer culturale" e "medievistica": Kasten, Paravicini, Pérennec, Hrsgg. (1998).

⁴Alcuni anni fa ho tentato di dare una sintesi storiografica sul tema in questione paragonando la storiografia ungherese e quella italiana con particolare riferimento alle figure delle donne medievali (Falvai 2002). Per ulteriori approfondimenti si rimanda a due recenti pubblicazioni: Fumagalli Beonio Brocchieri e Frigeni (2009); Minnis e Voaden (2010).

⁵Esiste una bibliografia tematica online, redatta e curata da Zan Kocher: *International Marguerite Porete Society International Bibliography on Marguerite Porete and the Mirror of Simple Souls, with resources for scholars and students*, <<http://margueriteporete.net>> (2011, ultimo aggiornamento settembre 2012). La base della ricerca moderna è la pubblicazione della Guarnieri che contiene l'edizione del testo francese e di molti altri documenti relativi, nonché un saggio esteso sul tema: Guarnieri (1965). Tra le edizioni è comunque da menzionare l'edizione italiana del 1994 che, oltre la ripubblicazione del testo mediofrancese con la traduzione moderna italiana, contiene anche l'edizione di uno dei volgarizzamenti italiani, una bibliografia ragionata e dei saggi importanti: Porete (1994).

⁶Si vedano ad esempio: Muraro (1995), Dronke (1984), Kocher (2008).

⁷L'ultimo contributo importante sul processo inquisitorio è la recente monografia di Field (2012).

⁸Il testo del MS Chantilly è stato pubblicato per la prima volta da Guarnieri (1965), poi ripubblicato varie volte: in Guarnieri, Verdeyen (1986) e ultimamente in Porete (1994) con la traduzione in italiano moderno a fronte.

⁹*Marguerite Porete: 1310-2010. Colloque international*. EHESS, Parigi, 31 maggio-1 giugno 2010.

¹⁰In seguito ad una serie di colloqui con Romana Guarnieri nel 2002 e al già citato convegno *Marguerite Porete: 1310-2010. Colloque international* (EHESS, Parigi, 31 maggio-1 giugno 2010), nel 2011 ho elaborato un primo progetto, con la linguista storica Alma Huszty, sull'edizione critica del manoscritto in questione (185-196).

¹¹Napoli: Biblioteca Nazionale di Napoli MS XII F5; Vienna: Österreichische Nationalbibliothek MS. Palat. 15093; Budapest: Országos Széchényi Könyvtár MS Oct. Ital. 15.

¹²Oltre i contributi di Ragusa, Flora e McNamer di cui parleremo di sotto, è uscita l'edizione di una variante dialettale: Gasca e Queirezza (2008).

¹³La datazione è stata accettata nell'edizione critica del testo latino di Stallings-Taney (Stallings 1997), e anche nella voce del DBI (Arosio 2000, 764-774).

¹⁴Per l'orientamento bibliografico in tema del rapporto tra il testo delle MVC e l'arte si veda ad esempio: Flora (2009).

¹⁵Nel suo contributo più recente McNamer ha modificato leggermente la sua datazione (McNamer 2009, 905-955).

¹⁶Sulla questione molto complessa delle versioni si vedano i risultati spesso contraddittori di (tra gli altri) Fischer (1932, 3-35, 175-209, 305-348, 449-483), Vaccari (1952, 341-378), McNamer (1990, 2009).

¹⁷MS Ital. 115, BnF di Parigi. È un tratto paradossale di questo testimone che le illustrazioni siano state pubblicate con la traduzione inglese del testo, senza che il testo italiano originale sia mai stato edito (Ragusa and Green 1961).

¹⁸Oxford, Bodleian Library, MS. Canon. Ital. 174.

¹⁹McNamer (2009) soprattutto: 949-954.

Opere citate

- Arosio Marco (2000), "Giovanni de' Cauli", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 55, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 764-774.
- Banfi Florio (1940), "Specchio delle anime semplici dalla Beata Margarita d'Ungheria scripto", *Memorie Dominicane* 57, 3-10, 133-140.
- Beer Jeanette, ed. (1989) *Medieval Translators and Their Craft*, Western Michigan University, Kalamazoo, Medieval Institute.
- Blumenfeld-Kosinski Renate, Robertson Duncan, Warren Nancy, eds (2002), *The Vernacular Spirit*, Boston, Palgrave Macmillan.
- Cerquiglini Bernard (1999), *In Praise of the Variant. A Critical History of Philology*, trans. by B. Wing, Baltimore and London, John Hopkins UP.
- Cornish Alison (2010), *Vernacular Translation in Dante's Italy: Illiterate Literature*, Ann Arbor, University of Michigan, CUP.
- Dronke Peter, ed. (1984), *Women Writers of the Middle Ages: A Critical Study from Perpetua (†203) to Marguerite Porete (†1310)*, Cambridge, Cambridge UP.
- Espagne Michel, Werner Michael (1987), "La construction d'une référence allemande en France. Génèse et histoire culturelle", *Annales ESC*, 969-992.
- Falvay Dávid (1999), "Il libro della Beata Margherita: Un documento inedito del culto di Margherita d'Ungheria in Italia nei secoli XIV e XV", *Nuova Corvina: Rivista di Italianistica* 5, 35-46.
- (2002), "Un medioevo visto dal Novecento: Storiografia della donna medievale nel Novecento in Italia e in Ungheria", in I. Fried, E. Baratono (a cura di), *Novecento: Un secolo di cultura*. Budapest, ELTE TFK-Ponte-Società Dante Alighieri, 153-176.
- (2002b), "A Lady Wandering in a Faraway Land: The Central European Queen/Princess Motif in Italian Heretical Cults", *Annual of Medieval Studies at CEU* 8, 157-179.
- (2005), "Le rivelazioni di Santa Elisabetta d'Ungheria", *Annuario 2002-2004: Conferenze e convegni*, Roma, Accademia d'Ungheria in Roma – Istituto Storico Fraknoi, 248-263.
- (2011), "St. Elizabeth of Hungary in Italian Vernacular Literature. Vitae, Miracles, Revelations and the Meditations on the Life of Christ", in O. Gecser et al. (eds), *Promoting the Saints. Cults and Their Context from Late Antiquity until the Early Modern Period. Essays in Honor of Gábor Klaniczay for His 60th Birthday*, Budapest-New York, CEU Press, 137-150.

- Field Sean L. (2012), *The Beguine, the Angel, and the Inquisitor. The Trials of Marguerite Porete, and Guiard of Cressonessart*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- Fischer Columban (1932), “Die Meditationes vitae Christi: Ihre Handschriftliche Überlieferung und die Verfasserfrage”, *Archivum Franciscanum Historicum* 25, 3-35, 175-209, 305-348, 449-483.
- Flora Holly (2009), *The Devout Belief of the Imagination. The Paris ‘Meditationes Vitae Christi’ and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy*, Turnhout, Brepols.
- Folena Gianfranco (1994), *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi.
- Fumagalli Beonio Brocchieri Mariateresa, Frigeni Roberta, a cura di (2009), *Donne e scrittura dal XII al XVI secolo*, Bergamo, Lubrina Editore.
- Gasca Queirezza Giuliano, a cura di (2008), *Meditazioni di la vita di Christu*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- Guarnieri Romana (1965), “Il movimento del Libero Spirito: I) Dalle origini al secolo XVI, II) Il ‘Miroir des simples ames’ di M. Porete, III) Appendici”, *Archivio italiano per la storia della pietà* 4, 513-635.
- Hasenohr Geneviève (1999), “La traduction du Miroir des simples âmes au XVe siècle: de Marguerite Porète (†1310) à Marguerite de Navarre”, *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions & Belles-Lettres* 4, 1347-1366.
- Huszthy Alma, Falvay Dávid (2011), “Problemi metodologici relativi a manoscritti italiani con riferimenti ungheresi: Un manoscritto dello Specchio delle anime semplici di Margherita Porete conservato a Budapest”, *Űjlatin filológia* 3, 185-196.
- Iohannes de Caulibus (1997), *Meditaciones vite Christi olim s. Bonaventurae attributae*, ed. by M. Jordan Stallings, Corpus Cristianorum, Continuatio Mediaevalis 153, Turnhout, Brepols.
- Kasten Ingrid, Paravicini Werner, Pérennec René, Hrsgg. (1998), *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter / Transferts culturels et histoire littéraire au Moyen Age*, Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen.
- Klanciczay Gábor (2002a), *Holy Rulers and Blessed Princesses. Dynastic Cults in Medieval Central Europe*, Past and Present Publications, Cambridge, Cambridge UP.
- (2002b) “Le stigmate di Santa Margherita d’Ungheria: immagini e testi”, *Iconographica* 1, 16-31.
- Klanciczay Tibor (1995), “La fortuna di Santa Margherita d’Ungheria in Italia”, in S. Graciotti, C. Vasoli (a cura di), *Spiritualità e lettere nella cultura italiana e ungherese del basso medioevo*, Firenze, Olschki, 3-28.
- Kocher Suzan (2008), *Allegories of Love in Marguerite Porete’s Mirror of Simple Souls*, Medieval Women, Texts and Contexts 17, Turnhout, Brepols.
- Leonardi Lino (1996), “‘A volerla bene volgarizzare...’: teorie della traduzione biblica in Italia”, *Studi Medievali* 37, 1, 171-201.
- Lerner R.E. (2012), “New Light on the *Mirror of Simple Souls*”, *Speculum* 85, 91-111.
- McNamer Sarah (1990), “Further Evidence for the Date of the Pseudo-Bonaventuran Meditationes Vitae Christi”, *Franciscan Studies* 50, 235-261.
- (2009), “The Origins of the Meditationes Vitae Christi”, *Speculum* 84, 905-955.
- Muraro Luisa (1995), *Lingua Materna, Scienza Divina: Scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete*, La Dracma, 4, Napoli, D’Auria.
- Oliger Livario (1921), “Le *Meditationes vitae Christi* dello Pseudo Bonaventura”, *Studi Francescani* 7, 143-183.

- (1922), “Le *Meditationes vitae Christi* dello Pseudo Bonaventura”, *Studi Francescani* 8, 18-47.
- Petrocchi Giorgio (1952), “Sulla composizione e data delle *Meditationes Vitae Christi*”, *Convivium* 5, 757-778.
- Porete Marguerite (1986), *Le Mirour des Simples Ames / Speculum animarum simplicium*, a cura di R. Guarnieri, P. Verdeyen, Corpus Christianorum, Continuatio Medioevalis, LXIX, Turnhout, Brepols.
- (1994), *Lo Specchio delle anime semplici*, a cura di G. Fozzer, R. Guarnieri, M. Vannini, Milano, Edizioni San Paolo.
- Ragusa Isa, Green R.B., eds (1961), *Meditations on the Life of Christ: An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, Princeton, Princeton UP.
- (1997), “L'autore delle *Meditationes vitae Christi* secondo il codice ms. Ital. 115 della Bibliothèque Nationale di Parigi”, *Arte medievale* 11, 145-150.
- Sargent M.G. (2010), “Marguerite Porete”, in A. Minnis, R. Voaden (eds), *Medieval Holy Women in the Christian Tradition, c. 1100 - c. 1500*, Turnhout, Brepols, 291-309.
- Simi Varanelli Emma (1992), “Le *Meditationes Vitae Nostri Domini Jesu Christi* nell'arte del Duecento italiano”, *Arte Medievale* VI, 2, 137-148.
- Tóth Péter, Falvay Dávid (forthcoming), “New Light on the Date and Authorship of the *Meditationes Vitae Christi*”, in S. Kelly, R. Perry (eds), *Diverse Imaginations of Christ's Life: Devotional Culture in England and Beyond 1300-1560*, Turnhout, Brepols.
- Vaccari Alberto (1952), “Le Meditazioni della vita di Cristo in volgare”, in Id, *Scritti di erudizione e di filologia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, I, 341-378.

De la risa a carcajadas al mal ejemplo quijotesco en la novela del XVIII. *Don Quijote de la Manchuela*

Agapita Jurado Santos

Universidad de Florencia (<jurado@libero.it>)

Abstract

Don Quixote rapidly became a huge success. It was translated into several languages and reworked into genres with a festive and theatrical nature. In Spain, during the seventeenth century, its comic side was exploited, which provoked liberating laughter that, in France, led to its association with the satire genre. In the eighteenth century, the novel was considered a minor genre, of no educational value. The century began with a fierce controversy over the meaning of Cervantes' work, since according to Rapin, some readers would have seen a mockery of the Spanish nobility in the insane gentleman. However, during the eighteenth century the first steps were taken to reappraise *Don Quixote* due to its acceptance as a classic by the Spanish Royal Academy in 1780. The Academy considered *Don Quixote* a mocking and didactic hero, a bad example to be avoided. Yet, the work was an important step in the construction of a new genre, the novel. *Don Quijote de la Manchuela*, by Donato de Arenzana (1767), reflects an attentive reading of Cervantes' *Don Quixote*, and special attention to the neoclassical cannon. Therefore it can provide useful information about writers' interests, in the preromantic eighteenth century.

Keywords: festive, controversy, mockery, reappraise, bad example

1. *El cómico Quijote en el teatro español del XVII*

Durante el siglo XVII se sentaron las bases para la concepción de un Quijote ridículo, cuya confusión entre fantasía y realidad lo convertía en víctima de sí mismo y de los demás, en personaje risible; un don Quijote con el que sería muy difícil identificarse. El teatro del XVII español sembró la semilla en la reelaboración cómico-paródica, haciendo reír al público con don Quijote en los papeles típicos del entremés: bobo, tontilista, alcalde cobarde, borracho; a menudo cercano a la figura de Sancho (Jurado 2012, 109).

La lectura rebajante de don Quijote fue temprana, y también se dio en la comedia, si bien este género, más extenso que el entremés, implica la creación de una trama en la que desarrollar una caracterización de los personajes. Así, del Quijote cómico, en ocasiones grotesco de Guillén de Castro (el hidalgo se desnuda en el tablado, creyendo estar nadando en el mar) se pasa a *Don Gil de la Mancha*¹, labrador rico monomaniático y afortunado, bufón del emperador y perfecta encarnación del tipo del figurón, que provoca la risa con una temática presente en varias de estas piezas, la de la ascensión social, tan importante en el teatro de los siglos XVII y XVIII. Una última comedia, *El hidalgo de la Mancha*, con un Quijote carnavalesco y jovial, y sobre todo con notables rasgos del galán, cierra el número de piezas teatrales que retoman del *Quijote* personajes, tramas, préstamos léxicos, y en ocasiones el título. Todas ellas con el objeto de hacer reír, de entretener, de curar la melancolía (Jurado 2012).

1.1 *Circulación de motivos quijotescos entre Francia y España*

Paralelamente, en Francia también encontramos muy pronto a don Quijote en bailes festivos, y conocerá un gran éxito en las primeras imitaciones dramáticas francesas². En estas piezas se encuentran motivos que en esos años estaban circulando por las tablas españolas; por ejemplo Pichou ofrece, según Canavaggio “nada más que una serie de baladronadas” (Canavaggio 2007, 28), alimentando la imagen de un Matamoros que solo provoca la risa. Y como un Matamoros nos lo presenta a veces la comedia de *Don Gil de la Mancha*, cuando este se enfrenta a Lope/Morales, el soldado fanfarrón (Jurado 2012, 91-92). También la caracterización que hace Guérin de Bouscal de su protagonista como un grotesco figurón³, se observa en *Don Gil de la Mancha*.

Del mismo modo, en las novelas francesas de la primera mitad del XVII inspiradas en el Quijote, hay motivos que nos evocan las piezas cómicas españolas, por ejemplo en *Le gascon extravagant* de Du Bail (1637) estamos ante un pícaro y fingido loco que deforma la realidad con el alcohol, un borracho (Bardon 2010, 263), como viene denominado don Quijote en los entremeses *De los romances* (Huerta Calvo 1999, vv. 252-256), *Los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha* (Avila 1978, vv. 236-242) y *Don Pascual del Rábano* (Senabre 1979, 351). Asociación fácil pues la borrachera se consideraba como una locura temporánea. Por último, tenemos un don Quijote galán, mujeriego, que propone Du Bail y que también encontramos en la comedia de tres ingenios *El Hidalgo de la Mancha* (Jurado 2012, 64-72).

Si en España estos motivos provocan la risa a carcajadas, a menudo carnavalesca; en la comedia y la novela francesa de este periodo la risa se transforma en un medio satírico, de ataque a la presunción quijotesca, porque el Quijote, invencible guerrero y tirano de corazones, refleja para los franceses el alto concepto que tienen de sí mismos los españoles, bravucones y perdona vidas, quienes tras esta falsa imagen ocultan sus estrecheces (Bardon 2010, 270-71); unos Matamoros, en suma.

En Francia reírse de don Quijote es, para algunos, reírse de España y de los españoles desde muy temprano. Ya entre 1616 y 1625 en el ballet *L'entrée en France de Don Quichot de la Manche*, de la exaltación de don Quijote se pasa a mostrar la cobardía del héroe manchego, que huye abandonando el combate; la conclusión será:

Aussi comme Don Quichot
 A produit des effets pleins de derision,
 Et, qu'un muolin à vent est son plus beau trophée,
 Faut'il pas esperer qu'au regne du Louys
 On verra les desseins d'Espagne esvanouys
 Et son ambition sans ressource estouffée?
 (Sánchez Tallafigo 2006, 127)

La humillante derrota de don Quijote, asimilada a la deseada decadencia española, muestra una risa muy diferente de la que aparece en la escena española, pues las reelaboraciones francesas se orientan hacia la sátira, tanto literaria como política. Respecto a la sátira literaria Sorel en *Le berger extravagant* (1627-1628), se propuso “componer un libro que se burlase de los demás y fuese algo así como la tumba de las novelas y los absurdos de la poesía” (Bardon 2010, 217); le seguirá Scarron en *Jodelet ou le maître-valet* (1648), donde Jodelet, contrapunto grotesco de los César, Aquiles, Hércules, etc., exagerando la nobleza y acentuando el énfasis “hizo reír al público a carcajadas y acabó de una vez por todas con los grandes papeles trágicos” (Bardon 2010, 196). Sorel utiliza el esquema quijotesco de hacer sátira de un género con el género mismo (Smith 1981, 1032), mientras que otros autores, como Sain-Evremond por ejemplo, explotarán la locura de su personaje para satirizar un género artístico, en este caso la ópera (Bardon 2010, 405-407).

El *Quijote* se está configurando como ‘un modelo negativo’, se imita para ridiculizar el objeto de la crítica. Si bien la sátira que más pareció preocupar a los españoles fue la de la nación española puesto que, a partir de 1674, en los mismos años en que Rapin⁴ ve en el caballero manchego una sátira de la nación y de la nobleza española (Martínez Mata 2005, 95-98; Bardon 2010, 387-389), se produce un vacío editorial del *Quijote* en España: de 1674 a 1704 el *Quijote* dejó de imprimirse y no tenemos, aún, una explicación convincente sobre la causa de esta caída de atención hacia una novela que había conquistado todos los públicos a lo largo del siglo XVII. Además, no deja de ser curioso que justo en el siglo sucesivo ‘desapareciera’ la novela en España, como se ha sostenido hasta hace poco, en que una nueva generación de estudiosos ha discutido esta tesis afirmando que sí hubo novela (Álvarez Barrientos 1991, 11-13), de escasa calidad y poco apreciada seguramente; y esa nueva novela toma como modelo a Cervantes, a partir del conocido ejemplo de *Fray Gerónimo* del padre Isla (1748).

Quizás la “desaparición” de la novela se debió, también, a las primeras críticas que se hicieron del *Quijote*, que condicionarían el quehacer de los novelistas en esta fase de formación.

2. *El Quijote inverosímil y grotesco: primeras críticas de la novela*

La influencia del *Quijote* en los novelistas franceses e ingleses es evidente, en muchos de ellos se encuentran ideas y modelos tomados de *Don Quijote* para la construcción de esa nueva forma de contar una historia que ni es épica, pues la fábula se abre a personajes cotidianos; ni es comedia, ya que la existencia de un narrador que une los hilos de la trama, y la libertad que posee el nuevo género, la hacen aparecer desde el principio como algo diferente: ahora el tiempo se alarga, y con él el espacio, facilitando la evolución en los caracteres de los personajes (Álvarez Barrientos, en Isla 1991, XXIII).

Por eso los primeros novelistas estudian el *Quijote* con atención, ya Sorel, en *Remarques al Berger extravagant* (1627-1628) señalaba una serie de inverosimilitudes: por ejemplo que los duques se esfuercen tanto para reírse de Don Quijote; que Sancho, tan rústico, haya podido ser recibido como gobernador; que el cura deje a sus ‘ovejas’ y el barbero su oficio para correr detrás de don Quijote. Tampoco le convence la cura final del hidalgo. Además reprocha a Cervantes el haber llenado el libro de cosas inútiles, como la historia del ‘Curioso Impertinente’ o los discursos demasiado largos. El haber “gâté un beau sujet” y el estilo, que según Sorel solo contiene formas bajas del habla. Por último se pregunta cómo podía la historia de don Quijote acabar con las novelas (les romans) si ella misma contiene una cantidad infinita de “contes fort romanesques” (Bardon 2010, 211 sgg.). Se trata de la dicotomía novela / romance, que interesó también a los escritores ingleses, pues según Ardila, ante la necesidad que sentía la novelística inglesa de superar el romance

es Cervantes quien denuncia de modo más explícito lo absurdo del idealismo de los romances ... los esfuerzos por fijar un canon y las elucubraciones en torno a la tipología genérica de la novela se prosiguieron hasta la segunda mitad del siglo [XVIII]. En su esfuerzo consciente por fijar las fronteras genéricas de la novela [los padres de la novela inglesa se fijaron en Cervantes y el *Quijote*]. (Ardila 2001, 406-407)

Algunas de las críticas de Sorel, que en parte coinciden con las que le dirigirán Perraul (1679) y Lesage (1704), las encontramos comentadas en Mayans (1738), en una operación apologética que

da por sentada la premisa que al siglo XVII español le había resultado tan difícil reconocer: la de que las obras en prosa de Cervantes son dechados de regularidad neoclásica y pueden rivalizar con los monumentos de la Antigüedad. (Close 1997, 3)

Mayans empieza su estudio reflexionando sobre el origen de la novela, que encuentra en los romances y novelas de caballerías, en las que se mezclan verdades y hechos históricos. Retomando las condenas de Luis Vives y Pero Mejía, concluye que

Acostumbrados, pues, los entendimientos a la maravilla que causaban las extravagantes hazañas entretrejidas en las historias, se atrevieron a escribir unos libros enteramente fabulosos, lo cual sería mucho más tolerable, y aun digno de alabanza, si, fingiendo con verosimilitud, representasen la idea de unos grandes héroes en quienes se viese premiada la virtud y castigado el vicio en gente ruin. (Mayans 1738, 109; las citas se tomarán de esta edición)

Para Mayans es central demostrar la verosimilitud del *Quijote*, así como su lección moral; e inicia su estudio respondiendo a quienes como Sorel hablaban de la bajeza de su estilo, pues “en orden al estilo ... se ven muy bien distinguidos y apropiados los géneros de hablar” (120)⁵, si bien reconoce la inverosimilitud en uno de los razonamientos de Sancho, porque “excede la capacidad de un hombre tan sencillo como Sancho Panza” (105). Estamos ante una de las cuestiones más debatidas, la de coherencia y el decoro en los caracteres de los protagonistas. Como es sabido, Lesage en *Preface* a la traducción del *Quijote* de Avellaneda (1704), observa que el carácter de Sancho en Avellaneda es más coherente, faltando esa faceta astuta del Sancho cervantino que denuncia que es Cervantes quien habla y no el personaje (Bardon 2010, 539). Mayans en un principio intenta demostrar que era Avellaneda quien había roto con el decoro, al no imitar “el carácter de las personas que fingió Cervantes” (63), sin embargo el crítico debe reconocer que, en algunos casos, Cervantes rompió con la unidad de carácter. Mayans también asume la crítica de Sorel de que Sancho no es creíble, tan rústico, como gobernador de una población de vecinos, que sin duda se habrían dado cuenta del engaño (107)⁶.

2.1. *El Quijote: modelo literario y mal ejemplo del que huir*

Cuando casi medio siglo más tarde Vicente de los Ríos escribe su *Juicio crítico o análisis del Quijote* (1780), el clima es muy diferente, en parte gracias a la novela inglesa, que encontró en el *Quijote* “los recursos narrativos y estilísticos de los que arrancarán distintas líneas novelísticas del XVIII” (Álvarez Barrientos 1991, 23-24). La Real Academia, vista la repercusión del *Quijote*, prepara así esta edición con el objeto de ensalzar la novela y ofrecer puntos de referencia a los escritores que, como Isla o Arenzana, estaban usando el *Quijote* en sus novelas satíricas. Por eso de los Ríos se propone dar indicaciones sobre cómo juzgar las fábulas burlescas, tan novedosas y únicas que “no hay otra con quien compararla”⁷, de ahí la necesidad de ver cómo funciona el modelo, de estudiarlo para poder realizar una buena imitación⁸.

De los Ríos realiza un análisis puntual de los elementos constitutivos de la novela (género, personajes, estilo, nudo y desenlace, descripciones ...). Empieza analizando el nuevo tipo de héroe, presente en lo que denomina fábula burlesca, si bien hay que tener en cuenta

la diferencia que debe haber entre contar naturalmente la acción ridícula de un héroe burlesco cuyo ejemplo debemos huir, o referir poéticamente la acción maravillosa de un verdadero héroe, a quien por precisión hemos de admirar. (272)

Así, el Quijote, que no es un ‘verdadero héroe’, tiene la función de personificar un mal ejemplo; por eso debe mover a risa y salir “malparado o ridículo a los ojos de los lectores” (284), en contraste con el héroe verdadero, siempre victorioso, que despierta admiración y es digno de imitar.

De los Ríos percibe la potencialidad del tema de la locura para saldar la fractura entre romance y novela, pues la locura permite dos éxitos de desenlaces “uno efectivo en la realidad y otro aparente en la aprensión de don Quijote, y ambos naturales, deducidos de la acción, y verosímiles” (283). La locura permite además respetar la ‘conveniencia o decoro de las costumbres’, manteniendo la constancia, porque, como ya había hecho Milton, para no cansar al lector con “la escasez de personajes a los que le reducía su acción”, los presenta con una carácter duplicado: don Quijote discreto y loco; Sancho ingenuo y malicioso. Con ello se obtiene la variedad, y se sujeta “gustosamente” la atención de los lectores (291-293).

El nuevo género está basado en la burla, por eso de los Ríos dedica un parágrafo, “Novedad del objeto del *Quijote*”, a reflexionar sobre la risa⁹, un medio para corregir los vicios “más llano, más popular y menos elevado” que el de Homero y seguidores, pero por eso, por su llaneza, en la que pueden reconocerse todos (al contrario que con los héroes sublimes), la risa es un medio ‘más fuerte, más poderoso para contrastar y vencer el carácter y complexión de la multitud’, pues viendo a un héroe ridículo “lo evitan con cuidado, temiendo hacerse objeto de risa a los demás, y parecer en público como retratos de aquel original” (276); sin embargo de los Ríos advierte que el tipo de bromas debe ser burlesco y no grave, pues si “acabasen con desgracia, serían más dignos [los héroes] de piedad que de risa” (284).

Sienta así las bases para justificar el uso y la mordacidad, no violenta, de la sátira, tan presente en los novelistas del XVIII.

3. Don Quijote de la Manchuela

Las observaciones que hace de los Ríos respecto al *Quijote* responden a la mirada neoclásica y reguladora del XVIII, quizás por eso se halla una correspondencia entre su teoría y la práctica de novelistas que, como Isla o Arenzana, toman el *Quijote* como modelo para la construcción de una nueva novela, no una imitación o continuación.

En *Vida y empresas literarias del ingeniosísimo caballero Don Quijote de la Manchuela. Primera Parte* (1767)¹⁰, Arenzana sigue el modelo de la biografía y nos presenta, como Isla, a su héroe desde el nacimiento. Respetan así el concepto de que “una acción se considera única cuando consta de principio, medio y fin” (De los Ríos 1780, 277)¹¹; la biografía es, como sabemos, el marco de la novela picaresca, con la que se ha emparentado esta novela. Pero mostrar el nacimiento, y el desarrollo del protagonista, Manchuela¹², permite conocer el nacimiento de su locura, al contrario que en el *Quijote*, donde se presenta en *medias res*.

Arenzana refleja una lectura atenta de la novela cervantina, y puede ofrecer informaciones preciosas sobre lo que interesó, en época prerromántica, a los escritores del Setecientos: la construcción de personajes, ambientes, tramas, además de los motivos o temas reelaborados, o descartados; qué vieron, en suma, en la ya famosa novela junto a las potencialidades satíricas, señaladas en general en los estudios dedicados a la recepción de *Don Quijote* en el siglo XVIII. Por ejemplo, Arenzana mantiene la unidad de carácter, pues Manchuela será siempre un necio¹³, lo que le dará menos posibilidades a la hora de crear situaciones cómicas: las derrotas o caídas del joven se presentan como productos de su torpeza, entran dentro de lo posible, sin necesidad de acudir a agentes sobrenaturales o maravillosos. Manchuela es un personaje estático también respecto al espacio¹⁴, ya que no saldrá de los límites de su pueblo, y esa falta de movimiento supone reducir considerablemente el número de encuentros, personajes, situaciones en la novela, y de consecuencia, profundizar en la caracterización (a menudo grotesca) de los personajes secundarios que rodean a Manchuela: sus padres, la abuela, los maestros y el cura.

Por último, es de notar y da que pensar el papel del cura en la novela de Arenzana, pues es el antagonista natural de todos los que se esmeran, grotescamente, por educar al muchacho; el cura representa la razón y la autoridad legítima, aunque curiosamente es el personaje que más ríe en la novela, y su risa tiene principalmente dos funciones, la de incitar la risa del lector¹⁵, y la didáctica, señalada por de los Ríos en el *Quijote*. Hacer reír para que con el gozo entre mejor la enseñanza, el *delectare et prodesse* horaciano, tan importante en el siglo de las luces.

El narrador lo muestra claramente en la escena en que al cura se le duerme el auditorio con la larga explicación sobre los significados de las letras del vocabulario y, por una gracia de Manchuela, despiertan todos asustados. Centellas, aprovechando la ocasión ‘anegó en risa a los de la modorra’ y volvió a dar su explicación. El resultado es ‘que gustó tanto el método’ que consiguió interesar incluso al duro de Fanegas, padre de Manchuela (39). Se trata de un cura que, como en el *Quijote*, tiene un papel central, representa la voz de la razón opuesta a la de la locura/necedad; pero este cura consigue reír (y hacer reír) sin perder el decoro, no como Pero Pérez, que deja a su “rebaño” para seguir a don Quijote, llegando incluso a disfrazarse de doncella menesterosa.

Estamos ante una lectura que “corrige” el original, demasiado indecoroso para el siglo de las luces.

De hecho, cuando de los Ríos habla de los tres curas que aparecen en el *Quijote*, sin nombrar las escenas más polémicas protagonizadas por Pero Pérez, observa que los caracteres de los tres curas que aparecen en la novela son muy diferentes: el religioso que estaba en casa de los duques le parece arrogante, mientras que el canónigo de Toledo, “hombre de calidad, serio e instruido, intenta persuadir a don Quijote con razones sólidas”, por lo que remarca la “racionalidad y decoro que demuestra este canónigo”. Elogios que no recibe Pero Pérez, de quien dice que “le sigue pacíficamente su humor, y se empeña en buscar los medios más conformes y proporcionados para llevarle a sus hogares” (De los Ríos 1780, 297). Resuenan las críticas de Sorel, y las que vendrían después con Perrault, mucho más severo y al que no podemos dedicar espacio, si bien podría ofrecernos una clave de lectura importante para analizar las transformaciones que encontramos en los autores ilustrados, también en *Don Quijote de la Manchuela*, que ha sido considerada como una de las mejores de su siglo (Álvarez Barrientos 1991, 129), y en la que podemos hallar otros motivos de interés, como la psicología y el lenguaje de los personajes, la construcción del espacio y las descripciones, la unión de trama principal y episodios, etc.

En conclusión, a lo largo del tiempo entorno a los temas y motivos principales del *Quijote* se desarrolla una literatura que va transformando la lectura de la novela, adaptándola a nuevos valores y exigencias; y estudiar atentamente las obras de estos autores (y no solo de los españoles), que durante los primeros dos siglos de recepción lo observaron atentamente, en un esfuerzo de imitación y en ocasiones superación del modelo, nos proporcionaría una perspectiva histórica, así como un mayor conocimiento de las distintas posibilidades hermenéuticas de la novela. Y sobre todo nos devolvería la lectura prerromántica, tan lejana hoy de nuestra sensibilidad, pero no por ello menos importante en la historia de la recepción del *Quijote*.

Note

¹ No conocemos exactamente la fecha de publicación de *Don Gil de la Mancha*, de la que existe una suelta s.a.s.l., y dos manuscritos; aunque en 1627 figuraba en el repertorio de la compañía de Juan de Acacio, por lo que se trata de una obra bastante temprana. La comedia, con la versión de la suelta y la del manuscrito más fiable, el de Barcelona, está editada en Jurado Santos 2012.

² *Les folies de Cardenio*, de Pichou (1633) y el ciclo de tres comedias de Guyon Guérin de Bouscal *Don Quixot de la Manche* (1639); *Don Quixote de la Manche II* (1640) y *Le gouvernement de Sancho Pança* (1642).

³ “Aquí llega nuestro señor fanfarrón: ‘perfumado con azufre y pólvora de cañón’ y con ‘los cabellos grasientos y aceitosos’” (Bardon 2010, 249).

⁴ *Les reflexions sur la poétique d’Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1675). La tesis de Rapin llegó también a Inglaterra, por ejemplo Steele (1710) sostiene que

“el ridículo perjudicará a la sociedad en Inglaterra como el *Quijote* lo había hecho en España” (Martínez Mata 2005, 97).

⁵ Son los años en que Montiano y Nasarre están defendiendo con fuerza en España la superioridad de la novela de Avellaneda respecto a la de Cervantes (Cherchi 1977, 74-78), en una áspera polémica que se vino a sumar a la que hemos denominado “política”.

⁶ Para la cuestión moral, y los posibles objetos de la crítica de la novela cervantina vid. Jurado 2010, 266-269.

⁷ “[...] las reflexiones que se saquen del arte y método observado por este autor en el *Quijote* servirán de regla para juzgar las demás fábulas burlescas” (De los Ríos 1780, 271; las citas se tomarán de esta edición).

⁸ La calidad de las imitaciones debió de ser una cuestión muy debatida, si atendemos a lo que Ribero y Larrea dice en su prólogo: “La novedad, señor, de intentar yo (aconsejado conmigo solamente) imitar al incomparable Cervantes, va a desazonar a los apasionados de este español famoso, porque quisieran se respetara como si fuera un santuario su memoria” (Ribero 1792, III).

⁹ De los Ríos habla con mayor frecuencia de lo ridículo que de la risa, en efecto términos como “ridículo” y “ridiculizar”, o de la misma familia léxica aparecen en al menos cincuenta y tres ocasiones.

¹⁰ Publicada bajo el pseudónimo de Cristóbal de Anzarena, al final se promete una segunda parte de la que se conserva la aprobación, pero que la crítica no ha conseguido localizar.

¹¹ De los Ríos sostiene que la locura del Quijote es una acción única pues vemos nacer, crecer y acabarse la locura.

¹² Arenzana, parodiando a don Quijote, hace que su protagonista adquiera como sobre-nombre o apodo el de su lugar de origen, la Manchuela.

¹³ El hecho de que elija satirizar a un necio, como declara en el prólogo, emparenta a Manchuela con don Quijote también en la psicología, pues los hombres del XVIII consideraron la insensatez como una forma de locura (Foucault 2010, 137-163).

¹⁴ El marco geográfico elegido, la Manchuela, que existe realmente y está en la Jaén Alta, es una parodia de la vaga geografía quijotesca. También sirve la Manchuela para delatar el atraso que se vivía en las zonas rurales, un marco ideal en el que presentar a esos malos maestros que son la causa de la pésima educación de Manchuela y, por extensión, de los males de la nación.

¹⁵ Por ejemplo cuando el niño repite a Centellas, el cura, las historias sobre las letras que le ha enseñado la abuela, el narrador comenta: “Cansado de reír los repetidos lances de zumba, por ser un poco escrupuloso sobre el cumplimiento de su obligación, no quiso que el chichuelo se quedase con explicación tan idiota” (Arenzana 1767, 35).

Referencias bibliográficas

- Aguilar Piñal F. (1983), “Cervantes en el siglo XVIII”, *Anales Cervantinos* 21, 153-163.
- Álvarez Barrientos J. (1991), “La novela del siglo XVIII”, en R. de la Fuente (ed.), *Historia de la literatura española*, vol. 28, Madrid y Gijón, Júcar.
- Ardila J.A.G. (2001), “La influencia de la narrativa del siglo de oro en la novela británica del XVIII”, *Revista de Literatura* LXIII, 126, 401-423.
- Arellano Ignacio (2005), “Mascaradas quijotescas”, *Pliegos volanderos del GRISO (Homenaje a Cervantes en el IV Centenario del Quijote)* 8, Pamplona, Universidad de Navarra.
- Arenzana Donato (1767), *Vida y empresas literarias del ingeniosísimo caballero Don Quijote de la Manchuela*, Sevilla, imprenta del Dr. D. Geronymo de Castilla, 1767, 16ff. s.n.
- Ávila Francisco (1978), *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*, in L. García (ed.), *Anales Cervantinos* 17, 259-272.

- Bardon Maurice (2010), *El 'Quijote' en Francia en los siglos XVII y XVIII*, Alicante, Publicaciones de Alicante (ed. orig. *'Don Quichotte' en France au XVIIe et XVIIIe siècles (1605-1815)*, 1931, 2 vols., Paris, Champion).
- Canavaggio Jean (2007), "Don Quijote pasa el Pirineo: algunos hitos de una primera recepción", en L. Begoña (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios Cervantinos, 21-38.
- Cherchi Paolo (1977), *Capitoli di critica cervantina*, Roma, Bulzoni.
- Close Anthony (1997), *Las interpretaciones del 'Quijote'*, <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/close_a.htm> (08/2012).
- De los Ríos Vicente (2006; [1780]), *Juicio crítico o análisis del 'Quijote'*, in A. Rey Hazas, J.R. Muñoz Sánchez (eds), *El nacimiento del cervantismo. Cervantes y el 'Quijote' en el siglo XVIII*, Madrid, Ed. Verbum.
- Foucault Michel (2010), *Storia della follia nell'età classica*, Milano, BUR.
- Huerta Calvo J., ed. (1999), "Entremés de los romances", en *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 114-141.
- Isla J.F. (1991; [1748]), *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, Alias Zote*, ed. by J. Álvarez Barrientos, Barcelona, Planeta.
- Jurado Santos A. (2010), "El ridículo Quijote: la vergüenza en España entre el Seiscientos y el Setecientos", en M.G. Profeti (ed.), *Giudizi e pregiudizi*, vol. I, Firenze, Alinea, 259-278.
- (2012), *La locura de Don Quijote en las tablas del XVII. 'Don Gil de la Mancha'*, Vigo, Ed. Academia del Hispanismo.
- Lobato M.L. (1994), "El Quijote en las mascaradas populares del siglo XVII", en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Reichenberger, 577-604.
- López Estrada F. (1982), "Fiestas y literatura en los siglos de oro: la edad media como asunto "festivo" (el caso del 'Quijote')", *Bulletin Hispanique* 84, 3-4, 291-327.
- Martínez Mata E. (2005), "El 'Quijote': sátira antiespañola", *Voz y Letra; Revista de Literatura* XVI, 1-2, 95-104.
- Mayans y Siscard G. (2006; [1738]), *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, en A. Rey Hazas, J.R. Muñoz Sánchez (eds), *El nacimiento del cervantismo. Cervantes y el 'Quijote' en el siglo XVIII*, Madrid, Ed. Verbum.
- Ribero y Larrea A.B. (1792), *Historia fabulosa del distinguido caballero D. Pelayo Infanzón de la Vega, Quixote de la Cantabria*, Madrid, Impr. de la viuda de Ibarra, 1792-1800, tomo I-[III], Bibl. Nacional, Usoz 6360.
- Sánchez Tallafigo C. (2006), "Del tópico externo al canon implícito: influencias del Quijote en las formas ficcionales del siglo XVII francés", *Mil Seiscientos Dieciséis* XI, 119-128.
- Senabre Sempere R. (1979), "Una temprana parodia del Quijote: *Don Pascual de Rabano*", en A. Gallego Morell, A. Soria, N. Marín (eds), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor E. Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, III, 349-361.
- Smith Gilbert (1981), "El cervantismo en las polémicas literarias del siglo XVIII", en M. Criado de Vals (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6, 1031-1035.

“A most detestable crime” Representations of Rape in the Popular Press of Early Modern England

Donatella Pallotti

University of Florence (<donatella.pallotti@unifi.it>)

Abstract

In early modern England the legal definition of rape underwent an important revision and gradually, from crime against property, rape became a crime against the person. While reflecting the classical, medieval and biblical assumptions, the period brought about new concerns. The purpose of this article is to explore representations of rape in a variety of popular texts of the English early modern period, by focussing attention on broadside ballads, cheap pamphlets as well as accounts of trials that took place at the Old Bailey. These texts constitute valuable sources of information about people's attitudes and beliefs and help us construct the views of rape circulating in early modern English culture.

Keywords: Early Modern English Culture, Popular Press, Proceedings of the Old Bailey, Representation of Rape, Street Literature

The Tyger is robbed of her young ones, when she is ranging abroad,
but men rob women of their honour undeseruedlye under their
noses. The Uiper stormeth when his taile is trodden on, & may
not we fret when al our bodie is a footstoole to their vild lust?

Jane Anger (1589)

1. *Introduction*

This study aims to investigate some of the different discourses on, and representations of rape that circulated in early modern English culture by considering a selection of texts belonging to the genre of street literature, broadside ballads and cheap pamphlets in particular¹. Moreover, given their popularity, proceedings of the trials held at the Old Bailey will also be taken into account. All these texts offer valuable information; they help us capture

a glimpse of ordinary people's beliefs, values and attitudes, and construct the views of rape circulating in early modern English culture.

As has been noted, rape is difficult to represent (Bal 2001, 100)². It is an event whose occurrence has to be proved by the victim herself, whose narrative is inevitably the result of both a linguistic transformation and a biographic reconstruction. In early modern England, furthermore, words were not enough; indeed, for the victim, her own words could sometimes become traps. As Garthine Walker argues, "many rape accusations resulted not in the prosecution of the alleged rapist but of the woman herself for slander" (1998, 19). We know that though legal authority and statutory law regarded rape as a serious crime, incurring severe punishment, the records of the main law courts show that most of the small proportion of men charged with rape were acquitted "not guilty", reprieved, described as "at large", or released without trial. Only a few of the accused were convicted and hanged (Bashar 1983, 22-48; Chaytor 1995, 378-407).

In addition, we should also consider the nature of the sources from which we gather information: indeed, far from being a direct expression of attitudes and concerns, sources require particular alertness not only to the distortions of "real" actions and social relationships but also to the distortions of "actual" attitudes as well: even legal records, apparently more "objective" sources, are problematic. They cannot be taken as wholly representative of victims' attitudes, firstly because rape appears to have been under-reported, and secondly because many of women's words survive in records created by male civic authorities³.

The legal definition of rape has varied over time and between legal systems. This means that the semantics of the term is closely connected with the legal attitude to rape. Law and legal compendia in the medieval and early modern periods betray influence from other discourses, in particular those of Old Testament law, the medieval and classical theories of human generation and literature; moreover they are founded on "constructs of female sexuality and consent derived from a complex body of theological, medical, and philosophical texts, both medieval and classical" (Baines 1998, 69).

Medieval law concerning rape sees the offense primarily in terms of power relations among men. Although the definition of the crime acknowledges the lack of female consent and the use of force⁴, the thirteenth-century statutes show that rape was understood primarily as a crime against property; the law was geared to protect the property of the wealthy, as well as to safeguard bloodline and family interests (Bashar 1983, 31)⁵. Amongst the "goods" that had to be protected was female virginity, and the law was particularly concerned about its preservation. Virginity as a property value is highlighted by Henry de Bracton, the most prestigious legal authority of the Middle Ages:

The rape of virgins is a crime imputed by a woman to the man by whom she says she has been forcibly ravished against the king's peace. If he is convicted of this crime [this] punishment follows: the loss of members, that there be member for member, for

when a virgin is defiled she loses her member and therefore let her defiler be punished in the parts in which he offended. Let him thus lose his eyes which gave him sight of the maiden's beauty for which he coveted her. And let him lose as well the testicles which excited his hot lust. (Bracton, trans. 1968, vol. 2, 414-415)

Punishment for rape depends, for Bracton, on two factors: first, the (potential) relationship between the raped woman and another man; second, the quality of the loss: "virginity defines the value of an unmarried woman" (Baines 2003, 60)⁶. The role of the woman's consent is downplayed, if not irrelevant.

Though medieval laws of rape applied for the period 1558-1700, "it seems that in the late sixteenth century, the legal view of rape changed. Rape came to be seen as a crime against the person, not a crime against property" (Bashar 1983, 41). The 1557 and 1597 Statutes treat rape and abduction as separate offences, but still describe rape as a property crime⁷. However, some legal manuals underscore the distinction made in the 1557 and 1597 statutes and suggest that an important change in the definition of the crime occurred around the middle of the sixteenth century. In the revised edition of Sir Anthony Fitzherbert's *The Nevv Boke of Iustices of Peace*, published in 1554, rape, "which is to raiushe a woman agaynst her wyl" is distinguished from the category of "Takers of women against their wyll" (fol. 1012v)⁸. The shift from a view of rape as a property crime to a view of rape as a sexual crime entails that greater emphasis is now placed on the victim's consent, on her innocence, morality, resistance and will.

However, growing emphasis on the issue of the woman's consent shows a growing anxiety about the woman's ability to lie about her consent that, in turn, highlights a fear of women's sexual independence. The question was: was she raped or did she give herself away? Failing to prove lack of consent, a woman could become complicit in the crime; therefore, the raped victim must not only refuse consent to her assailant but also make her refusal unambiguously evident to an audience that prejudicially questioned women's sexual motives (Solga 2006, 58). Thus her credibility, her innocence, and consequently the possibility of a successful appeal to the authorities, rely on "her physical and rhetorical performance before and after the act of violation" (Sallmann 2010, 47). Only by making visible what "cannot be visualized", and translating it into "signs", can the victim legitimate her legal action.

Significantly, in his *De legibus et consuetudinis Angliae*, Bracton "instructs" a raped woman about the ways in which she could present herself as a credible victim of violation:

She must go at once and while the deed is newly done, with the hue and cry, to the neighbouring township and there show the injury done her to men of good repute, the blood and her clothing stained with blood, and her torn garments. And in the same way she ought to go to the reeve of the hundred, the king's serjeant, the coroners and the sheriff. (Bracton trans. 1968, vol. 2, 415)⁹

The victim has to provide evidence not only in her own voice and words but also with her body: “torn garments” are proof of struggle, “blood” and “clothing stained with blood” indicate wounds and also bear witness to her (lost) virginity¹⁰. Moreover, in order to be successful, an appeal has to include several exact repetitions of the account, each time addressed to a different audience. The *inner* act of violence is thus turned into a public spectacle, its victim into an actor – playing both herself and the self she is expected to be – whose ability to perform according to a script determines the successfulness of the legal appeal. *The Lavves Resolutions* describes and prescribes a code of conduct that serves not only to make an act of violence known but also to construct the reality of an act that has taken place “offstage”; in so doing, however, the actuality of rape itself is irremediably effaced (1632, 60; Sallmann 2010, 48).

2. *Abominable Acts*

Many early modern rape scenes record the victim’s attempt to dissuade her assailant from pursuing his violent course of action; indeed, they are constructed as a contention between two types of discursive acts: the aggressor’s persuasive speech aiming at obtaining the woman’s consent and the victim’s dissuasive speech whose failure leads to the violence itself. This action changes the victim’s sexual and social status, from a chaste woman, either preserving her virginity or remaining faithful to her husband, to an “unchaste” one, a woman who has irremediably lost her honour and “good fame” (Catty 1999, 3-4).

In “A new ballad, intituled, A warning to youth, shewing the lewd life of a marchants sonne of London” (1628-1629), the innocent victim voices the severe social disapproval and discrimination that she and her child will experience. The broadside tells the story of a dissolute and self-indulging young man who rapes “an honest Maide” (l. 81) after “inforc[ing] her to drink” (l. 95)¹¹. “Sencelesse” (l. 101), and therefore unable to make any “resistance” (l. 100), she “loses” “her sweet virginity, / Which she had kept full twenty yeares, / with great severity” (ll. 102-104). After recovering consciousness, she

... knew of her defame,
 In pining grief, she languisht long,
 Like Philomel by night
 And would not come for very shame,
 In honest Maidens sight:
 Her wombe at last began to swell,
 Her Babe received life:
 And being neither Widow nor Maid,
 Nor yet a married Wife,
 Did wish that she had nere been borne,
 But in her Cradle dyd. (ll. 112-122)

...
 This Babe that breedeth in my wombe,
 (quoth she) shall nere be borne,
 Nor calld a bastard by such wives,
 That hold such love in scorne:
 For I a Strumpet in disgrace,
 Though one against my will,
 Before I will so shame my friends,
 My deare lives bloud Ile spill.

For as with wine I was deceivd
 And made a vitious Dame,
 So will I wash away with Wine
 My scar[l]et spots of shame.
 Then drinking up her burning Wine,
 She yeelded up her breath,
 By which likewise the unborne Babe,
 Was scalded unto death. (ll. 125-140)

Though the focus of the text as a whole is upon the lewd young man and his mischievous behaviour, the ballad highlights a series of features that are present in many other early modern representations of rape. First of all, the victim voices her complaint, expressing her sorrow and suffering; reference to Philomela witnesses the popularity enjoyed by the Ovidian story as well as its transition from Latin literature to English popular literature and thus from one sphere of culture to another¹². Moreover, in the victim's speech, great emphasis is put on status loss; rape has turned her from "an honest Maide" to "a Strumpet in disgrace" and "a vitious Dame", who will encounter hostility and will be held in contempt. Because of rape she can no longer belong to any of the socially accepted categories that "contained" women: she is neither a widow, nor a maid, nor a wife.

The ballad also registers the feeling of shame that the raped woman experiences, a feeling that leads her to self-destruction and, as a consequence, to the death of the child she is expecting. As the story of Lucretia illustrates, rape and suicide are frequently associated; in many early modern texts, the victim punishes herself for a crime committed against her: suicide becomes a way to purification of the "soil" of rape¹³. The raped woman accomplishes the act with the help of the weapon used by the rapist either to threaten her (the "knife" in Shakespeare's *The Rape of Lucrece*) or to deceive her ("wine" in this ballad – the victim drinks herself to death).

Another interesting aspect the ballad shows concerns the notions of (dis)honour and reputation, notions that applied to all social levels in early modern England, though their meanings varied sensibly according to gender and status (Reay 1998, 213)¹⁴. The text hints at the role played by local gossip

and the force of this censorious, shaming voice (ll. 127-128). This implies that neighbours exercised a form of social control over (unmarried) women by closely observing their behaviour and integrity. By mentioning “such wives, / that hold such love in scorne” (ll. 127-128), the speaking voice reminds us implicitly that “the idea of chastity was not contested” and that women themselves “willingly condemned infidelity in other women” (Amussen 1995, 59). Accusations of sexual misconduct were particularly heavy for women since, as Amussen points out, “women who bore bastards were probably less likely to get married than were other women; their social marginality might lead them into quasi-prostitution” (58). Apparently, as far as the text of this ballad is concerned, no distinction is made between fornication and rape.

Further, the ballad seems to contradict the commonly held view that pregnancy disproves rape, a belief that informed the written law. In this text, we capture a glimpse of a different perspective about consent and conception¹⁵. As the narrator makes clear, the “honest Maide” (l. 81) is “sencelesse” (l. 101) when the rape takes place. Since she “by no meanes would consent” (l. 82), the “lustfull Lecher” (l. 93) succeeds in accomplishing his heinous deed only with “Satan aid, / And cursed counsell helping him” (ll. 90-91), that is with the complicity of a supernatural entity, an intervention that emphasises the victim’s adamant refusal. In spite of this, the victim conceives a child, an event that shows that rape and conception are not mutually exclusive. This, in turn, might suggest that the equation between conception and consent was not as generally accepted as scholars believe. In this sense, the ballad could record an example of what Thomas Laqueur calls a “counterevidence [that] must have been readily at hand”, an instance of “local wisdom” that acknowledges exceptions challenging the dominant opinion (1990, 99, 68). All in all, the ballad projects the image of the “ideal” rapist and raped woman: the first is a (scary) stranger, the latter a young, beautiful, modest and innocent virgin¹⁶. This image has long been part of the Western culture of rape.

While in “A new ballad, intituled, A warning to youth”, the offender deceives his victim by intoxicating her with wine, in “The Life and Death of M. Geo: Sands” (1626), the rapist threatens to kill the woman if she opposes “his will”. The ballad records the criminal events leading to the execution of a “caitiff”, George Sands, whose whole life was devoted to crime and mischief; it delivers a message about morals and a warning to “all young men” to avoid “leud company”. After robbing and strangling a girl in Holborn, Sands

... sought with all his might,
to act a foule trangression,
Upon the body of a Maid,
whom he perforce did ravish,
If she oppos’d his will he said
with speeches somewhat lavish:
That if she did deny to yeeld

to him, hee'd serve her so,
As he did one in Holborne field
not very long agoe. (ll. 71-80)

The act of rape is then committed with the “ayd” of an accomplice whom Sands had seduced into “this abuse” (ll. 81-84). The lines quoted focus implicitly on the issue of the victim’s consent and how the attacker attempts to gain it under threat of death, i.e., they highlight the coercive circumstances in which the rape here as elsewhere – Shakespeare’s *Rape of Lucrece* is another instance – takes place. They also show a consistent pattern of behaviour for rapists: they try hard to overcome reluctance and resistance on the woman’s part and do not take “no” for an answer: their “will” cannot be “opposed”. In this example, moreover, the text does not give voice to the woman’s experience nor much attention is paid to her, the emphasis being on her aggressor, whose exemplary iniquity serves the moralistic aims of the author of the ballad.

The image of the rapist as a “stranger” and a personification of evil is fully exploited in another ballad, “A lamentable ballad of the tragical end of a gallant lord and vertuous lady” (1658-1664), where the raped woman is the victim of a “cultural other”. The protagonist is, as the title has it, “a heathenish and blood-thirsty Blackamoor”, a servant in a noble white family, who, in order to revenge himself on his master’s unfair reproach, imprisons the whole family, except the master, rapes the lady, kills the children and their mother in a locked tower of their moated castle, in the full sight of all the town-folks. Seeing all the horror and violence on his family, the gentleman dies. The “villain void of fear” (l. 189), then, commits suicide by throwing himself out of a tower window.

As in other examples, the rape is here preceded by the rapist’s attempt to gain the woman’s consent; if she denies, she will lose her life:

Content yourself, lady, he said,
Your husband is not nigh.
The bridge is drawn, the gates are shut,
Therefore come lie with me,
Or else I do protest and vow
Thy butcher I will be. (ll. 75-80)

The woman is described as a “vertuous lady”, who was, before her wedding, “a Virgin of great fame” (l. 2); her resistance is witnessed by her loud cries and laments which attract the attention of the townspeople. The black and heathenish rapist, driven by an aberrant violence, shows no respect for social hierarchy, no emotion nor pity towards any of “his family”. The combination of heathenish ferocity and black skin appears particularly revealing of the fears and anxieties circulating in early modern English society. Locat-

ing responsibility for rape and violence outside the local (white) community and attributing them to a “racial Other” represent a way of underscoring the “chastity” of the Western (imperialistic) culture (Little 2000, *passim*). Moreover, if the rapist is portrayed as a cruel monster and distanced from “ordinary” men, rape becomes an accidental act of violence rather than a social issue.

While ballads, or at least some of them, construct the rapist as someone outside the community and/or a devious and brutish creature, the picture portrayed by court records and pamphlets – some of them giving a summarized account of the proceedings of the Old Bailey – appears different¹⁷. The testimonies these documents contain make clear that, in most cases, the man charged with rape is known to the victim and part of the same cultural and social environment.

Investigating the thirty-four rape victims’ informations surviving for the period 1640-1700, and recorded by the Northern Circuit assizes – Cumberland, Northumberland, Yorkshire and Westmorland – Miranda Chaytor shows that all the victims were the wives, daughters or servants of husbandmen, labourers, shopkeepers or craftsmen; most of them were poor, or at least poorer than the men accused of rape (1995, 381)¹⁸.

From the late 1670s, accounts of the trials that took place at the Old Bailey began to be published regularly. Cheap, and initially aimed at a popular audience, the “Proceedings” were compiled soon after the conclusion of each session (Emsley, Hitchcock and Shoemaker 2003-2012)¹⁹. Brief, with variable levels of factual accuracy, they sold well. A few accounts record rape cases; the focus is on the victim’s credibility, morality and resistance. They also show that bodily evidence of sexual violence played a part in the trials, especially when the crime was committed against young girls.

In the narrative of a trial that took place on 6 September 1677, the man was found “not guilty”, since the woman who charged him “did not cry out”, and “neither a woman who was in another room of the same house”, nor a neighbour “heard the least disturbance”. Furthermore, she failed to report the abuse immediately to her husband, who only found out the following morning, and by meeting her assaulter, she “never charged him or took any notice of it”. All these elements made her testimony less credible and led the jury to pronounce a not-guilty verdict; besides, the man had “a good repute among his neighbours” (Anonymous 1677, 4-5). In another case, the man “Indicted for Ravishing a Maid” was cleared of the charge since the Maid, when examined by the Constable after being beaten by the defendant’s wife, did not mention the rape, but afterwards “pretended” it. In the account, she is described as “a silly Country animal”, who had gone to London expecting a job, while he is portrayed as a married man who offered to “entertain her in his Service” (Anonymous 1678b, 5). In this case, too, the text implicitly betrays the disparity in reputation and credit between the country girl, a servant, and the man, a London master.

In his *Historia Placitorum Coronae*, which was published only in 1736, Matthew Hale maintains that it is left to the jury to assess the credibility of

the “party ravished” and she is “more or less credible according to the circumstances of fact, that concur in that testimony”. By way of example, Hale lists a few “concurring evidences” that, he maintains, “give greater probability” to the testimony:

If the witness be of good fame, if she presently discovered the offense and made pursuit after the offender, shewd circumstances and signs of the injury, whereof many are of that nature, that only women are the most proper examiners and inspectors, if the place, wherein the fact was done, was remote from people, inhabitants or passengers, if the offender fled for it ... But on the other side, if she conceald the injury for any considerable time after she had opportunity to complain, if the place where the fact was supposed to be committed, were near to inhabitants or common recourse or passage of passengers, and she made no outcry when the fact was supposed to be done, when and where it is probable she might be heard by others; these and the like circumstances carry a strong presumption, that her testimony is false or feigned. (633)

In trials involving children, however, the young girl’s concealment of the assault and rape is frequently justified by her shame and fear of being beaten by her parents. Often it is the child’s mother who discovers the physical damage on the girl’s body. In an account of the proceedings at the Old Bailey session for London and Middlesex held at the beginning of July 1678, a “Prentice” was found guilty of raping a “Maiden Child” between eight or nine years old.

The Child fearing the Mother would have beat her, did not presently declare the matter, though she came home Crying, but there was little notice taken then, nor indeed till on the Wednesday following, some unusual symptoms caused the Mother to inquire into it, and then had a full discovery ... (Anonymous 1678a, 2)

The girl, who, as a consequence of the assault, had contracted a “Disease”, testified in court – she was one of the few children who did so – and the rape was proved by the testimonies of “a Midwife, and other Matrons”. Similarly, in the narrative of another trial held at the Westminster Quarter Sessions in October 1680, a “Girl of Nine or Ten Years of Age”, “being ashamed, and not thinking of any harm”, did not reveal the violence committed against her,

till her Mother found out that the lower parts of her Belly were ... grown so sore, that she could not sit down; ... and had half a dozen Midwives to inspect the thing: who all came and made Oath of the Truth of it, and the sad condition the Girl was in ... (Anonymous 1680, 3)

The man charged with the rape, a “Popish Priest” (4), was found guilty and sentenced to pay “a Fine of 500. Marks, to continue in Prison till it be paid, and to give good Security for his Behaviour during Life” (4). Moreover the Court ordered to hand him over to the Old Bailey so that he could be tried as a priest.

Although the last two cases show that the defendants were sentenced to jail, we must bear in mind that in early modern England conviction for rape

was rare and predominantly involved the rape of a child or a very young girl, whose virginity was thought to be forfeited (Baines 2003, 62).

As is well known, the cheap publications of the day rejoiced in what was sensational and the convicted rapist's behaviour frequently got the limelight, in particular when perceived as noncompliant. Obstinate refusal to admit one's crime even at the place of execution, a deviant attitude in a system that made all efforts to induce full confession, was certainly a theme worthy of interest. A 1688 pamphlet, for instance, contains the last speech of a man, Edward Altham, who "would by no means be brought to any Confession" (Anonymous, 1688, 2) of the rape of a nine-year-old, and despite the "several very plain Evidence" (1) brought against him, he denied the fact "to the very last Breath" (2). The pamphlet focuses on Altham's "excellent" behaviour, "much like [of] a Person of a more than ordinary Birth and education" (3), on his pious last speech addressed from the "cart", and on his final prayer, and it seems to insinuate that perhaps the condemned man was after all a victim of wrongful judgement, an innocent unjustly sentenced to death. The text insists on his religious attitude as well as his firm refusal to acknowledge the crime he was found guilty of, though he confessed "all manner of Sin" (3). It also points out that his qualities and the words he uttered "did very much affect the Spectators, every Person seeming to be very Sorrowful for his Untimely End" (3), his rhetorical ability apparently obfuscating the "plain evidence" brought against him.

The figure of the rapist is here constructed in such a way as to raise sympathy among the readership that, in turn, may question the ways in which the justice system operates. If the man is, or is presented as, innocent, the implication is that a malicious suit was brought against him, a criminal complaint that legal authorities have been unable to recognize as untrue. Ultimately, this appears to underscore an overall concern about the difficulty of proving or disproving the actual occurrence of a rape and a preoccupation for the troubling chance of miscarriage of justice, an anxiety that, in turn, might betray a lack of confidence in criminal justice.

In another case, after appearing before justice, the impenitent rapist, "like *Judas*", hangs himself; here it is the perpetrator, not the victim, who commits suicide (Anonymous 1674, 4). The man, William Stapeler, a drover from Romford in Essex, was caught in the act and found guilty of raping a thirteen-year old girl who lodged in his house. After leading her into a "private room",

he most barbarously, and most filthily, and a [*sic*] abominably, committed rape, or ravishment upon the Body of this young Girl; who endeavoured with loud shrieks, and outcries, to have this unhuman Wretch to be discovered, although for a time it seemed to little purpose, but at length, before his departure, she was herd to cry out and immediately Company came in, and understanding the matter, and circumstances of the business, of this beastly rape, and ravishment, he was laid hold on, and was carried before a Justice; evidence coming against him, he was found guilty of his accusation. (5-6)

Though the anonymous pamphleteer vehemently condemns the act, his attention is fully focussed on Stapeler and the actions leading to his suicide: he “told his Wife ... gave her five shillings in money, and kissed her, and his Children, and he went out at his back door ... goes immediately into a Stable, where he takes a line, and fastening it to the Horses rack, he most desperately hangs himself” (6). Nothing is said about the victim; indeed, she disappears from the scene. The pamphlet closes with an invitation to “every good Christian” to pray God “that so they be prevented, from those evil, and dreadful ends, as this poor Wretch”. Significantly, however, the “evil, and dreadful ends” are those “which he committed upon his own body” (7), his “self-murder”.

The preoccupation with the convicted criminals’ repentance, their open confession, and full conversion to God play a central role in the “Ordinary of Newgate’s Accounts”, which are other interesting sources for the study of early modern rape and, more generally, crime. The stories here contained focus largely on “The Behaviour of the Condemned Criminals in Newgate”; their life is presented as following a pattern that detail stages of sin, crime, repentance, “change of heart”, as well as other questions of faith. The accounts are highly didactic, their aim being to impart moral lessons to contemporaries and encourage respect for the criminal law. Thus it is perhaps not surprising that in these narratives, the victim of the criminal offence is hardly mentioned. Very little is said, for instance, of Elizabeth Nichols, a child who was repeatedly raped by Thomas Benson, an apprentice to the girl’s father, living near Bishopsgate in London; only her age – she was about seven or eight years old when she was assaulted – is mentioned. In the “account of himself” that Benson gave to the Ordinary, “he said that the girl came into his Chamber and so he took the opportunity to commit this ... Act being then in Drink” (*Old Bailey Proceedings, Ordinary of Newgate’s Account* 1684, 2). Highlighting lack of premeditation on Benson’s part, the statement also appears as an attempt to downplay his responsibility in the crime, an attempt that the Ordinary immediately unmasks.

Most rape stories, as well as other crime narratives, were designed to deter the audience from felonious activity and bad behaviour; they also serve the authorities as a means to maintain direct control over public opinion concerning criminal matters. Indeed, serving a moral purpose, most pamphlets and cheap publications exemplify how evil is rightly punished, their closing words typically highlighting a “fit warning” for lewd men to deter from committing “sinful and dreadful actions”, especially on children.

The different representations of rape I have dwelled on in this article need to be corroborated by further research, an investigation that can only be pursued by carefully considering other sources. In addition to legal and religious writings, court records, pamphlets and broadside ballads, other popular texts should be examined. But those fictional texts that belong to “high literature” – poems, plays, prose narratives – should also be closely read. Indeed, all these sources not only bear witness to the ways in which rape was

perceived in early modern England, but perhaps more crucially participate in the discourses that shape these perceptions.

Reflecting on the reliability of traditional historical sources, Christopher Hill indeed expressed his scepticism saying that “we have learnt ... that most state papers are works of fiction; at best they make assumptions which it is difficult for us to recover now. Government statements are usually intended to deceive. We need other sources” (Hill 1996, 4). Recourse to sources other than “traditional” historical documents, therefore, can help us expand research boundaries and offer new insights. In a significant way, these “other sources” will provide evidence for the creative and critical exchange between “high” and “low” cultural forms, their confrontations, reciprocal adaptations and assimilations.

Notes

¹ I use “street literature” to refer to broadside ballads and cheap pamphlets which, together with other inexpensive printed matter, proliferated in early modern England and were available to a variety of audiences spanning a broad social spectrum. They covered a wide range of topics, from polemical information to natural disasters and sensational crimes.

² This essay is concerned with rape as a crime perpetrated by men on women. This does not mean to deny the reality of same-sex rape.

³ Legal records began to be kept more fully and methodically from 1580. Through the period 1580-1720, the conventions of the sources changed: legal records became fuller, but often less individual in style (see Crawford and Gowing 2000, 6).

⁴ See, for instance, section XXII, “The Old Law of Libidinous Rape”, in *The Lavves Resolutions of Womens Rights* (1632, 378-379). As is well known, *The Lavves Resolutions*, commonly called “The Women’s Lawyer”, was designed to collect, and comment upon the several laws then in place concerning women’s legal rights and duties.

⁵ For studies on medieval rape law from a legal perspective, see Post (1978).

⁶ Later, in the same work, while treating gang rape, Bracton makes clear that “to defile a virgin and to lie with one defiled [are different deeds]” and therefore “only one shall be held for the defilement, though several may be liable for lying with her” (Bracton, trans. 1968, vol. 2, 417).

⁷ *Statutes of the Realm, 4 & 5 Phil. & Mar. c.8, 1557-1558, 329-330; Statutes of the Realm, 39 Eliz. c.9, 1597-1598, 910* (Luders et al. 1810-1828). In the 1557 Statute, the focus is on disinheritance and the forfeiture of property when a person abducts, deflowers, or contracts secret marriage with a “Maide or Woman Childe”.

⁸ The first edition, *The Neue Boke of Iustices of Peas*, which appeared in both law French and English editions in 1538, does not distinguish between the two offences.

⁹ Similarly, Glanville’s treatise of 1187 emphasized the importance of the victim’s display of the “injury done to her”, the “effusion of blood”, and “tearing of her clothes” (Glanville trans. 1965, quoted in Hanawalt 1998, 126).

¹⁰ Deuteronomy 22 prescribed that, in case a man slanders his wife, saying that he “found her not a maide” (22:14), the woman’s parents “take and bring the signes of the maydes virginitie vnto the Elders of the citie” (22:15); and the father will say: “loe, these are the tokens of my daughters virginitie” (22:17). The marginal note in the Geneva Bible explains that the “tokens” are “the sheet, wherein the signes of her virginitie were”. In this study, quotations from the Old Testament are taken from the Geneva Bible.

¹¹ There is probably an allusion here to Ephesians 5:18 which intimates: “And be not drunk with wine, wherein is excess ...”. In the Geneva Bible, the marginal note to this verse explains that by “excess” is meant “Every type of disorder, together with every manner of filthiness and shamefulness”.

¹² Other ballads cite Ovid's works or allude to them. For instance, in "The Twa Magicians", a traditional ballad first published in 1828, we read about a transformation chase where the pursued "Lady" takes on different shapes in order to escape her pursuer, a "blacksmith" determined to "gain [her] maidenhead", himself changing forms accordingly (Buchan 1828, 24-27). As far as the story of Lucretia is concerned, its popularity is witnessed by a number of seventeenth-century broadside ballads that contain explicit mentions of the classical heroine, who is always summoned as an example of chastity (together with Penelope) and honesty (see, for instance, Anonymous 1634-1680?, Anonymous 1633-1669?, Parker 1632).

¹³ The story of Lucretia, repeatedly reproduced, was familiar in the early modern period and as Mieke Bal puts it "it was, so to speak, part of the culture" (1994, 76; see also 2001, 95). Livy's *History of Rome* and Ovid's *Fasti* are generally recognized as the most common classical sources of many early modern rape narratives. Augustine's exposition on rape and Lucretia's suicide in *De Civitate Dei* (1.16-19), "firmly established the legend as a basis for theological and legal debates on the subject, particularly during the medieval and early modern periods which, in turn, were reflected in the literature of the time" (Sallmann 2010, 55). After William Painter's translation of Livy's text in *The Palace of Pleasure* (1566), the legend became very popular in English literature, Shakespeare's *The Rape of Lucrece* (1594) being the most celebrated example.

¹⁴ For discussions on the honour and dishonour of women in early modern England, see Gowing (1996) and Walker (1996). On defamatory language, see Cressy (2010, 23-27; 2013 forthcoming).

¹⁵ In the law, the equation of consent and conception appears first in a dictum in a thirteenth-century treatise by Britton, and was repeated in sixteenth- and seventeenth-century manuals for justices of the peace (Greenstadt 2001, 315). Founded on popular and quasi-medical theories, the assumption that conception invalidates any accusation of rape was a commonplace in the early modern period.

¹⁶ The Flemish girl's beauty "ravisht" the "Marchants Sonne" and made him "crav[e] her secret company" (ll. 77-80). Interestingly, "ravisht" is the same verb used in l. 99 to express the action of rape. A woman who is ravishing, who leads the man to be "carried away", is by implication responsible for the subsequent actions: accountability for the rape is thus shifted away from the one responsible.

¹⁷ It should be noted that most pamphlets containing narratives or mentions of rape belong to the second half of the seventeenth-century.

¹⁸ The depositions included in the Northern Circuit assize papers are of two kinds: the examinations of the defendants and the informations of the plaintiffs and witnesses (Chaytor 1995, 380).

¹⁹ From January 1679, "the Court Alderman of the City of London ordered that accounts of the proceedings at the Old Baily could only be published with the approval of the Lord Mayor and the other justices present" (Emsley, Hitchcock and Shoemaker 2003-2012). Another publication that shared the commercial success of the "Proceedings of the Old Bailey" was the "Ordinary of Newgate's Accounts" (1676-1772) that contain the lives of the criminals executed at Tyburn. The accounts can be found in Hitchcock, Shoemaker, Emsley, *et al.*, <www.oldbaileyonline.org>, version 7.0 (09/2012).

References

Primary Sources

Anonymous (1626), *The Life and Death of M. Geo: Sands who after many enormous crimes by him committed, with Jones and Gent his confederates, was executed at Tyburne on Wednesday the 6 of September, 1626. To the tune of Flying Fame*, London.

- Anonymous (1628-1629), *A new ballad, intituled, A warning to youth, shewing the lewd life of a marchants sonne of London, and the miserie that at the last he sustained by his riotousnesse. To the tune of the Lord Darley*, London.
- Anonymous (1633-1669?), *A peerelesse Paragon, OR, Few so chast, so beautious or so faire, for with my love I think none can compare. To the tune of the mother beguild the daughter*, London.
- Anonymous (1634-1680?), *The Honest VVooer, His minde expressing in plaine and few termes, By which to his Mistresse his love he confirms. To the tune of, Lulling beyond hey*, London.
- Anonymous (1658-1664), *A lamentable ballad of the tragical end of a gallant lord, and a vertuous lady, with the untimely end of their two children, wickedly performed by a heathenish Blackamoor their servant, the like never heard before. To the tune of The ladies fall*, London.
- Anonymous (1674), *Sad and Lamentable News from Rumford. Being a True and Dreadful Relation of the Sad and Dreadful end of one William Stapeler*, London.
- Anonymous (1677), *A True Narrative of the Proceedings at the Session-house in the Old-Bailey, September 6. 1677*, London.
- Anonymous (1678a), *A True Narrative of the Proceedings at the Session-house in the Old-Bayly, on the 3, and 4, days of July, 1678*, London.
- Anonymous (1678b), *A True Narrative of the Proceedings at the Session-house in the Old-Bailey, begun the 28. of August, and ended the 31. 1678*, London.
- Anonymous (1680), *A Full and True Relation of two very Remarkable Tryals at the Quarter-Sessions of the Peace for the City and Liberty of Westminster*, London.
- Anonymous (1688), *The Last Speech and Confession of Edward Altham*, London.
- Emsley Clive, Hitchcock Tim, Shoemaker Robert, "The Proceedings - Ordinary of Newgate's Accounts", *Old Bailey Proceedings Online*, <www.oldbaileyonline.org>, version 7.0 (09/2012).
- Fitzherbert Anthony (1554), *The Nevv Boke of Justices of Peace*, London (I ed. 1538, *The Neue Boke of Iustyces of Peas*).
- Hitchcock Tim, Shoemaker Robert, Emsley Clive, et al., *The Old Bailey Proceedings Online, 1674-1913*, <www.oldbaileyonline.org>, version 7.0 (09/2012).
- The Lavves Resolutions of Womens Rights* (1632), London.
- Luders Alexander et al. (1810-1828), *Statutes of the Realm*, London, 12 vols.
- Old Bailey Proceedings Online*, <www.oldbaileyonline.org>, version 7.0 (09/2012), *Ordinary of Newgate's Account*, October 1684 (OA16841017).
- Painter William (1566), *The Palace of Pleasure*, London, vol. 1.
- Parker Martin (1632), *Man's Felicity and Misery: Which is a good wife and a bad: or the best and the worst discours'd in a Dialogue betweene Edmund and David. To the tune of, I have far all good Wives a song*, London.

Secondary Sources

- Amussen S.D. (1995), 'The Gendering of Popular Culture in Early Modern England', in T. Harris (ed.), *Popular Culture in England c. 1500-1850*, Houndmills, Basingstoke, Macmillan, 48-68.
- Baines B.J. (1998), "Effacing Rape in Early Modern Representation", *English Literary History*, 65(1), 69-98.

- (2003), *Representing Rape in the English Early Modern Period*, Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press.
- Bal Mieke (1994), “The Rape of Lucrece and the Story of W”, in A.J. Hoenselaars (ed.), *Reclamations of Shakespeare*, Amsterdam, Rodopi, 75-104.
- (2001), “Calling to Witness: Lucretia”, in Id., *Looking in. The Art of Viewing*, intr. N. Bryson, Amsterdam, OPA, 93-117.
- Bashar Nazife (1983), “Rape in England between 1550 and 1700”, in London Feminist History Group, *The Sexual Dynamics of History: Men’s Power, Women’s Resistance*, London, Pluto Press, 28-42.
- Bracton Henry de (1968), *Bracton on the Laws and Customs of England*, trans. by S.E. Thorne, 4 vols, Cambridge, Selden Society and Harvard University Press (*De legibus et consuetudinibus Angliae*, c. 1235, London, 1569).
- Buchan Peter (1828), *Ancient Ballads and Songs of the North of Scotland, hitherto unpublished*, Edinburgh.
- Catty Jocelyn (1999), *Writing Rape, Writing Women in Early Modern England. Unbridled Speech*, Houndmills, Basingstoke, Macmillan.
- Chaytor Miranda (1995), “Husband(ry): Narratives of Rape in Seventeenth Century”, *Gender & History* 7, 378-407.
- Crawford Patricia, Gowing Laura (2000), “Introduction”, in P. Crawford, L. Gowing (eds), *Women’s Worlds in Seventeenth-Century England. A Sourcebook*, London and New York, Routledge, 1-12.
- Cressy David (2010), *Dangerous Talk. Scandalous, Seditious, and Treasonable Speech in Pre-Modern England*, Oxford, Oxford UP.
- (2013 forthcoming), “Demotic Voices and Popular Complaint in Elizabethan and Early Stuart England”, in J. Clare, P. Pugliatti (eds), *Shakespeare and Early Modern Popular Culture, Journal of Early Modern Studies* 2.
- Emsley Clive, Hitchcock Tim, Shoemaker Robert (2003-2012), “The Proceedings - Publishing History of the Proceedings”, *The Old Bailey Proceedings Online*, <www.oldbaileyonline.org>, version 7.0 (09/2012).
- Glanville Ranulf de (1965), *The Treatise on the Laws and Customs of the Realm of England, Commonly Called Glanvill*, ed. and trans. by G.D.G. Hall, London, Nelson.
- Gowing Laura (1996), “Women, Status and the Popular Culture of Dishonour”, *Transactions of the Royal Historical Society* 6, 225-234.
- Greenstadt Amy (2001), “‘Rapt from Himself’: Rape and the Poetics of Corporeality in Sidney’s Old Arcadia”, in E. Robertson, C.M. Rose (eds), *Representing Rape in Medieval and Early Modern Literature*, New York, Palgrave, 311-349.
- Hanawalt B.A. (1998), “Whose Story Was This? Rape Narratives in Medieval English Courts”, in Id., “‘Of Good and Ill Repute’” *Gender and Social Control in Medieval England*, New York, Oxford, Oxford UP, 124-141.
- Hill Christopher (1996), *Liberty Against the Law. Some Seventeenth-Century Controversies*, London, Allen Lane.
- Laqueur Thomas (1990), *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge (Mass.) and London, Harvard UP.
- Little, A.J., Jr. (2000), *Shakespeare Jungle Fever: National-Imperial Re-Vision of Race, Rape and Sacrifice*, Stanford, Stanford UP.

- Post J.B. (1978), "Ravishment of Women and the Statutes of Westminster", in J.H. Baker (ed.), *Legal Records and the Historian: Papers Presented to the Cambridge Legal Conference*, London, Royal Historical Society, 150-159.
- Reay Barry (1998), *Popular Cultures in England, 1550-1750*, London and New York, Longman.
- Sallmann S.D.R. (2010), "Performing the Self and Staging the Other: Scripting the Legend of Lucretia in Early Modern England", *Paragrana* 19 (2), 44-59.
- Solga Kim (2006), "Rape's Metatheatrical Return: Rehearsing Sexual Violence among the Early Moderns", *Theatre Journal* 58, 53-72.
- Walker Garthine (1996), "Expanding the Boundaries of Female Honour in Early Modern England", *Transactions of the Royal Historical Society* 6, 235-245.
- (1998), "Rereading Rape and Sexual Violence in Early Modern England", *Gender & History* 10 (1), 1-25.

La storia di quattro reduci: *Žažda* (Sete) di Andrej Gelasimov

Valentina Rossi

Università di Firenze (<valentina.rossi@unifi.it>)

Abstract

Gelasimov's novel was analysed by Remizova (2003) as a "Study of a Trauma". Several themes of the *povest'* (childhood, invisibility of the traumatic event, social vs. individual mediated responses to trauma) are taken into account, based on the hypothesis that the keywords of the traumatic experience described in Gelasimov's "report" on the Chechen War are herein emphasized, revealing one of the main levels of meaning in the narration. Against this background Gelasimov's *povest'* *Zhahda* proves its present historical and literary value.

Keywords: Russian contemporary prose, Chechnya war, trauma, Gelasimov, *Zhahda*

1. *I ricordi di un giovane veterano*

Il militare era come la morte. Il soldato era come una fetta tagliata,
e ricordarsi di lui, straziarsi l'animo, non aveva senso.

(L. Tolstoj, *Chadži-Murat*, 1904)

Il racconto lungo¹ "*Žažda*" (Sete) di Andrej Gelasimov (1966-), pubblicato nel 2002 sulla rivista *Oktjabr'*², narra la storia di quattro giovani reduci, raccontata in prima persona da uno di loro, Konstantin. La guerra in Cecenia³ viene presentata attraverso i flashback del narratore e appare strettamente legata ai ricordi dell'infanzia e del periodo precedente all'arruolamento. Il giovane reduce, tornato dalla guerra con il volto orrendamente sfigurato a causa di un'esplosione, beve vodka e si nasconde dal mondo: i suoi contatti con l'esterno si riducono alla frequentazione dell'appartamento della vicina di casa (quando questa lo chiama affinché egli "spaventi" il figlioletto che non vuole andare a dormire), e a occasionali lavori di ristrutturazione di appartamenti, che egli svolge in solitudine e dai quali ricava quanto gli è necessario per vivere e per comprare ingenti quantità di vodka.

Egli verrà però costretto a uscire di casa per intraprendere, insieme ad altri due ex commilitoni, la ricerca di un terzo amico e compagno di guerra, scomparso senza lasciare traccia. Gli spostamenti del giovane, i fatti reali della sua vita presente e passata, sono dati come *en passant*, in un alternarsi di scene di dialogo legate al presente e di ricordi di momenti del passato, rievocati anch'essi in una sorta di dialogo, attraverso cioè il ricordo delle voci degli adulti che hanno segnato la sua infanzia e adolescenza: la madre, il padre, il patrigno, e il preside della scuola, colui che gli ha fatto scoprire il suo talento per il disegno.

La ricerca dell'amico farà sì che, attraverso una serie di eventi occasionali, il giovane incontri il padre che non vedeva da dieci anni e riprenda a disegnare, mettendo sulla carta le immagini che popolano i suoi ricordi e i suoi incubi. Nel finale l'amico scomparso riappare, a suggerire i cambiamenti verificatisi nella vita di Konstantin e in quella degli altri due amici che, all'inizio del racconto, erano in lite per una questione di soldi. Il giovane può così tornare a casa, dove incontra di nuovo la giovane vicina e il suo figlioletto in un ritorno simmetrico della scena iniziale del racconto.

Accolto dalla critica in modo prevalentemente favorevole⁴, il racconto di Gelasimov, non essendo né la testimonianza di un'esperienza di guerra vissuta dall'autore, né una rielaborazione romanzesca di fatti realmente accaduti, si presenta come un'opera di fiction ispirata a un tema attuale. Questo elemento viene sottolineato già nella recensione elogiativa di A. Nemzer, che evidenzia come sia azzardato scrivere un racconto apparentemente così "banale", caratterizzato da un "lieto fine", da un intreccio fatto di soli "luoghi comuni" (l'alcolismo, l'orrore della guerra, la gelosia, il talento nascosto del giovane protagonista e il suo strano amore per i bambini), e da un linguaggio basato in grande misura sullo slang giovanile (Nemzer 2002, <http://ruthenia.ru/nemzer/jurnaly06_11.html>, 09/12).

Sarà questo effettivamente il punto centrale della critica al racconto espressa in un articolo dallo scrittore e giornalista D. Bykov. Toccare il tema della guerra cecena, sostiene Bykov, rende inevitabile inserire nel racconto dei riferimenti ai lati neri, oscuri della vita contemporanea⁵. Il tema ceceno, sottolinea Bykov, richiederebbe una prosa "seria", caratterizzata da "originalità, scrittura d'autore, vividi dettagli, dialoghi vivaci, descrizioni laconiche e precise", il cui effetto dovrebbe essere quello di "turbare, stupire e scuotere" il lettore, e non semplicemente di "cullarlo" (Bykov 2003, 181).

Узнавание в прозе Геласимова происходит, но на уровне общеизвестных реалий, а не лично подсмотренных деталей. Если речь идет о Чечне — наличествует горящий БТР ... Если о бизнесе — старые друзья обязательно тут же ссорятся из-за бабок. Дети всегда трогательно сопят во сне. Геласимов вообще любит детей, и дети у него все хорошие, чувствительные. (Bykov 2003, 179-180)

L'agnizione nella prosa di Gelasimov ha luogo, ma essa si realizza sulla base di *realia* universalmente noti e non di dettagli individuati in modo personale: se si parla della Cecenia, è presente un VTT⁶ incendiato, se si parla di business, immancabilmente due vecchi amici litigano per questioni di "grana". I bambini ronfano sempre in maniera commovente. Gelasimov ama in generale i bambini, e i suoi bambini sono tutti buoni, sensibili.

La critica di Bykov quindi si riferisce più in generale al modo in cui nella *povest'* vengono toccati in modo a suo parere generico e strumentale alcuni temi centrali della letteratura russa contemporanea, e in particolare quello dell'infanzia.

In un saggio dedicato alla presenza del *topos* dell'infanzia nella letteratura russa contemporanea, A. de La Fortelle, prendendo in esame la *povest'* di Gelasimov, sostiene invece l'ipotesi che la presenza di questo tema sia qui motivata da una narrazione che pone al centro il problema del rapporto tra il bambino e la realtà esterna. La studiosa svizzera mette in evidenza come in “Žažda” il punto di vista del bambino costituisca “una delle prospettive narrative importanti”, senza per questo essere posto come punto di vista privilegiato (ivi, 41)⁷.

De La Fortelle, sottolineando come dal racconto non emerga un'immagine idealizzata dell'infanzia, arriva alle seguenti conclusioni:

Геласимовское детство предстает как реальность, находящаяся под знаком страдания и одиночества, в которой четко задается изначальная запрограммированность человека на несчастье и скрываются предпосылки его трагической взрослой судьбы. (de La Fortelle 2008, 43)

L'infanzia in Gelasimov è presentata come una realtà segnata dalla sofferenza e dalla solitudine, nella quale viene chiaramente indicata l'originale predisposizione dell'essere umano all'infelicità e in cui si nascondono i presupposti di quello che sarà il tragico destino dell'uomo adulto.

Tale lettura differisce da quella proposta da M. Remizova (2003a), che sostiene invece la centralità del tema dell'adolescenza, quale momento di passaggio della vita e quale momento di svolta all'interno della storia narrata:

Герои прозы Геласимова ... обязательно ущербны по отношению к окружающей их среде. Примечательно, что Геласимов часто пишет о подростках, существах, переживающих болезненную метаморфозу — переход из состояния детства во взрослый, малоприятный мир. Мир детства, кстати, отнюдь не выглядит у него безоблачным краем. Задан он в высшей степени реалистично, просто этот мир подростку знаком и, следовательно, понятен, а тот — непонятен, следовательно, во всех смыслах нехорош. (Ivi, 175)

I personaggi della prosa di Gelasimov hanno immancabilmente qualche deficit rispetto all'ambiente che li circonda. È indicativo il fatto che Gelasimov scriva spesso sugli adolescenti, esseri che si trovano a vivere una dolorosa metamorfosi: il passaggio dalla condizione dell'infanzia al mondo poco comprensibile degli adulti. Il mondo dell'infanzia, tra l'altro, qui non appare affatto come un mondo senza nuvole. Il modo in cui esso viene reso è estremamente realistico, è semplicemente un mondo che all'adolescente è familiare, e quindi comprensibile, mentre l'altro è incomprensibile e quindi in ogni senso negativo.

Secondo de La Fortelle il problema centrale della prosa di Gelasimov sta nella constatazione di un'impossibilità di comunicare, dovuta alla crudeltà della vita contemporanea (*razobščennost' i žestokost' sovremennoj žizni*, de La Fortelle 2008, 48); al contrario, M. Remizova ravvisa nel superamento dell'“estraniamento” (*preodolenie otčuzdenija*) il problema fondamentale di “Žažda” (Remizova 2003a, 177).

Remizova, individuando come elemento centrale nel racconto proprio l'analisi del "dolore", quale emozione che nasce dal contatto col mondo esterno, sottolinea come nel caso dei personaggi di Gelasimov la presenza di questo motivo non vada mai ricondotta al contesto sociale, in quanto è nella sfera dei rapporti interpersonali che il dolore viene provocato e solo lì esso può essere lenito:

Поэтому здесь так важен момент установления контакта, прорыва кокона, грозящего обернуться добровольной тюрьмой ... Они словно прозревают в этот момент, обнаруживая, что способны и сами влиять на мир, пусть след этого воздействия постороннему взгляду может быть и незаметен. (*Ibidem*)

Per questo qui così importante è il momento in cui si stabilisce il contatto, in cui si crea una breccia nel bozzolo, che rischia di diventare una volontaria prigione ... È come se in quel momento [essi] acquistassero la vista, scoprendo di poter loro stessi esercitare un'influenza sul mondo, anche se la traccia di questa interazione potrà risultare impercettibile allo sguardo altrui.

Sarebbe questo il motivo per cui l'azione procede tramite i dialoghi ed è lì che si rivelano gli elementi più importanti della storia. Da tale scelta, secondo Remizova, deriva il peso semantico di cui si fa carico nel testo il discorso diretto, che l'autore riproduce mostrando un'esemplare padronanza del linguaggio colloquiale (ivi, 176).

Remizova ha inoltre definito quale oggetto specifico della prosa di Gelasimov lo studio di una "situazione di trauma", come quella che si viene a creare quando un individuo è abbastanza forte da affrontare la prova del contatto con l'esterno, ma non abbastanza da uscirne senza traumi. La nevrosi che ne deriva assumerebbe nei personaggi di Gelasimov la forma di una fuga, per cui ciascuno di essi, scontrandosi con la crudeltà della vita, tenderebbe a chiudersi nel proprio piccolo mondo, chiudendo ermeticamente ogni fessura.

Questa propensione all'isolamento in Gelasimov non sarebbe però presentata come effetto di una disillusione di tipo esistenziale, né tantomeno come espressione di un "manfredismo" byroniano:

Скорее, это следствие некоторого инфантилизма (что, кстати, делает автору честь — проблема существует реально, и он один из немногих, кто с ней работает), когда личность способна формулировать собственные этические нормы, но не способна противостоять ситуации, где эти нормы нарушаются. (Remizova 2003b, 175)

Questa è piuttosto la conseguenza di un certo infantilismo (cosa che, tra l'altro, fa onore all'autore: il problema esiste realmente, e lui è uno dei pochi che ci lavora su), quando un individuo è capace di formulare le proprie norme etiche, ma non è capace di fronteggiare una situazione in cui queste norme vengono infrante.

Dall'analisi di Remizova risulta evidente come le due linee narrative del racconto "Žažda", riferite, rispettivamente, all'incidente di guerra e al ricordo dell'infanzia, siano unite dall'essere entrambe lo studio di una situazione di trauma.

Significativa in tal senso appare anche una considerazione espressa da Gelasimov in occasione della traduzione in lingua inglese del racconto: “I wouldn’t say that my book is exactly about war ... all of us are ‘tortured soldiers’ to a certain extent — including those who never saw any battle or held any weapons in their hands” (<<http://www.omnivoracious.com/2011/11/aqa-with-andrei-gelasimov-author-of-thirst.html>>, 09/2012).

2. *Infanzia e adolescenza*

Misero è l’uomo ... Egli solo combatte: a che scopo?
(M. Lermontov, *Valerik*, 1840)

La *povest’* è suddivisa in brevi capitoletti. La storia comincia *in medias res*, ed è la parola “vodka” ad aprire il racconto:

Вся водка в холодильник не поместилась. Сначала пробовал её ставить, потом укладывал одну на одну. Бутылки лежали внутри как прозрачные рыбы. Затаились и перестали позвякивать. Но штук десять всё ещё оставалось. Давно надо было сказать матери, чтобы забрала этот холодильник себе. Издевательство надо мной и над соседским мальчишкой. Каждый раз плачет за стенкой, когда этот урод ночью врывается на полную мощь. И водка моя никогда в него вся не входит. Маленький, блин. Засранец. Поэтому пришлось ставить её на шкаф. И на окно. И на пол. Поэтому пришлось ставить её на шкаф. И на окно. И на пол. В общем, всё как обычно. Одну положил в ванную комнату — в бак с грязным бельём. Подумал — пусть лежит там. На всякий случай. (Gelasimov 2007, 577)

La vodka, tutta quanta, nel frigo non c’è entrata. All’inizio ho provato a mettere le bottiglie in piedi, poi ho cominciato a metterle una sopra l’altra. Le bottiglie se ne stavano distese lì dentro, come dei pesci trasparenti. Si erano assestate e avevano smesso di tintinnare. Ma comunque ne erano rimaste fuori una decina. Avrei dovuto dirlo già da tempo, a mia madre, di portarsi via quel frigo. È una beffa, per me e per il ragazzino della vicina. Ogni volta si mette a piangere, dietro la parete, quando di notte quel mostro si accende a piena potenza. E non c’entra mai tutta, la mia vodka. È piccolo, cazzo. Stronzo. Per cui m’è toccato metterla sull’armadio. E sul davanzale. E sul pavimento. Tutto come le altre volte, insomma. Una l’ho messa nella stanza da bagno ...nella tinozza dei panni sporchi. Ho pensato ... lasciamola là. Per ogni evenienza.⁸

La correlazione immediata tra la “sete” del titolo e la “vodka” sembrerebbe rispondere a un’associazione di idee scontata, quasi un cliché. Eppure questa presentazione ci trasmette la centralità dell’immagine della vodka, che figura qui non come oggetto di consumo, bensì quale “soggetto”, non solo sintattico, delle azioni del giovane. Il pronome personale “io” è assente, mentre elemento onnipresente nel “paesaggio interiore” che ci viene descritto è la vodka, l’unica a meritare l’uso dell’aggettivo possessivo “mio”.

Solo nel dialogo con la vicina di casa emerge per la prima volta a livello verbale l’“io” del narratore e la serie di verbi al passato dell’incipit lascia spazio anche al tempo presente:

Тогда она говорит: “Ты извини, что я тебе всё время надоедаю. Просто он ... боится только тебя ... А меня совсем перестал слушать”. Я усмехнулся: “Понятно. Я бы на его месте ещё не так испугался. Сколько ему?”. “Пять. Четыре и десять месяцев”. Я говорю: “Я бы ещё не так испугался”. (Ivi, 578-579)

Allora lei dice: “Scusami se ti rompo in continuazione. È che lui ... ha paura solo di te ... A me non dà proprio più ascolto”. Io ho fatto un sorrisetto: “Si capisce. Io, al suo posto, mi sarei spaventato da morire. Quanto ha?”. “Cinque. Quattro anni e dieci mesi”. Le dico: “Io mi sarei spaventato da morire”.

Durante il dialogo è evidentemente successo qualcosa, giacché Kostja, rientrando nel proprio appartamento, manifesta la sua prima azione come soggetto consapevole: si guarda allo specchio.

Дома я подошёл к зеркалу и долго стоял напротив него. Смотрел на то, что из меня получилось. Если бы Серёга не ошибся тогда и не оставил меня догорать в БТРе последним. Но он думал, что со мной уже всё. Поэтому сначала вытаскивал других. Тех, кто ещё шевелился. (Ivi, 579)

A casa mi sono avvicinato allo specchio e ci sono rimasto di fronte a lungo. Guardavo quello che sono diventato. Se solo Serèga non si fosse sbagliato allora e non avesse lasciato me per ultimo a bruciare nel VTT. Ma lui pensava che per me fosse finita. Per questo aveva tirato fuori prima gli altri. Quelli che ancora si muovevano.

Il modo in cui qui viene presentato l'handicap fisico del personaggio è un procedimento che caratterizza tutta la prima parte del racconto: ogni riferimento a un'emozione, a uno stato d'animo, parte da una sollecitazione esterna, e l'emozione provocata non viene menzionata, non è sottolineata dal narratore. Anche il ricordo del trauma della guerra viene immediatamente collegato non al contesto bellico, bensì al rapporto con i compagni, da un lato, e a quello con la famiglia, dall'altro; l'esperienza traumatica viene dunque ricondotta non al contesto sociale, bensì alla sfera dei rapporti interpersonali.

Il ricordo della vita in famiglia appare costruito sull'interazione con due figure maschili (il padre e il patrigno), una situazione in cui sempre centrale risulta essere la figura della madre:

Мама говорила: “Только не надо морщить лицо Эдуард Михайлович нам помогает. Если бы не он, мы бы с тобой, знаешь, где могли оказаться? От твоего отца всё равно никакого толку” ... А я вспоминал как мы с ней и с отцом ходили загорать летом ... он загорал легко и красиво ... А мы с мамой прятались от солнца под гриб. Она говорила: “Костя, тебе досталась моя кожа. С такой кожей загорать нельзя. Слишком много веснушек. Дай, я намажу тебя кремом. А то у тебя сгорит всё лицо”. (Ivi, 579-580)

Mamma diceva: “E non c'è bisogno di fare quella faccia. Eduard Michajlovič ci sta aiutando. Se non era per lui, lo sai che fine potevamo fare, io e te? Tuo padre non è che abbia mai fatto niente” ... E io mi ricordavo come lei, mio padre ed io andavamo a prendere il sole, d'estate ... lui si abbronzava facilmente e bene ... Mentre la mamma ed io ci nascondevamo dal sole sotto l'ombrellone. Lei diceva: “Kostja, tu hai preso la pelle da me. Con una pelle così non si può prendere il sole. Troppe lentiggini. Dai, ti spalmo la crema. Se no ti si brucerà tutta la faccia”.

Nel ricordo di Kostja bambino la parola per designare la figura materna non è più, come all'inizio, “madre” (*mat*), bensì “mamma” (*mama*), il che collega questa reminiscenza alla precedente scena con il bambino della vicina, dove con questa parola Nikita, spaventato nel vedere il volto di Kostja, si era rivolto alla madre. Va notato che la traduzione italiana di Lanzi non rispetta questa alternanza, usando anche in questo brano il termine “madre”, mentre la traduzione inglese rende con *Mama*. Al contrario, colui che nel ricordo di Kostja è “il padre” (*otec*, contrapposto in russo al più familiare *papa*) in italiano viene reso con “papà” (Gelasimov 2011b, 10). La traduzione inglese invece rende correttamente tutte le occorrenze con *father* (Gelasimov 2011a, 5), consentendo al lettore di percepire nella voce del narratore un'eco del tono risentito della madre (“tuo padre”).

Se si presta attenzione all'autoritratto del narratore che qui si va delineando, l'immagine che ne emerge non appare univoca. Da un lato, vediamo un uomo col viso bruciato dal fuoco di una granata, solo in casa con la sua vodka e uno specchio dalla cui immagine riflessa è partito il ricordo di una madre che, nell'associarlo alla propria infelicità, trasmetteva al figlio la paura di esporsi alla luce e di confrontarsi con la figura paterna. Dall'altro, ascoltiamo una voce in cui l'occorrenza della parola *mama* segnala la presenza di un altro sguardo, che rivisita il ricordo e crea una distanza tra l'emozione provata all'epoca, che è il reale oggetto del racconto, e l'emozione attuale. In questo racconto, come giustamente osserva A. de La Fortelle, il limite normalmente imposto alla narrazione dalla scelta della prima persona viene infatti compensato dalla creazione di una sorta di “dimensione aggiuntiva” (*dopolnitel'noe izmerenie*), per cui il personaggio acquisisce la possibilità di rivelarsi attraverso le due immagini parallele dell'uomo adulto e del bambino. De La Fortelle sottolinea come l'intrecciarsi di presente e passato nel racconto serva a una ricerca di chiarezza da parte dell'io narrante. Il personaggio cerca nell'infanzia le risposte a domande che nel testo non vengono espresse, ma che si trovano alla base del tentativo di ricordare gli eventi del passato. La coscienza del giovane appare così costantemente in bilico sul limite che separa l'infanzia dall'età adulta, un limite che si rivela essere sfumato, non netto (de La Fortelle 2008, 43). Anche Remizova caratterizzava l'andamento narrativo di “Žažda” come un “percorso a ritroso” (*putešestvie vspjat*), un ritirarsi del personaggio dentro di sé (*uchod vnutr' sebja*) (Remizova 2003b, 176).

Nella percezione dell'adolescente Kostja il patrigno appare come una figura onnipotente, che non rispetta la sua privacy e fruga tra le sue cose: “Probabilmente nell'esercito gli insegnavano così” (“Их в армии, наверное, так научили”, Gelasimov 2007, 589). Ad essa si affianca quella di un padre assente:

А я злился на отца за то, что он меня так подставил. Неужели нельзя было разок навалить этому дяде Эдику там у себя в училище, чтобы он про маму забыл. Наверняка там были какие-нибудь нормальные другие курсанты. (Ivi, 589)

E io ce l'avevo a morte con mio padre, che mi aveva messo nei guai. Non poteva darglielo almeno una volta di santa ragione a quello zio Edik quando erano alla scuola militare, così da fargli dimenticare la mamma? Sicuramente lì ce n'erano di altri allievi normali.

Veniamo così a sapere che il padre e il patrigno sono entrambi militari di carriera. Un ambiente in cui appare normale controllare l'individuo e punirlo se non rispetta le regole del gruppo. La "normale" aggressività di questi comportamenti, nello stile scarno del racconto, è però associata implicitamente al sentimento di rabbia del giovane adolescente, che il narratore riproduce senza commentare: "Perché allora mia madre, ormai era chiaro, di me se ne infischia" ("Потому что матери тогда на меня уже явно было плевать", *ibidem*). Nel testo viene così reso il punto di vista del giovane di allora, e contemporaneamente, tramite la ricontestualizzazione del ricordo operata da Kostja, di quel punto di vista emerge la parzialità ("ormai era chiaro").

Su questo procedimento si sofferma anche de La Fortelle, definendolo un procedimento di "straniamento dall'interno" (*ostranenie iznutri*), che servirebbe all'autore per presentare un'immagine non idealizzata dell'adolescente:

С одной стороны, подросток яростно бунтует против всего происходящего вокруг него ... С другой стороны, взгляд героя геласимовского текста раскрывает себя одновременно как и взгляд существа, которое является плотью от плоти мира взрослых, которое сформировано этой реальностью и в чем-то тождественно ей. (de La Fortelle 2008, 47-49)

Da un lato, l'adolescente si rivolta con rabbia contro tutto ciò che gli accade intorno ... Dall'altro, lo sguardo del personaggio del testo di Gelasimov al tempo stesso si rivela essere anche lo sguardo di un essere che è fatto della stessa sostanza del mondo degli adulti, che è plasmato da quella realtà e in qualcosa è identico ad essa.

Tale interpretazione non tiene però conto, a mio parere, del fatto che oggetto primario di rappresentazione qui è appunto la voce dell'"io" narrante, che, come vedremo, cambia nel corso del racconto. Come osserva giustamente Phoebe Taplin: "*Thirst* ... relies on pitch-perfect renditions of scarred adults and bewildered children" (Taplin 2012, <<http://www.telegraph.co.uk/sponsored/russianow/culture/9334401/book-review-thirst-andrei-gelasimov.html#>>, 09/2012). Si rischia di collocare quello che è un momento di passaggio per il narratore, quindi un movimento all'interno dell'intreccio, sullo sfondo di una verità conclusiva riguardo al personaggio e addirittura alla storia nel suo insieme.

Il racconto di Gelasimov appare costruito in modo tale da indurre a letture parziali, qualora si scelga di estrapolare dal loro contesto singoli frammenti, a maggior ragione se i brani scelti presentano elementi lessicali che nel testo ricorrono arricchendosi di diverse connotazioni e che appaiono quindi esplicitamente evidenziati. Data la marcata presenza nel testo di un lessico che analizza specificamente la situazione traumatica, l'estrapolazione di singoli brani senza una preventiva analisi di tutte le occorrenze dei termini chiave porta a interpretare come rimandi a una "realtà esterna" quelle che sono invece proiezioni dello stato interiore del narratore in un dato momento della storia. Se si prova invece a ricostruire quel "movimento del testo dietro al lessico" di

cui parlava l'autore, emerge un disegno di rimandi intratestuali che conferma l'esistenza di una strategia di scelte lessicali.

Gelasimov ha infatti sottolineato come la sua prosa vada preferibilmente analizzata a partire da un'attenta analisi del testo:

Только один раз это сделала Мария Ремизова. Там было здорово угадано. Понимаете, я часто движение мысли делаю на сломе фразы, движение текста иногда происходит за лексикой или за синтаксисом. (Barmetova 2003, 113)

Solo una volta lo ha fatto Marija Remizova. Lì molto era stato indovinato. Sa, io spesso creo il movimento del pensiero dove la frase si spezza, il movimento del testo a volte procede dietro al lessico o dietro alla sintassi.

3. Uno “studio” del trauma

Particolarmente differenziato appare il lessico utilizzato per distinguere nelle loro diverse sfumature le emozioni legate alla paura e al dolore. Pur essendo presente nella *povest'* fin dall'inizio, esso nella prima parte del racconto è connesso alla rievocazione di eventi traumatici che Kostja riconduce a cause esterne (la gelosia della madre lo allontana dal padre, l'aggressività del patrigno lo spinge ad arruolarsi). Così il verbo *ispugat'sja* (“spaventarsi”) serve a Kostja per ricondurre l'emozione che il bambino della vicina prova alla sua vista a una reazione provocata dal suo aspetto esteriore: nella *povest'* “lo spavento” ricorre sempre in riferimento alla reazione che Kostja e altri immaginano potrebbe suscitare il suo volto, quindi a una manifestazione istintiva ma condizionata, comune, di fronte a un handicap fisico. Non a caso la vicina ribatte riconoscendo nell'emozione provata dal bambino la “paura” (*bojat'sja*, “aver paura”) di chi si trova di fronte a una figura autorevole, sostitutiva, in questo caso, della figura paterna.

L'aggettivo “terribile” (*strašnyj*) è l'unico elemento che ricorre in tutto il testo, segnandone l'inizio e la fine. Comincia caratterizzando il motivo del denaro, e indirettamente anche i rapporti tra Kostja e gli altri due giovani veterani.

Потому что я так и не знал — кто из них кого кинул ... я говорил, что знаю ... Хотя правды так и не знал. И в общем не хотел её знать — этой правды. Кому она на хрен была нужна? ... Просто им повезло. Серёга вытащил их чуть раньше ... Может, оттого что им повезло, они потом и решили кинуть друг друга. Не знаю. Деньги страшная вещь ... Но бабки есть бабки, и бабки их развели. (Gelasimov 2007, 582).

Perché io non lo sapevo mica ... chi di loro aveva fregato chi ... dicevo di saperlo ... Anche se la verità non la sapevo. E neanche volevo saperla, quella verità. A chi cazzo serviva? ... Avevano solo avuto fortuna. Sergej li aveva tirati fuori un po' prima ... Forse proprio perché avevano avuto fortuna poi avevano deciso di fregarsi a vicenda. Non lo so. Il denaro è una cosa terribile ... Ma la grana è la grana, ed è stata la grana a separarli.

La vodka e il denaro accomunano il presente dei tre ragazzi ed entrambi gli elementi sottolineano la menzogna che sta alla base della loro vita. Ciò che

pareva rappresentare un segno di ritorno alla normalità (il business avviato dai due amici), risulta avere un potere alienante simile a quello della vodka.

Per designare il denaro Kostja usa due termini differenti. Inizialmente compare il termine “*babki*” (la grana), appartenente a quella consistente parte del lessico giovanile russo che era confluita nel gergo militare durante la guerra in Afghanistan (Bojko, Borisov 2000, <<http://koapp.narod.ru/information/diction/book9.htm>>, 09/2012). In connessione con l’aggettivo “terribile” però il narratore utilizza il termine stilisticamente neutro “denaro” (*den’gi strašnaja vešč’*)⁹. La “grana” sembrerebbe essere qui un’eco della voce di Genka: il termine ritorna infatti poco più avanti come parte del lessico dell’amico, il quale, per darsi arie da soldato esperto, utilizza uno slang giovanile “adattato” al contesto bellico. Da lui Kostja aveva imparato come si parla “durante la guerra” (*na vojne*):

Так Генка на войне говорил. Я у него этому слову научился. “Зафигачим сейчас черножопых, пацаны”. (Gelasi-mov 2007, 590)

Così diceva Genka durante la guerra. Era da lui che avevo imparato questa parola. “Li fottiamo adesso i culi neri¹⁰, ragazzi”.

Si può immaginare allora che anche “la fortuna” che il narratore associa ripetutamente alla storia dei suoi due amici sia un termine che Kostja ha mutuato dall’amico: spesso Genka, riferendosi al fatto che lui e Paša in guerra si erano trovati subito insieme, diceva che loro “avevano avuto fortuna” (“Генка говорил — повезло”, *ivi*, 593)¹¹.

La compresenza nello stesso contesto di due termini per indicare il denaro sembra segnalare l’esistenza di un “racconto nel racconto”: traspare qui come la ricerca di un’intonazione nuova, di un lessico proprio, adatto ad esprimere in termini esatti il ricordo. Nella prima parte della *povesť* questa nuova intonazione, ancora fragile, si affianca a quella predominante: Kostja rimpiange il passato in cui i due amici erano uniti e in cui egli, come tutti, aveva un volto, e manifesta disinteresse verso il presente, dicendo di sì ad entrambi gli amici. Dall’altro, però, la voce narrante comincia a registrare, come a lato, il ricorrere di questo sentimento di disinteresse verso l’esterno come un atteggiamento maturato già nel passato, fino ad arrivare al ricordo del giorno dell’incendio, quando Kostja, acconsentendo alle insistenze di Genka, cede il proprio posto all’interno dell’autoblindo:

“Не сыте. Всё будет нормально. Дай-ка, я вот сюда сяду. Давай, давай, жопу подвинь”. И сел на моё место. Но мне было всё равно. Никто ведь не знал, что граната прожжёт броню как раз там, куда он меня подвинул. (*Ivi*, 590)

“Non fatevela sotto. Andrà tutto liscio. Dai, fammi sedere qui. Su, su, sposta il culo”. E si era seduto al mio posto. Ma per me non faceva differenza. Nessuno del resto poteva sapere che la granata avrebbe bucato la corazza proprio lì dove lui mi aveva fatto spostare.

Così al livello dell’espressione verbale si introduce ciò che avverrà al livello della storia: lo spazio concesso alle parole altrui nel linguaggio del giovane cor-

risponde all’abbandono del proprio posto nell’autoblindo. L’assenza dell’“io” come soggetto esplicito segnalata dalla sintassi all’inizio del racconto si rivela essere una sorta di fotografia del personaggio. La storia personale del giovane sembra nella sostanza corrispondere a quella modalità narrativa: Kostja, nel presente come nel passato, viene descritto dal narratore come un uomo che non parla, e si limita ad assecondare i discorsi degli altri: con il patrigno egli guardava e taceva, con la madre ascoltava e “per aiutarla” non parlava (si veda Taplin 2012, <<http://www.telegraph.co.uk/sponsored/russianow/culture/9334401/book-review-thirst-andreigelasimov.html#>>, 09/2012: “One of the challenges that Gelasimov sets himself is to describe the world in the credible words of a character for whom words do not come easily”).

Con l’inizio dell’intreccio (la ricerca dell’amico scomparso, la frequentazione quotidiana dei due amici, l’incontro con il padre) quest’atteggiamento di disinteresse per la prima volta diventa oggetto esplicito di riflessione da parte del narratore. Per questo i pensieri nuovi che cominciano a prendere forma nella sua testa appaiono al giovane “strani” e assumono la forma di una domanda:

Я смотрел на своего отца ... я смотрел на всё это, и в голове у меня появлялись странные мысли. Вернее, не мысли, а одна мысль. Даже не мысль, а простой вопрос. Почему? Я смотрел на них и думал — почему со мной получается так? (Gelasimov 2007, 611)

Io guardavo mio padre ... guardavo tutto questo, e nella mia testa sono comparsi dei pensieri strani. O meglio, non dei pensieri, ma un pensiero. Anzi non un pensiero, ma una semplice domanda. Perché? Li guardavo e pensavo: Perché a me succede così?

Oggetto d’indagine diventano tutti quei momenti del passato che erano stati dati come le immagini frammentate di un caleidoscopio, ricondotti qui per la prima volta dal narratore alla categoria dell’“io”.

La volontà di trovare una risposta è segnalata dall’uso consapevole del verbo “*chotet*” (volere), che si oppone alle forme solo negative presenti all’inizio del racconto: il narratore accetta la possibilità che gli eventi passati siano dipesi anche da una sua mancanza di volontà. L’occorrenza dell’aggettivo “*strannyj*” è significativa, in quanto esso era comparso prima a caratterizzare il comportamento non convenzionale del preside. Anche qui l’aggettivo serve a denotare il comportamento di chi, sebbene a uno sguardo esterno ciò possa apparire “strano”, cerca di tener fede a un proprio codice di comportamento. A chi, insomma, avendo “formulato le proprie norme etiche”, sta ora cercando di “fronteggiare una situazione in cui tali norme vengono infrante” (v. *supra*, Remizova 2003b, 175). Anche la parola “*čelovek*” (persona, essere umano) nel racconto accomuna solo questi due personaggi.

La mancata corrispondenza tra l’aspetto esteriore e quella realtà interna che induce all’azione le persone fa sì che Kostja per la prima volta manifesti una reazione di fronte al conflitto in atto fra i due amici. Essa è generata appunto

dal tentativo dei due di nascondere, quali tracce visibili del loro conflitto, i lividi che essi si sono vicendevolmente procurati:

Очки надели ... чтобы никто не увидел — что у вас на лице ... А мне какие очки, блин, надеть? ... На хрена вам эти очки? Вас что, ваши дети боятся? Если бы вы знали — как достали вы меня — со своими бабками, со своим молчанием, со своими рожами ... Вам-то что за очками прятать? (Ivi, 612-613)

Gli occhiali vi siete messi ... perché nessuno vedesse quello che avete in faccia ... E io che cazzo di occhiali dovrei mettere? ... A che cavolo vi servono quegli occhiali? Che i vostri bambini hanno paura di voi? ... Se voi sapeste quanto m'avete rotto i coglioni ... con la vostra grana, con il vostro silenzio, con i vostri musi ... Cosa c'avete da nascondere dietro gli occhiali, eh?

Il ricordo personale che segue subito dopo è per la prima volta generato dall'osservazione di un evento esterno. La domanda di Kostja nasce dal tentativo di comprendere il comportamento dei due amici, che egli riconduce a un atteggiamento infantile. La ricerca di un senso che accomuni passato e presente determina una svolta sul piano della narrazione. La registrazione automatica dei ricordi, legati da una catena associativa di carattere ossessivo, si interrompe. La necessità di "sapere di più" su di sé diventa più forte delle memorie registrate da un "io" col quale egli non si identifica più: si rompe l'involucro difensivo, e Kostja comincia ad affrontare non solo le immagini del passato, ma anche ciò che ha davanti nel presente.

В детстве часто дерёшься с друзьями. Сцепишься с кем-нибудь в подъезде и стучаешь его головой об ступеньки ... Не потому что ты его ненавидишь, а потому что он всегда рядом. Просто так получается. Что, вообще, остаётся от детства? Сны ... Запахи? Или тот ужас в детском саду, когда все уснули, а ты просидел на своей раскладушке весь "тихий час", потому что вдруг понял, что когда-нибудь ты умрёшь? Насовсем ... И потом тебя вырвало во время полдника ... А воспитательница сказала — возьми тряпку и сам убирай, никто не будет за тобой тут вылизывать ... И тебя вырвало ещё раз ... Но ты всё убрал. (Ivi, 613-614)

Durante l'infanzia spesso fai a botte con gli amici. Ti scontri con uno dentro il portone e gli sbatti la testa contro i gradini ... Non perché lo odi, ma perché lui è sempre a portata di mano. Succede così semplicemente. Cosa rimane in genere dell'infanzia? I sogni ... Gli odori? Oppure quell'orrore all'asilo, quando tutti si erano addormentati, mentre tu sei rimasto seduto sulla tua brandina per tutta l'"ora del silenzio", perché all'improvviso hai capito che un giorno saresti morto? Per sempre ... E dopo hai vomitato all'ora della merenda ... La maestra però ha detto: prendi uno straccio e ripulisci tu, non c'è nessuno che pulirà per te qui ... E tu hai vomitato di nuovo ... Ma hai ripulito tutto.

L'"orrore" (*užas*) nella *povest'* compare solo due volte e sempre in forma di sostantivo. Nella letteratura di guerra la scoperta dell'orrore è spesso legata all'esperienza diretta sul fronte. Qui l'emozione è legata alla scoperta della solitudine ("tutti si erano addormentati"). "Ciò che resta in genere dell'infanzia" non sarà forse il ricordo di quell'attimo di dolorosa consapevolezza della propria mortalità, subito cancellato nella sua traccia visibile e poi rimosso

dalla memoria? Non sarà allora la rimozione concordata di quell’“orrore” a spingere gli uomini a combattere chi gli è vicino? Qui pesa la parola “*vobščě*” (in genere): a Kostja interessa ciò che resta a tutti, l’esperienza comune. Nel racconto la voce narrante, che veniva data come non autentica nel parlare di sé, acquista invece un’intonazione singolare nel momento in cui comincia a raccontare una storia che non è solo la sua. Le due linee narrative, quella riferita al presente e quella legata al ricordo, nella seconda parte del racconto si sviluppano parallelamente e nel ricordo comincia a prevalere la narrazione al tempo presente: vengono ad accordarsi cioè le due voci, quella del bambino e quella dell’adulto (si veda, sul coincidere di piano dell’“enunciazione” e piano dell’“enunciato”, de La Fortelle 2008, 40-41).

La menzione dell’“orrore” segnala anche il primo cambiamento nel modo di presentare le emozioni. La quasi totale assenza di emozioni registrata all’inizio – “io ricordavo” (*ja vspominal*), “lui mi aveva rotto i coglioni” (*on menja dostal*), “per me era lo stesso” (*mne bylo vsě ravno*) – era legata al non sapere e al non voler sapere; così anche le emozioni altrui erano designate in termini generici. Si verifica qui il passaggio da un racconto in cui la situazione del trauma era vissuta come parte di una storia individuale, a una nuova rivisitazione della propria esperienza quale episodio di una storia comune. Nella parte centrale del racconto infatti tutte le situazioni traumatiche (la perdita della memoria, la paura, il terrore, e, per la prima volta, il dolore) vengono rievocate come se l’“io” narrante, in una sorta di nuova fanciullezza, per la prima volta si confrontasse con le emozioni provate e cercasse le parole giuste per trasmettere quell’esperienza.

All’interno di questo lessico appare prevalente il riferimento all’esperienza del “dolore” (*bol*). Il termine ricorre in modo consistente in questa parte centrale, tanto da lasciar supporre che i termini “*volejbol*” (pallavolo) e “*futbol*” (calcio) siano così presenti in questa parte del racconto anche grazie alla loro assonanza con “*bol*”. Il motivo del dolore, del resto, era stato già introdotto in forma indiretta nella prima parte della *povešt*, quando Kostja aveva disegnato il ritratto del preside ubriaco: un disegno che avrebbe avuto come conseguenza la partenza di quest’ultimo e la decisione di Kostja di arruolarsi. A chi gli chiedeva notizie del preside Kostja aveva detto che egli “era malato”, ma questi aveva controbattuto: “bisognava dirgli la verità” (“Надо было сказать ему правду”, Gelasimov 2007, 597). In russo il verbo “*bolet*” (star male, soffrire) e il sostantivo “*bol*” hanno la stessa radice: Kostja aveva nascosto il “dolore” del maestro dietro la “malattia”. A conferma di questa lettura, il verbo omonimo “*bolet*” (dolere, far male) ritorna poco più avanti nel testo (“la testa mi faceva molto male”, “голова сильно болела”, *ivi*, 601), dopo che Kostja, rievocando il momento dell’incendio nell’autoblindo, aveva provato la sensazione che la testa gli esplodesse con la stessa forza con cui era esplosa la granata, nel comprendere quale fosse il nesso tra le sue scelte e i “tragici” eventi del suo passato. Si tratta di un procedimento che Gelasimov utilizza per costruire l’intreccio, come già aveva rilevato M. Skaf (2009, 182):

Геласимов ведет тонкую пространственно-временную игру ... Через воспоминания героев становится ясна суть происходящего с ними в настоящем времени.

Gelasimov porta avanti un sottile gioco spazio-temporale ... Attraverso i ricordi dei personaggi diventa chiara la sostanza di quello che sta accadendo loro nel presente.

Nella parte centrale del racconto è il motivo del dolore a fare da filo conduttore, a unire il ricordo di un momento dell'infanzia (le partite con il padre e l'attacco di appendicite) al ricordo del trauma subito in guerra¹². Esso serve qui a contrapporre, da un lato, la percezione della natura invisibile, perché interiorizzata, dell'evento traumatico e, dall'altro, il tentativo di rimuoverne il ricordo, riconducendolo a un agente esterno, visibile e dunque eliminabile. È il dolore non accettato (l'operazione di appendicite che rimuove la parte dolente, gli antidolorifici somministrati per eliminare il dolore causato dalle ferite) che ritorna in forma di "terrore", sensazione che Kostja arriva a provare durante la degenza in ospedale, giacché il ricordo dell'incendio, che egli ha cancellato dalla memoria, ritorna come un sogno durante il sonno indotto dai farmaci.

La semantica della paura è dunque usata nel testo come una forma di linguaggio, utile per riferirsi a qualcosa che, pur non essendo visibile, è però rappresentabile in forma mediata, attraverso gli effetti che produce. Alla nomenclatura medica dei sintomi fisici si cerca di far corrispondere un lessico clinico dei sintomi interni. Per questo il ricordo dell'incidente di guerra, di un episodio realmente accaduto, viene dato come momento di un sogno, con un linguaggio fortemente connotato:

Но самым страшным в госпитале были сны. Потому что первое время ... я не помнил, что с нами произошло. Как отрезало ... Больно было, поэтому просто ждал медсестру ... И её голос "ты знаешь, как ему больно? Пусть немного поспит" ... Потом я начал видеть сны и стал бояться её приходов. Потому что я вспомнил. Я всё увидел во сне ... У Серёги на лице ужас ... Вот так я вспомнил. Поэтому теперь я боялся спать. Мне было страшно, когда она приходила со своим уколom. (Gelasimov 2007, 626-627)

Ma la cosa più terribile ... erano i sogni ... Perché in un primo tempo ... io non ricordavo cosa ci era successo. Come se fosse stato troncato di netto ... Sentivo dolore, per cui semplicemente aspettavo l'infermiera ... E la sua voce "Ma tu lo sai quanto dolore sente? Lasciamo che dorma un po'" ... Poi ho cominciato a fare dei sogni e ho iniziato ad aver paura del suo arrivo. Perché avevo ricordato. Avevo visto tutto in sogno ... L'orrore sul volto di Serëga¹³ ... Ecco come ho ricordato. Per questo adesso avevo paura di dormire. Ero terrorizzato, quando lei arrivava con la sua siringa.

L'"orrore" metafisico dell'asilo è diventato l'orrore fisico che Kostja riconosce sul volto di Sergej. Attraverso il ricordo di una storia individuale il motivo della "lotta con gli amici", che aveva introdotto questo lungo flash back, viene messo in relazione con l'esperienza della guerra. Tramite questa analogia anche la guerra risulta far parte di un discorso sulla presenza di forze che, pur non agendo a livello visibile, risultano reali in quanto producono effetti terrificanti..

Dal ricordo dei sogni dell'ospedale si ritorna al ricordo del momento precedente all'operazione di appendicectomia: il legame tra le due scene è

dato, per opposizione, dal ritorno alla “normalità”, dove il dolore, inteso solo come sintomo di malattia, è oggetto di trattamento e di controllo. Le due situazioni risultano contrapposte attraverso l’occorrenza di un medesimo lessico. Nelle parole del dottore, legate a una visione pragmatica della sofferenza, il sonno è garanzia di guarigione e il dolore non è niente di terribile, può essere messo a posto:

“Животик болит? ... Ничего страшного ... Сейчас усыпим тебя, а когда проснёшься — всё уже будет в порядке”. (Gelasimov 2007, 628)

“Ti fa male il pancino? ... Niente di terribile ... Ora ti faremo addormentare, e quando ti sveglierai ... sarà già tutto a posto”.

Nelle parole dell’infermiera l’idea dell’“intervento” quale cura risolutiva del male viene esplicitamente presentata come metafora della guerra:

“Ну что, теперь будешь плакать? ... Ты же у нас будущий солдат. Солдаты не плачут ... солдатам, знаешь, как иногда бывает больно. И они не плачут. Они должны терпеть. Ты будешь терпеть, когда пойдёшь на войну?”. Я киваю головой, но слёзы вытереть не удаётся. Она пристегнула уже обе руки. (Ivi, 629)

“E adesso che fai, ti metti a piangere? ... Tu sei il nostro futuro soldato. I soldati non piangono ... tu lo sai, i soldati a volte quanto dolore provano. E non piangono. Loro devono sopportare. Tu sopporterai quando andrai in guerra?”. Io faccio di sì con la testa, ma ad asciugarmi le lacrime non ce la faccio. Lei mi aveva già legato tutte e due le mani.

A una medesima retorica aveva fatto ricorso il padre di Kostja di fronte al dolore del bambino: “L’appendicite non è affatto un’operazione complicata”, aveva detto, cercando di non vedere la gelosia che si nascondeva dietro il malessere fisico del bambino (ivi, 624). La retorica della guerra era del resto il mestiere che il padre aveva scelto per sé: distaccato presso un ufficio di Mosca, si occupava di “educazione patriottica” (ivi, 606). Di fronte allo scetticismo mostrato dal giovane Genka, egli aveva insistito sul fatto che era necessario “accrescere il prestigio dell’esercito” (*ibidem*). Parole queste di un uomo che non aveva mai combattuto, neanche in Afghanistan (“non ce n’era stata occasione”, *ibidem*), e che aveva ciononostante raggiunto il grado di tenente colonnello. Per questo nella scena risolutiva con il padre, che segue poco dopo, le parole con cui il giovane manifesta per la prima volta il suo disaccordo rimandano all’esperienza reale, da lui vissuta, della guerra:

Твоего сына убили в Грозном, когда сгорел наш БТР. Я — другой человек. Тот пацан, который боялся тебя, остался в том БТРе. (Ivi, 636)

Tuo figlio l’hanno ucciso a Groznyj, quando è bruciato il nostro VTT. Io sono una persona diversa. Quel ragazzo, che aveva paura di te, è rimasto in quel VTT.

L’accenno alla morte e alla “rinascita” come altra persona rimanda all’immagine della morte come passaggio all’età adulta, secondo il modello del racconto di iniziazione. Subito prima della scena col padre, la fine del lungo flash

back e il ritorno al presente e alle peripezie con i due amici venivano introdotti da questa frase: “Adesso invece sono grande. E anche Genka. Siamo cresciuti e facciamo il giro delle stazioni: cerchiamo Serëga” (“А теперь большой. Генка тоже. Выросли и ездим по вокзалам — ищем Серëгу”, ivi, 632).

4. *Le guerre invisibili*

Col piombo nel petto giacevo immoto io ...
(M. Lermontov, *Sogno*, 1841)

Nella seconda parte di “Žažda” ritornano le immagini della guerra, che non vengono più evocate come ricordi di un trauma individuale, bensì sono proposte nella forma mediata dei disegni di Kostja:

<p>“А это чего?”. “Это ‘духи’ стреляют с крыши”. “Где они? Тут у тебя одни окна”. “А вот огоньки. Видишь? Каждый огонёк — выстрел”. (Ivi, 637-863)</p>	<p>“E questo cos’è?”. “Questi sono ‘i fantasmi’ che sparano dai tetti”. “Dove sono? Qui ci sono solo finestre”. “Ecco le fiammate. Vedi? Ogni fiammata è uno sparo”.</p>
--	--

Il termine “*duchi*” rimanda anch’esso, come “*babki*”, al “lessico afghano”, come appellativo per indicare il nemico. La parola, che deriva da una forma abbreviata del vocabolo persiano “*dushman*” (nemico), nel gergo militare era usata per indicare i *Mujaheddin* (i combattenti di Dio). Per i soldati russi in Afghanistan essa era arrivata però a coincidere, nel significato d’uso oltre che nella forma, con il plurale del sostantivo russo “*duch*” (spirito), in quanto rendeva bene la sensazione angosciante di combattere contro un nemico “invisibile ma sempre presente”, un “fantasma” che rimaneva nascosto di giorno e attaccava soprattutto di notte (si veda Peloso 2011, 81). Nel testo del racconto le due guerre sembrano essere dunque accomunate dal fatto che il nemico in esse appare “invisibile”, e quindi imbattibile.

Questo elemento viene evidenziato anche da L. Poutsileva, che, analizzando l’immagine del nemico proposta dai media nella storia russa recente, sottolinea come proprio all’epoca della guerra in Afghanistan (1979-1989) abbia cominciato a incrinarsi quell’immagine stabile, definita, del nemico, che era stata costruita dai media sovietici nell’epoca precedente e che era fondata su un’opposizione dicotomica (noi e loro). La visibilità del nemico serve a identificare, per opposizione, anche “i nostri”: “quanto più il nemico è visibile, identificabile, tanto più è facile contrapporgli un’identità antitetica: *i nostri, noi*” (Poutsileva 2008, 361). Su questa opposizione era fondata quell’immagine di “un nemico comune”, “identificato tramite la categoria archetipa dell’“oltre frontiera” (*ibidem*), che aveva caratterizzato il periodo della guerra fredda. L’immagine del nemico proposta dai media durante la guerra afghana aveva invece “creato una situazione di evidente smarrimento”

(*ibidem*): “I motivi della guerra trasmessi dai media venivano percepiti come poco chiari: compiere il ‘dovere internazionale’, sostenere ‘il popolo afgano’, cui si deve essere fraternamente legati. Il patriottismo ufficiale e mediatico non ha avuto successo” (*ibidem*)¹⁴. Con la guerra cecena poi la precedente immagine del nemico si era “ribaltata”: “all’improvviso ‘uno dei nostri’, un ‘ex amico’, è diventato nemico” (*ibidem*)¹⁵.

I due elementi che Poutsileva segnala quali punti critici rispetto alla concezione tradizionale del “nemico” (la difficoltà nell’identificare i “nostri” di fronte a un nemico che non si fa individuare, e l’impossibilità di riconoscere in un “ex amico” il nuovo volto del nemico) nella *povest’* vengono evidenziati attraverso la semantizzazione del motivo dell’“invisibilità”, della qualità fantasmatica del nemico.

Tale motivo, del resto, si presta ad essere portatore di più significati. Nel racconto esso era già presente tramite il riferimento alla “paura” come a un’emozione che produce “fantasmi”. Il piccolo Nikitka aveva fissato Konstantin “come se avesse visto un fantasma” (*prividenie*, Gelasimov 2007, 578), e la stessa reazione aveva manifestato il giovane Sergej fissando il commilitone Genka che lo incitava a uscire dall’autoblindo in piena zona nemica (ivi, 598)¹⁶. Si tratta di quell’incapacità di reazione che sperimenta chi ha subito un trauma, connessa all’impossibilità di riconoscere in modo immediato l’agente dell’evento traumatico. Gli studi sul trauma infatti, come ricorda C. Decker, definiscono quale origine del trauma “an external event overwhelming the subject and returning in belated form through flashes of memory”, un evento cioè che la nostra memoria ha difficoltà a tradurre in immagini visibili, identificabili (Decker 2012, 93).

Per questo nel suo saggio lo studioso tedesco propone di analizzare, utilizzando congiuntamente gli strumenti di analisi elaborati dalla teoria del trauma e dalla teoria sui media, quelle narrazioni della guerra che comprendano al loro interno “a ‘meditation’ on the invisible”, che abbiano cioè come argomento implicito anche una riflessione sull’impossibilità di rappresentare in forma diretta la causa esterna che produce l’evento traumatico. Decker sottolinea come

...in dealing with war, the “meditation” on the invisible can be seen as an attempt to address the impact of traumatic experience which in itself cannot be represented ... Mixed media often signal a lack of the visible and knowable, yet by creating hybrid forms of signification, they can also be understood as highly reflexive and creative responses to this feeling of lack. (Decker 2012, 93)

Decker sostiene dunque l’ipotesi che nella raffigurazione artistica dell’evento traumatico sia implicita una forma di riflessione sull’“invisibile”, che si pone come tentativo di trasmettere non l’esperienza traumatica in quanto tale, bensì l’impatto che essa ha a livello emotivo.

Il racconto di Gelasimov rientra senza dubbio nella categoria dei *mixed media*, per il modo in cui la voce narrante porta avanti la storia appoggiandosi, soprattutto verso la fine del racconto, a una descrizione ecfraistica del contenuto dei disegni di Kostja. Nel testo della *povest'* il dialogo sopra citato è seguito appunto dalla descrizione, resa attraverso il movimento degli occhi di Genka, del disegno di Kostja che era stato oggetto dei commenti dei due giovani:

Он смотрит на танк, который попал в засаду на узкой улочке, и которому через минуту конец. Он смотрит на то, как из БМП вынимают солдата, у которого разорвана грудь. Он смотрит на то, как другому солдату зашивают живот прямо на земле. Он смотрит на то, как взлетает тело от взрыва противопехотной мины. Он смотрит на то, как, пригибаясь, бегут в укрытие наши пацаны и как один из них взмахивает руками и приседает как птица, когда в него попадает пуля, но он ещё не успел этого понять. (Gelasimov 2007, 638)

Lui guarda un carro armato che è finito in un'imboscata su una stradina stretta, e che di lì a un minuto sarà kaputt. Guarda come dal VCC¹⁷ tirano fuori un soldato che ha il petto squarciato. Guarda come a un altro soldato ricuciono la pancia direttamente lì a terra. Guarda come un corpo si alza in volo per effetto dell'esplosione di una mina antiuomo. Guarda come, piegati in avanti, corrono per mettersi al coperto i nostri ragazzi e come uno di loro agita le braccia e si accovaccia a terra come un uccello, quando lo centra una pallottola, ma lui non ha ancora fatto in tempo ad accorgersene.

Il disegno di Kostja è qui non un'illustrazione dell'evento traumatico, bensì un tentativo di rendere l'“impatto” dell'esperienza traumatica rievocata nel disegno. Emerge così il significato reale di quella scena e di quella guerra: una “caccia ai fantasmi”, capace di produrre fenomeni anomali come quello di un cadavere che prende il volo, o quello di un uomo che muore accovacciato come un uccello, senza neanche essersi reso conto di ciò che gli è accaduto¹⁸.

La critica alle pratiche e alla tecnologia di una guerra invisibile, implicita nella descrizione della natura impercettibile dei colpi, era stata già introdotta nel racconto da un precedente accenno: “qui i fantasmi stanno sempre appostati con i loro *šmel'*”¹⁹ (“Тут ‘духи’ всегда сидят со своими ‘шмелями’”, ivi, 599) aveva detto Genka pochi minuti prima che il loro autoblindo venisse attaccato. Il riferimento a un'arma di fabbricazione russa che era diventata la “loro” arma si legava in quel contesto alla presenza inaspettata nell'autoblindo di due superiori di grado che quel giorno erano lì perché “andavano dai ceceni a spartirsi la grana” (“К чеченам едут делить бабки”, ivi, 598). Invisibili sono dunque anche i confini che separano i “nostri” da “i loro”. La forte connotazione del termine “*duchi*” consente così a Gelasimov di sviluppare la contrapposizione visibile-invisibile, presente nel discorso sul trauma, allargandola alla raffigurazione di una realtà che appartiene alla guerra come alla vita. “Invisibili” appaiono infatti anche, nel presente del racconto, i veterani che i tre giovani vanno a trovare sperando di avere notizie di Sergej. Il viaggio dei tre giovani viene raffigurato come un viaggio nel mondo delle ombre, le cui tracce rimangono impresse nei disegni in bianco e nero di Kostja. Sul piano del racconto quello che era un viaggio occasionale diventa un'esperienza

fondamentale nella vita di tutti e tre: la possibilità di percepire il legame con gli altri giovani reduci passa attraverso la scoperta di essere anche loro tre vittime della guerra, “tre ombre scure che scivolano sopra la strada” (“Мы скользим над дорогой как три мрачные тени”, *ivi*, 641).

Il nome reale del nemico, “i ceceni”, era comparso una prima volta, come si è visto, in connessione con “la grana”. Ritorna con una diversa sfumatura nella voce di Kostja, a concludere il discorso su “i nostri” e “i loro”:

Русская женщина в Грозном ... муж был чеченец. Вместе учились в педагогическом. Забили насмерть в следственном изоляторе в Чернокозово. Наши. До войны преподавал биологию. Пряталась потом с другими русскими бабами в подвале вместе с детьми. Пока чечены не бросили туда гранаты. Сначала одну, потом другую, и потом, кажется, третью. Она точно не помнит. Знает только, что у неё никого больше нет. Помнит взрывы и лица детей ещё помнит. (*Ivi*, 641)

Una donna russa a Groznyj ... il marito era un ceceno. Avevano studiato insieme all'istituto di pedagogia. L'hanno ammazzato di botte in una cella di isolamento del campo di Černokozovo. I nostri. Prima della guerra insegnava biologia. Si era poi nascosta con altre donne russe in uno scantinato insieme ai bambini. Fino a che i ceceni non avevano lanciato dentro le granate. Prima una, poi un'altra, e poi, forse, una terza. Lei non ricorda con esattezza. Sa solo che non ha più nessuno. Ricorda le esplosioni e le facce dei bambini le ricorda ancora.

Qui per la prima e ultima volta “i nostri” e “i ceceni” sono uno di fronte all'altro.

A seguire è il motivo del “denaro”, che appare essere simbolo dell'unica cultura che le due parti condividono. La morte di un giovane tenente russo, rimasto ucciso dopo soli tredici giorni e riportato a casa come “cargo 200”²⁰ (un altro termine lasciato in eredità dalla guerra in Afghanistan), viene infatti subito tradotta da Kostja in termini economici:

Наверное, деньги получил тот, который попал в лоб. Хотя, как он смог доказать, что это была его пуля? Бабки есть бабки. Второй, наверное, тоже был не дурак. Кто же откажется от халявных денег? Взял да и сказал, что это он в лоб нашему лейтенанту целился. Хотя, они, вообще-то, все такие религиозные чуваки. Типа, Бог всё равно ведь всё видит. Хоть он и Аллах, а не Бог. Но деньги есть деньги. (*Ivi*, 643)

Probabilmente i soldi se li è intascati quello che l'ha beccato in fronte. Anche se, come faceva a dimostrare che era stato proprio la sua pallottola? La grana è la grana. Il secondo, probabilmente, lui pure non era scemo. Chi rinunciarebbe a dei soldi facili? Bastava andare e dire che era stato lui a mirare alla fronte del nostro tenente. Anche se, in genere, loro sono tutti dei tizi così religiosi. Tipo che Dio comunque vede tutto. Anche se lui è Allah e non Dio. Ma i soldi sono i soldi.

Dio è un fenomeno locale, intraducibile. Il denaro invece come oggetto del desiderio accomuna tutti gli uomini. I soldi dei cecchini sono “soldi facili”, come lo erano quelli arrivati inaspettatamente nelle tasche di Paša e Genka. La “grana”, designazione gergale e familiare del denaro, viene qui definitivamente tradotta in “denaro”: un termine neutro per designare quello che è un idolo universale, e per questo “terribile”.

Subito dopo nel testo segue il dialogo con Genka a proposito dei soldi scomparsi. La confessione di Genka diventa per Kostja anche una questione terminologica. Dire la “verità” comporta la scelta di una lingua:

“Слышь, Костя”, говорит Генка. “Я хотел с тобой насчёт этого бабла переговорить”. “Какого бабла?”. “Ну, насчёт этих денег, из-за которых у нас с Пашкой ...”. “Я уже слышал всё это сто раз”. “Да нет. Я тебе другую байду хочу рассказать”. “Какую байду?”. “Другую” ... А теперь Генка смотрит на меня и говорит: “Это я деньги забрал” ... И тогда я говорю: “Я знаю”. (Ivi, 643-644)

“Senti, Kostja”, dice Genka. “Io volevo parlare con te di quella grana”. “Quale grana?”. “Insomma, di quei soldi, quelli per cui io e Paška ...”. “Ho già sentito tutto questo centinaio di volte”. “Ma no. Io ti volevo raccontare un'altra cosetta ...”. “Quale cosetta?”. “Un'altra” ... Adesso però Genka mi guarda e dice: “Li ho presi io, i soldi” ... E allora io dico: “Lo so”.

Kostja ha trovato le proprie parole e le difende. Così nel finale all'aggettivo “terribile” egli contrappone nei suoi disegni l'attributo “buffo”, a segnalare – in quell'orizzonte più ampio che fa da sfondo a questo racconto – il carattere condizionato dell'emozione del terrore e la sua connessione con un'educazione “non sentimentale”. Kostja disegna il personaggio “cattivo” di una fiaba, che il fratellino, preoccupato per il fatto che la madre da un po' lo chiama così, gli ha chiesto di descrivere:

“Короче, смотри — вот тебе Бармалей. Такой вот разбойник”. “Не страшный совсем”. “Да. Он больше смешной”. (Ivi, 653)

“Allora, guarda: eccoti Barmalej, il bandito. È fatto così”. “Non è terribile per niente”. “Sì. Più che altro è buffo”.

Il bambino temeva di essere diventato “terribile” e scopre di essere più che altro “buffo” (*смешной*). L'analisi delle occorrenze di questo lessico porta così alle stesse conclusioni formulate da Remizova: “La dissonanza con la vita è superata. La realtà è stata resa armonica. Si può sorridere” (“Диссонанс с жизнью преодолён. Действительность гармонизирована. Можно улыбаться”, Remizova 2003a, 178).

“Buffi” nel racconto di Gelasimov sono solo i bambini, che nel finale diventano protagonisti tramite l'immagine del ragazzino che Kostja incontra tornando a casa e tramite le parole di Nikitka, che introducono il gesto finale del racconto:

“А я знаю”. “Что ты знаешь?” ... “Что ты не страшный. Это у тебя просто такое лицо” ... Когда вошла Ольга, я уже почти закончил. “А чьё это лицо?” сказала она. “Как будто знакомое”. “Моё”, сказал я и положил карандаш. (Gelasimov 2007, 656).

“Tanto io lo so”. “Cos'è che sai?” ... “Che tu non sei terribile. Semplicemente quella è la tua faccia” ... Quando è entrata Ol'ga, io avevo già quasi finito. “E di chi è questo volto?”, ha detto lei. “È come familiare”. “È il mio”, ho detto io e ho posato la matita.

6. Un narratore senza volto

Dopo l'uscita della traduzione inglese di “Žažda”, a chi gli chiedeva quale fosse il significato di un personaggio che, come Kostja, “is both haunted by images and consoled by them”, l'autore aveva risposto:

Sometimes terrible things happen to us in our lives. But over the course of time, we see that those misfortunes also brought something important, something we wouldn't get without them ... It's like an old chest in your grandma's attic, full of memorable things. But if you want to add something else, there's no space. You have to lose if you want to gain. You have to be haunted if you are looking for consolation. (<<http://www.omnivorous.com/2011/11/a-qa-with-andrei-gelasimov-author-of-thirst.html>>, 09/2012)

Questa visione del legame tra evento traumatico e meccanismi di funzionamento della memoria ricorda le riflessioni che si sono sviluppate nell'ambito degli studi sul trauma a partire dalla nota definizione proposta dallo storico americano Dominick LaCapra di due tipi di funzionamento della memoria post-traumatica, dove il primo ha come effetto una continua riproposizione dell'evento, e il secondo invece un'elaborazione dell'esperienza vissuta in termini di nuovo significato:

Acting-out transfers trauma into discourse, creating endless reenactment and reexperiencing. Working-through endows the loss with new meanings, permitting acknowledgment of guilt and responsibility, sufferance of the memory, and acceptance of the reality. Only working-through has the power to rupture the postcatastrophic circles and bubbles. (Lipoveckij, Etkind 2010 [2008], 14-15)²¹

Nel volume *Trauma Culture* Kaplan sviluppava la propria analisi partendo dall'orizzonte circoscritto dei casi di “family trauma” (“traumas of loss, abandonment, rejection, betrayal”, Kaplan 2005, 19), da altri studiosi definiti anche come “quiet traumas” o “common traumas” (*ibidem*). La studiosa statunitense allargava poi il campo d'indagine ai casi di trauma prodotti da eventi collettivi (“starting from the position of the subject as part of the collective”, *ivi*, 20), individuando quattro modalità di “narrazione del trauma” in base all'effetto che tale narrazione produce sul ricevente: “the melodramatic mode of empathy”, “the vicarious traumatization of horror”, “the voyeuristic position of television news”, and “the position of being addressed as witnesses” (*ibidem*). Quest'ultima modalità corrisponderebbe, in termini di meccanismi di elaborazione della memoria, al concetto di *working through* proposto da LaCapra (*ivi*, 135), ed è quella che risulterebbe essere più pertinente alla narrazione artistica.

La capacità della memoria umana di elaborare e superare il trauma appare infatti affine al modo in cui la rappresentazione artistica media ed elabora l'esperienza, e in particolare l'esperienza traumatica. Il trauma risulta infatti avere l'effetto di fondere insieme o di rendere indistinti i confini tra l'individuale e il collettivo (*ivi*, 19), mentre nella fase del recupero post-traumatico gli studi rivelano “the increasing importance of ‘translating’ trauma – that is of finding ways to make meaning out of, and to communicate, catastrophes that happen to others as well as to oneself” (*ibidem*). E l'arte, concludeva Kaplan, “perhaps paradoxically, is one such way” (*ibidem*).

Per questo M. Lipoveckij e A. Etkind suggerivano di utilizzare la definizione di LaCapra per distinguere le diverse modalità di risposta al trauma

provocato dalla “catastrofe sovietica”²² che appaiono riscontrabili nella cultura russa attuale e che sono testimoniate dalla prosa russa contemporanea (Lipoveckij, Etkind 2010, 14). I due critici russi proponevano di distinguere tra “testi di memoria”, fondati su un meccanismo di *acting-out*, e “testi sulla memoria”, in cui è la memoria stessa ad essere oggetto di indagine:

... phantasms are isomorphous to the traumatic consciousness ... the memory of the Soviet catastrophe is a background that the authors are more apt to imply than to analyze. That unquiet memory intrudes into the text as if supplied with energy of its own, like the ghosts and the monsters, and possesses the performative power to alter the plot and, beyond that, the rhetoric of the text. Seldom does that memory become a subject of study in the text, a figure as opposed to a background. (*Ibidem*)

Quest’attenzione per i meccanismi della memoria, che è propria della dimensione della testimonianza, risulta particolarmente evidente, come ricordava Decker, nel caso di *mixed media* che trattino l’esperienza della guerra: “in stories about war, the act of mixing is important because it directs our attention to the practice of witnessing: witnessing the event but also the forms and technologies of mediating it” (Decker 2012, 93).

La *povest’* di Gelasimov si presta ad essere analizzata anche secondo i parametri dei moderni studi sul trauma, in quanto nel testo sono presenti i riferimenti alle diverse modalità di reazione all’esperienza traumatica. Come notava J.L. Richards²³,

Gelasimov interestingly ties in memories of Konstantin’s childhood that are directly related to his traumatic war experience; in a twist on Herman’s statement²⁴ that traumatic memories resemble childhood memories, Gelasimov introduces Konstantin’s childhood memories that resemble his traumatic experience, memories that were not directly related to his war experience, but come to mind when he thinks about his trauma. (Richards 2012, 24)

Il cambio di prospettiva della voce narrante a metà del racconto segnala un passaggio rispetto alla modalità iniziale, che era propria del racconto di un dramma familiare ed era vincolata all’idea del carattere unico e quindi non “traducibile”, del trauma. Nel testo di Gelasimov ciò avviene tramite l’assunzione di una diversa prospettiva sugli eventi da parte del narratore: “witnessing has to do with an art work producing a deliberate ethical consciousness ... in bearing witness ... one not only provides a witness where no one was there to witness before, but more than that, one feels responsible for injustice in general” (Kaplan 2005, 122). Il momento di questo passaggio è individuabile nelle parole rivolte da Kostja al padre. Il viaggio tra i veterani di guerra, da un lato, e il recupero della capacità di “visione” che Konstantin sperimenta attraverso il disegnare, dall’altro, segnalano nel testo la svolta definitiva verso una narrazione in cui il soggetto traumatizzato diventa testimone degli eventi osservati.

La modalità della testimonianza sembra qui essere resa metaforicamente anche attraverso la figura di un narratore che ha perso il proprio volto, secondo quando dichiarava l'autore stesso:

В повести нет военных эпизодов, а есть биографии трех ребят, которые вернулись с войны. Молодые, а уже ветераны. Потеря лица (ожог) главного героя – это метафора. Это потеря лица всего поколения. У этой войны ... не может быть победной точки. Нет финала и нет победителя. (Buff-sad 2006)

Nel racconto non vi sono episodi di guerra, ma vi sono le biografie di tre ragazzi che sono tornati dalla guerra. Sono giovani, e sono già dei veterani. La perdita del volto (l'ustione) del personaggio principale è una metafora. È la perdita del volto di un'intera generazione. In questa guerra ... non ci può essere una conclusione vittoriosa. Non c'è un finale e non c'è un vincitore.

Ol'ga Slavnikova aveva colto questo tratto della costruzione del personaggio nella sua recensione al racconto:

Gelasimov's hero is a Chechen veteran with a burned face who spends all his time drawing cartoons on various scraps of paper, seeing on the stark white paper the pictures that are already there – an image reminiscent of Patrik Ziuskind's *The Perfumer: A Story of Murder* ..., whose hero composes unique fragrances but himself emits no characteristically human odor. (Slavnikova 2005 [2002], 19)

Il presente saggio aveva l'obiettivo di proporre una lettura del testo che mettesse in luce il collegamento presente nel racconto tra il ricordo del trauma personale legato all'infanzia e il trauma di guerra. L'analisi qui proposta del testo di “Žažda”, svolta a partire da un lessico che nella *povest'* serve non solo a connotare il ricordo traumatico della guerra, ma anche a caratterizzare l'esperienza di vita di un giovane reduce degli anni '90, sembra confermare la presenza in questo racconto di un'analisi della situazione traumatica.

Non sono state oggetto di analisi le altre due linee dell'intreccio legate, rispettivamente, alla storia del personaggio di Sergej e al motivo della “sete”, che meritano di essere analizzate in base ai rimandi intertestuali che collegano questo racconto ad altri testi della letteratura russa ed europea del Novecento.

Note

¹ Il termine russo *povest'* definisce un genere intermedio per lunghezza tra il racconto e il romanzo. Nell'edizione italiana, come in quella inglese, il testo è presentato come “romanzo”.

² Il racconto, già tradotto in diverse lingue, è stato di recente pubblicato in traduzione italiana (A. Gelasimov, *La sete*, trad. it. di R. Lanzi, Roma, Atmosphere libri, 2011). L'edizione italiana comprende anche il racconto breve *Žanna* (Gianna, 2002). Lanzi ha inoltre tradotto e pubblicato online il racconto di Gelasimov *Ty možeš'* (Tu puoi, 2001); <<http://www.russia-necho.net>>, (09/2012).

³ Sulle due guerre cecene (1994-1996, 1999-2000) si veda Ferrari 2005, 77-84. Sulla prima guerra si veda anche Sinatti 2000.

⁴ Si vedano Nemzer 2002; Remizova 2002; Slavnikova 2005 [2002]; Nemzer 2003; Remizova 2003a; Karateev 2003; per un parere opposto si vedano invece Bykov 2003; Edelštejн 2003.

⁵ Il termine *černucha*, usato qui da Bykov, viene usato per indicare l'uso di immagini che rivelano i lati spiacevoli, brutti dell'esistenza. La parola viene anche utilizzata, quale collettivo, per indicare trasmissioni televisive, reportage, film che offrono questo tipo di raffigurazione dell'esistenza.

⁶ VTT: Veicolo Trasporto Truppe (N.d.T.).

⁷ Si veda anche Skaf 2009, 163 sulla raffigurazione non idealizzata dell'infanzia come motivo fondamentale delle opere di Gelasimov.

⁸ La traduzione italiana è di I. Dvizova e mia. Per esigenze di commento userò questa come traduzione di riferimento.

⁹ Cfr. la traduzione italiana "I soldi sono una brutta bestia" (Gelasimov 2011b, 12) e si veda invece "Money's a terrible thing" (Gelasimov 2011a, 8).

¹⁰ Sull'uso di chiamare "neri" i ceceni in quanto provenienti dalle regioni meridionali della Federazione russa si veda Martini 2002, 141-142.

¹¹ Si veda Richards 2012, 16: "It is an accepted belief that comradeship between soldiers is perhaps the best and most important protection against psychological breakdown during the war".

¹² Si veda Richards 2012, 24: "Konstantin also remembers playing volleyball on vacation, particularly the sound of the ball being hit ("bang!" [bats!]); the repetition of this noise is reminiscent of the blasts or bullets that Konstantin heard during the war".

¹³ Si veda la traduzione non adeguata di Lanzi: "Sergej aveva la faccia sconvolta" (Gelasimov 2007b, 64); si veda invece Gelasimov 2007a, 74: "There's a look of horror on Seryoga's face".

¹⁴ Si veda Bottero 2004, <<http://www.esamizdat.it/recensioni/bottero1.htm>> (09/2012), su come risultasse evidente "il fallimento di una guerra durata dieci anni, ribattezzata il 'Vietnam russo'".

¹⁵ Si veda anche Richards 2012, 2.

¹⁶ Si veda Richards 2012, 13.

¹⁷ VCC: Veicolo da Combattimento Corazzato (N.d.T.).

¹⁸ L'immagine del nemico quale presenza fantasmatica, segnale di un fronte di guerra tutto interno, è stata trattata anche dalla filmografia russa, in particolare nel film del 2010 *Ochotniki za charovanami* (Cacciatori di carovane), ambientato durante la guerra in Afghanistan, in cui i temuti "fantasmi" diventano protagonisti, notte dopo notte, degli incubi dei soldati russi (Peloso 2011, 81).

¹⁹ Kostja aveva detto al padre (Gelasimov 2007, 606) come la granata che aveva provocato l'incendio del VTT e l'ustione al suo volto fosse partita proprio da uno di quei piccoli, micidiali lanciarazzi sovietici.

²⁰ Bare sigillate di zinco, dentro cui con trasporti speciali venivano riportati in patria i corpi dei soldati morti. Le bare erano anonime e spesso venivano interrate di nascosto (si veda Peloso 2011, 83-84).

²¹ Il riferimento è a D. LaCapra (2011), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins UP.

²² Si veda anche A.E. Kaplan, che, rifacendosi a uno studio di J. Kristeva, proponeva di includere nella definizione di "trauma" l'esperienza di violenti sconvolgimenti di carattere politico o militare: "the shuttering of psychic identity" that accompanies even the periphery of such events has an intensity no less violent than war itself, but that is hard to perceive". J. Kristeva (1989), *Black Sun: Depression and Melancholia*, New York, Columbia UP, 222, cit. in Kaplan 2005, 5).

²³ Nella sua tesi di master, dedicata ai sintomi traumatici riscontrati nei reduci della Cecenia, J.L. Richards utilizza come materiale di studio, oltre ai testi che offrono una testimonianza diretta della guerra, anche il racconto di Gelasimov (Richards 2012, 5, 9-10).

²⁴ Il riferimento è a J.L. Herman (1997), *Trauma and recovery: the aftermath of violence from domestic abuse to political terror*, New York, Basic Books, 38: "... in their predominance of imagery and bodily sensation, and in their absence of verbal narrative, traumatic memories resemble the memories of young children" (cit. in Richards 2012, 23).

Riferimenti bibliografici

- Aleksievič Svetlana (2003; [1991]), *Ragazzi di zinco*, a cura di S. Rapetti, Roma, edizioni e/o.
- Barmetova Irina (2003), “Romantičeskij ėgoist. Beseda s Andreem Gelasimovym” (Un romantico egoista. Conversazione con Andrej Gelasimov), *Oktjabr’9*, 106-114; accessibile alla pagina web: <http://www.litkarta.ru/dossier/romanticheskyyegoist/dossier_956/> (09/2012).
- Bottero Giulia (2004), “Recensione a Svetlana Aleksievič, *Ragazzi di zinco*”, *eSamizdat* II, 1, 201-203; accessibile alla pagina web: <<http://www.esamizdat.it/recensioni/bottero1.htm>> (09/2012).
- Bojko B.L., Borisov Aleksej (Bojko Aleksej B.) (2000), “Afganskij leksikon. Voennyj žargon veteranov afganskoj vojny 1979-1989 gg.” (Lessico “afgano”. Il gergo militare dei veterani della guerra afgana 1979-1989); accessibile alla pagina web: <<http://koapp.narod.ru/information/diction/book9.htm>> (09/2012).
- Bykov Dmitriij (2003), “Andrej Gelasimov pochož na pisatelja” (Andrej Gelasimov somiglia a uno scrittore), *Novyj mir* 1, 178-181; accessibile alla pagina web: <<http://lib.rus.ec/b/191141/read>> (09/2012).
- Buff-sad (2006), “Gelasimov igraet černymi” (Gelasimov gioca con le pedine nere), *Vse novosti. Tomsk*; accessibile alla pagina web: <<http://vesti70.ru/news/full/?id=488>> (09/2012).
- Decker Christof (2012), “Trauma Narratives, Mixed Media, and the Meditation on the Invisible”, *Imagination* 3-1, 92-104; accessibile alla pagina web: <http://www.csj.ualberta.ca/imaginations/wp-content/uploads/2012/06/3.1_ChristofDecker_s.pdf> (09/2012).
- de La Fortelle (de LjaFortel’) Anastasija (2008), “Topika vozrasta v sovremennoj russkoj literature: detstvo” (I *topoi* dell’età nella letteratura russa contemporanea: l’infanzia), in P. Sériot (éd.), *Contributions suisses au XIVe congrès mondiale des slavistes à Ohrid* (septembre 2008, Frankfurt am Main-New York, NY), Peter Lang, 35-50; accessibile alla pagina web: <http://my.unil.ch/serval/document/BIB_077A85A02B23.pdf> (09/2012).
- Edelštejn Michail (2003), “Bez variantov”, accessibile alla pagina web: <<http://lib.rin.ru/doc/i/91387p2.html>> (09/2012).
- Ferrari Aldo (2005), *Il Caucaso. Popoli e conflitti di una frontiera europea*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Gelasimov Andrej (2007; [2002]), “Žažda” (Sete), in Id., *Sobranie sočinenij*, Mosca, OGI, 577-656.
- (2011a), *Thirst*, trans. by M. Schwartz, Las Vegas (NV), Amazon Crossing.
- (2011b), *La sete*, trad. di R. Lanzi, Roma, Atmosphere libri.
- Kaplan E. Ann (2005), *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, London, Rutgers UP.
- Karateev Artëm (2003), “Dobro perevesit?” (Il bene avrà il sopravvento?), *Znamja* 3, 220-222; accessibile alla pagina web: <<http://magazines.russ.ru/znamia/2003/3/karat.html>> (09/2012).
- Lipoveckij Mark, Etkind Aleksandr (2010; [2008]), “The Salamander’s Return. The Soviet Catastrophe and the Post-Soviet Novel”, *Russian Studies in Literature* 46, 4, 6-48.

- Martini Mauro (2002), *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'URSS*, Milano, Mondadori.
- Nemzer Andrej (2002), "Te že i Gelasimov" (Gli stessi e Gelasimov), accessibile alla pagina web: <http://ruthenia.ru/nemzer/jurnaly06_11.html> (09/2012).
- (2003), "Kniga so sčastlivym koncom" (Un libro a lieto fine), *Vremja* 30; accessibile alla pagina web: <<http://www.litkarta.ru/dossier/nemzer-o-gelasimove/>> (09/2012).
- Peloso Federica (2011), *La guerra dell'Afghanistan nella storiografia e nella cultura della Russia contemporanea*, Tesi di laurea, Università di Sassari; accessibile alla pagina web: <<http://issuu.com/110elode/docs/federica.peloso>> (09/2012).
- Poutsileva Larisa (2008), "L'immagine del nemico nella rappresentazione della guerra cecena nel cinema russo", in V. Fortunati *et al.* (a cura di), *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, Roma, Meltemi, 361-366.
- Remizova Marija (2002), "Svežaja krov" (Sangue fresco), *Novij mir* 6, 166-170; accessibile alla pagina web: <http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2002/6/rem.html> (09/2012).
- (2003a), "Garmoničeskij dissonans" (Armoniosa dissonanza), *Novij mir* 1, 175-178; accessibile alla pagina web: <http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2003/1/remiz-pr.html> (09/2012).
- (2003b), "Zdravstvuj, proza molodaja" (Salve, giovane prosa), *Znamja* 12, 169-179; accessibile alla pagina web: <<http://magazines.russ.ru/znamia/2003/12/remizova-pr.html>> (09/2012).
- Richards H.J. (2012), "Analyzing the 'Chechen Syndrome': Disadaptation of Veterans with War Trauma in Contemporary Russian Literature", Tesi MA, Duke University; accessibile alla pagina web: <http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/5539/Richards_duke_0066N_11462.pdf> (10/2012).
- Sinatti Piero (2000), "La Cecenia: una tragedia che viene da lontano", in Id. (a cura di), *La Russia e i conflitti nel Caucaso*, Torino, Fondazione Agnelli, 135-200; accessibile alla pagina web: <http://www.fga.it/uploads/media/La_Russia_e_i_conflitti_nel_Caucaso.pdf> (09/2012).
- Schwartz Marian (2011), "On Getting the Voices Right"; accessibile alla pagina web: <<http://beatrice.com/wordpress/2011/12/19/marian-schwartz-on-getting-the-voices-right/>> (09/2012).
- Skaf Marija (2009), "Stepnye bogi i duchi vremeni" (Dei della steppa e spiriti del tempo), *Novyj mir* 7, 182-184; accessibile alla pagina web: <http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2009/7/sk17-pr.html> (09/2012).
- Slavnikova Ol'ga (2005; [2002]), "An Inspector General Calls—But for Whom? The Prose of 'Generation Next'", *Russian Studies in Literature* 41, 3, 7-24.
- Taplin Phoebe (2012), "Phoebe Taplin reviews 'Thirst' - a Haven of Both Comedy and Horror - by Russian Writer Andrei Gelasimov", *The Telegraph*; accessibile alla pagina web: <<http://www.telegraph.co.uk/sponsored/russianow/culture/9334401/book-review-thirst-andrei-gelasimov.html#>> (09/2012).

Sitografia

- Omnivoracious. Hungry for the Next Good Book*: <<http://www.omnivoracious.com/2011/11/a-qa-with-andrei-gelasimov-author-of-thirst.html>> (09/2012).
- RussianEcho.net*: <<http://www.russianecho.net>> (09/2012).

Esilio, ibridazione, nazionalismo L'esperienza poetica di Yahya Kemal e Nazım Hikmet

Ayşe Saracgil

Università di Firenze (<asaracgil@unifi.it>)

Abstract

This essay examines the relationship between the centre and the periphery in the context of the construction of a literary and national subject within the development of Turkish literature of the late 19th and early 20th centuries. Focusing on the figure of the expatriate, who, from the periphery (the Ottoman Empire and afterwards Republican Turkey), travels to those places which he considers the centres of the dominant modernity of his time, it analyses and compares works by two authors. The first of them is Yahya Kemal, who fled from Istanbul to Paris and committed himself to the construction of an idea of Turkishness, able to define itself as reliably modern and capable of relating on an equal basis with European literature and high culture of enlightened progressivism. He found the key of this claim to equality in a historiographical presentation of the modern Turkish people as a composite Anatolian ethno-cultural mosaic and therefore, through the filter of Muslim mysticism, as the direct continuation of the Hellenic heritage so dear to the European conscience. The second author, Nazım Hikmet, was an exile who left the periphery on account of his political convictions which looked to a new centre, Moscow, the centre of a universalist-communist project in the first decades of the 20th century. He described the relation between the centre and periphery not in terms of emulation and the construction of a nationalist project but rather in the elaboration of a different idea of Turkishness, focused on the humble social figures at the heart of a poetics of communist universalism.

Keywords: Centre-Periphery, Turkishness, Yahya Kemal, Nazım Hikmet, Poetics

L'Ottocento e il Novecento sono stati secoli profondamente segnati da migrazioni, diaspore ed esili. Questi fenomeni, oltrepassando le barriere religiose, linguistiche, culturali, hanno trasferito concetti e saperi da un luogo all'altro, hanno intessuto legami tra lingue e letterature, e nell'ibridarle hanno contribuito all'elaborazione di nuove idee, all'invenzione di pratiche culturali

inedite. La loro azione è stata feconda e ha lasciato tracce profonde in molti processi non solo letterari e culturali ma anche economici e politici.

A questo fenomeno hanno partecipato anche i contesti di tarda modernizzazione situati sulle sponde orientali del Mediterraneo, territori che costituivano l'Impero Ottomano. Ma il sentimento di estraneità e la scarsità delle conoscenze riguardanti questa parte del mondo, culla e habitat delle tradizioni islamiche, fanno sì che persino nella visione globale della storia che guarda il passato come a un insieme di interazioni, di scambi materiali e di transfer culturali, venga ignorata questa esperienza migratoria. Anche se i movimenti umani hanno motivazioni politiche e personali molto diverse, spesso sovrapposte, a spingere all'esilio generazioni di musulmani tra l'Ottocento e il Novecento fu principalmente l'idea di progresso elaborata nel corso del XVIII secolo dall'Illuminismo, in uno slancio di ottimismo antropologico (Traverso 2012, 12). La doppia rivoluzione, industriale e politica, del secolo successivo l'avrebbe trasformata in "legge" di movimento della storia. Facilitata nella sua trasmissione dall'ambizione universale e dal carattere a-religioso (Lewis 1968, 68), essa provocò nel mondo musulmano un moto storico di grande portata. La corte ottomana si trovò costretta, sin dai primi anni dell'Ottocento, a realizzare una serie di riforme che diedero l'inizio alla modernizzazione. I primi musulmani andarono quindi in Europa per disposizione imperiale, ad imparare le lingue e le maniere della nuova e vincente civiltà.

Si trattava dei giovani destinati a fare parte delle nuove élite politiche e culturali che cominciarono, agli albori dell'Ottocento, a scoprire l'Europa, nonché la necessità vitale per l'Impero di mettere in atto trasformazioni tali da neutralizzare l'immensa forza dell'egemonia di quest'ultima. Questi giovani "intellettuali" guardavano dalla loro prospettiva, resa periferica dalla modernità europea, il centro, luogo della nuova economia e dell'elaborazione delle nuove politiche, che nel cuore degli antichi regimi ibridava il declino dell'aristocrazia con l'ascesa della borghesia. Questo centro era ben visibile ai loro occhi ed era situato a Parigi e Londra. Per partecipare al movimento della storia occorreva essere là, parlarne le lingue, impararne la politica, l'arte, la poesia. Dal disordine della periferia sembrava che a Parigi e a Londra abitasse la cultura, e che solo là regnassero la bellezza, l'armonia, la scienza e l'arte. Così migrazioni ed esili temporanei divennero riti di passaggio dei giovani ottomani che via via cominceranno a convincersi della necessità di sostituire nell'Impero l'antico regime dinastico con le istituzioni di uno stato moderno che ubbidisse a una loro futura egemonia.

Migrazioni ed esili temporanei di cui furono protagonisti i giovani ottomani avevano una serie di caratteristiche. Prima di tutto questi movimenti solo in parte erano causati da un senso di necessità soggettiva: in realtà nascevano dalla volontà di una rivalsea. Si trattava di un sentimento riguardante una vasta collettività, religiosa e imperiale, di cui i singoli migranti e/o esuli erano rappresentanti investiti della missione di realizzare la rivincita. Pensa-

tori, politici, poeti ad un tempo, essi dunque non andavano all'estero solo per fuggire all'oppressione politica, o per preparare un'azione rivoluzionaria, ma approdavano nei "nuovi" paesi alla ricerca di una chiave di lettura utile a capire il proprio tempo e a trovare i modi per esprimere in esso se stessi, nonché per far risorgere la propria civiltà. Ferventi musulmani, sentivano acutamente la necessità di muoversi con prudenza per tutelare la cultura islamica e la sua distanza dalla tradizione giudaico-cristiana. Distanza che motivava il loro approccio a tale tradizione con la volontà di indagarne i motivi di forza, portandoli a concentrarsi sulle forme: l'ibridazione della propria letteratura doveva avvenire entro il limite circoscritto dell'adozione di stili e generi europei, mentre verso i contenuti permaneva una forte titubanza, se non una chiara ostilità.

Migrazioni ed esili erano diversi per motivazioni ed esperienze vissute, non solo a seconda degli individui, ma anche a seconda del momento. L'esilio politico cominciò a essere fenomeno diffuso a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, quando si era formato un movimento di opposizione all'operato dell'*ancien régime*; tale fenomeno toccò il suo apice intorno al 1880, con l'intensificarsi della tirannia del sultano Abdulhamid II (1876-1909), e quasi si azzerò in concomitanza della Rivoluzione dei Giovani Turchi del 1908. Dagli anni Trenta del Novecento l'esilio politico sarebbe ripreso come reazione allo strapotere del partito unico fondato da Mustafa Kemal Atatürk come strumento per modernizzare dall'alto la neonata nazione e, dagli anni Cinquanta, in opposizione all'anticomunismo del periodo della Guerra Fredda.

Nell'arco della sua vita, una stessa persona, nello stesso luogo, poteva sperimentare soggiorni differenti. İbrahim Şinasi (1826-1871), ad esempio, fu mandato dalla Corte a Parigi per studiare il sistema di governo; nella capitale francese egli cominciò a interrogarsi su questioni culturali e linguistiche e a riflettere sulla funzione che la lingua e la letteratura dovevano assumere in un sistema in cui concetti come opinione pubblica, consenso e saperi diffusi avevano un ruolo importante. Negli anni in cui visse e lavorò a Parigi, dal 1846 al 1855, frequentò la Scuola di Lingue Orientali, studiò la struttura dell'arabo, del persiano e del turco, le lingue storiche che componevano l'ottomano. La conclusione cui giunse fu che una siffatta lingua, intimamente legata alla retorica del canone poetico arabo-persiano ed evolutasi nei secoli per rispondere alle esigenze culturali e artistiche di un piccolo ambiente intorno alla Corte, non poteva esprimere le istanze della modernità. Occorreva rinnovare l'ottomano adattandolo alle necessità della prosa che doveva essere importata dalla letteratura occidentale. Tornato a Istanbul, Şinasi lasciò il suo impiego e fondò, l'uno dopo l'altro, due giornali¹ che avrebbero avuto come istanza privilegiata l'elaborazione di un nuovo linguaggio e la riflessione su problemi riguardanti una estetica letteraria adatta ad una nuova società. Le sue attività l'avrebbero costretto a ritornare a Parigi come esiliato, dal 1865 al 1870. Namık Kemal (1840-1888), suo allievo e pupillo che, nel 1865, dopo la fuga di Şinasi, prese

la direzione di *Tasvir-i Efkar* il giornale del maestro, sarà a sua volta costretto a fuggire, nel 1867, a Londra e poi a Parigi e Vienna. Nei tre anni vissuti in esilio Namık Kemal, oltre a pubblicare un giornale clandestino, *Hürriyet* (La libertà), studierà e tradurrà autori francesi come Victor Hugo, Jean-Jacques Rousseau, Charles-Louis Montesquieu. Nel periodo successivo al suo ritorno a Istanbul, nel 1871, fino alla condanna alla prigionia a Cipro nel 1873, si dedicò non solo al giornalismo, ma si cimentò anche nella scrittura di romanzi e testi teatrali per promuovere nella società ottomana l'inedito sentimento di orgoglio patriottico e di stirpe (Tanpınar 2006, 197-201).

Se gli esponenti delle élite ottomane non hanno dovuto subire la colonizzazione diretta, tuttavia l'Impero, a cominciare dall'Ottocento, ha goduto sempre meno della propria autonomia e di un rapporto paritario con i nuovi padroni del globo. Infatti, l'esperienza migratoria dei giovani ottomani assomiglia, per molti versi, a quelle coloniali. Come decenni dopo, Naipaul avrebbe raccontato in *A Bend in the River* di avere imparato a osservare, conoscere, dare nome e senso al proprio mondo sulle rive africane guardando i francobolli emessi dall'amministrazione britannica (1980, 21-22), anche i giovani intellettuali ottomani imparavano a nominarsi, a declinare la propria esistenza storica, a conoscere il proprio paese e le sue prospettive, attraverso i discorsi prodotti in Europa. La stessa necessità di emigrazione o esilio confermava l'asimmetria che la modernità aveva portato nella relazione di alterità: il luogo dell'altro era diventato modello di civiltà a cui tendere, plasmarsi con la cultura dell'altro era l'unico modo per diventare moderni. Il rapporto era complesso e creava una catena continua di centri e periferie, di colonizzatori e colonizzati. L'Europa si apriva generosa per insegnare se stessa al proprio altro che di fatto disprezzava. L'élite periferica, intanto che procedeva nella sua identificazione con la cultura europea, si distanziava dalla propria realtà; assumeva la prospettiva del colonizzatore, guardava "casa" propria attraverso l'ottica europea, "orientalista". A Parigi, i giovani della cosmopolita élite ottomana apprendevano di essere "turchi". Sempre a Parigi, appresero di dover rinunciare al sogno di continuare a governare un impero cosmopolita, pluri-etnico e pluriconfessionale, per costruire una nazione omogenea, di soli turchi-musulmani.

Gli esuli ottomani erano consapevoli della malinconia, delle contraddizioni e dei paradossi della loro condizione, anche se, data la convinta adesione all'idea di progresso e la necessità di modernizzazione, non riuscirono mai ad elaborare un approccio propriamente analitico e/o critico. La malinconia si rispecchiò nella forte vena romantica dei loro scritti, che sopravvisse malgrado il desiderio di realismo. Le perdite territoriali, che dai primi anni del Novecento divennero sempre più pesanti, ridimensionarono anche l'ottimismo rispetto le possibilità di un riscatto. Come scrive Bellingeri, "... Reçâ'izade Mahmud Ekrem (1847-1914), Mu'allim Naci (1850-1893), Abdülhak Hamid Tarhan (1852-1937), Cenab Şehabettin (1870-1934): pessimisti e malinconici, con-

fusi, alacrememente proiettati verso modelli francesi” (2005, xiv-xv), assistevano alla colonizzazione del mondo islamico a cui l’Impero Ottomano aveva dato sostanza. Vedevano che i Balcani, la culla e la forza dell’Impero, venivano rivendicati da nazionalità nuove, nate contro l’Impero. Nei territori balcanici che da secoli conoscevano e consideravano “casa”, i musulmani venivano trattati come invasori e nemici; il risveglio alla storia provocato da decenni di contatto con la moderna cultura europea diventava viepiù amaro: mentre elaboravano concetti quali patria, patriottismo, e nazione, cercando di costruire una continuità storica, si trovavano a dover contenderne la prerogativa con altri.

Vorrei, nella siffatta congiuntura storica, esplorare a grandi linee le divergenti esperienze d’esilio di due poeti originari dei Balcani e appartenenti a generazioni contigue. Il primo nacque con il nome di Ahmet Agah a Skopje nel 1884 e divenne, con il nome di Yahya Kemal [Beyatlı], il più grande poeta del passaggio dall’impero alla repubblica. Il secondo, Nazım Hikmet [Ran], nato a Salonico nel 1902, è stato internazionalmente il più celebrato poeta turco del XX secolo, anche se in patria è considerato, con tutte le nefaste conseguenze del caso, soprattutto un comunista. Pur evolvendosi in una poetica radicalmente diversa, il talento di Nazım Hikmet si avvantaggiò della guida di Yahya Kemal, ma ciò che li unisce in questa sede è il loro comune tentativo di combattere la soggezione culturale nei confronti del centro, istituendo entrambi insolite contaminazioni.

Nelle sue memorie, Yahya Kemal spiega la propria fuga nel 1903 da Istanbul, dove era arrivato l’anno prima per studiare, con le condizioni di decadenza, di sterilità, di oppressione politica in cui aveva trovato sprofondata la città. Scrive:

A Istanbul ero un provinciale senza arte né parte; non conoscevo il francese, la mia testa era piena di poesie e traduzioni che leggevo su *Servet-i Fünun*, la rivista della Nuova Letteratura. Il mio paese mi sembrava una prigionia, l’Europa un mondo di luce... Volevo liberarmi dalla morsa del mio ambiente e buttarmi nel mondo che leggevo nei versi di Tevfik Fikret, nella prosa di Halit Ziya... nelle traduzioni di romanzi francesi. (Banarlı 1997a, 110)²

In Francia, dopo essersi immerso nella lingua in un collegio vicino a Parigi, Yahya Kemal si dedicò ai movimenti artistici contemporanei. Non sembra essere stato mosso dalla volontà di assimilare i tratti caratteristici di tali movimenti, né di perfezionare la propria poesia su modelli francesi. Le esperienze estetiche che lo coinvolgevano a Parigi gli interessavano per la capacità di rispecchiare, in una prospettiva storica senza cesure, la grandiosità francese e le sue radici greco-romane e cristiane. Nella narrazione storica francese trovò ispirazione per costruire, all’interno della narrazione storica ottomana, una grandiosità turco-musulmana, per dimostrare la compatibilità della magnificenza turca con quella francese e europea. Viveva negli anni dell’elaborazione del nazionalismo, e a Parigi era in mezzo ad esuli politici del movimento dei Giovani

Turchi. A molti di loro ormai cominciava ad essere chiaro che la soluzione politica alla crisi dell'Impero non poteva più essere quella di ripristinare il regime monarchico-costituzionale. In patria, esponenti del movimento, in particolare Ziya Gökalp (1876-1924), erano impegnati a costruire un concetto di turchità intorno al quale disegnare un'identità che fosse moderna senza essere un'imitazione di quella europea. La metodologia storiografica che era stata utile a trovare nella storia le radici della nazione francese, che Sorel insegnava nelle sue lezioni all'École libre des sciences politiques, nonché il fortuito incontro con la riflessione di Camille Jullian (studioso dell'opera di J. Michelet) sul rapporto tra la terra-patria e la nazione, suggerirono a Yahya Kemal come elaborare, sulla base di vicende storiche documentabili, una sua proposta per una concezione di turchità (Banarlı 1997b, 46). Si dedicò alla lettura della storia dell'Anatolia, in particolare delle epoche selgiuchide e ottomana; con questa nuova prospettiva la patria gli si offrì in una nuova visuale; i rozzi guerrieri turco-nomadi dopo avere conquistato l'Anatolia sconfiggendo la civiltà greco-bizantina, l'avevano riportata nei Balcani e a Istanbul, per costruire, nei secoli, la raffinata civiltà ottomana. La riflessione di Yahya Kemal, partendo dal presupposto di Jullian che la nazione fosse il prodotto della terra su cui viveva, collocava la genesi della nazione turca nella sconfitta bizantina del 1071, che aveva permesso ai selgiuchidi di turchizzare e islamizzare l'Anatolia. Le popolazioni che durante tale processo si convertirono alla religione musulmana e cominciarono a parlare il turco, portando ciascuna i diversi accenti delle proprie lingue native, contribuirono a costruire l'Impero, creando una nuova lingua e una nuova estetica che, seppur segnate profondamente dalla religione condivisa, erano completamente diverse dalle lingue e dalle letterature delle popolazioni turche dell'Asia Centrale. Secondo Yahya Kemal, queste popolazioni avevano di fatto dato vita in Anatolia ad una nuova nazione, una nuova razza, nella cui genesi il misticismo islamico era stato il principale catalizzatore. In tale cornice concettuale inclusiva, la contaminazione tra la sensibilità neoplatonica del misticismo islamico e il lascito delle remote civiltà greche dell'Anatolia costituiva per il poeta il filo di continuità senza cesure né rotture della storia del popolo turco (Tanpınar 1995, 25). Tale conclusione gli permise di collocare la cultura "nazionale" turca nella civiltà mediterraneo-ellenica: "Noi siamo" scriveva, "non solo per collocazione geografica ma anche per civiltà, eredi dei greci; siamo parte della civiltà mediterranea" (Banarlı 1997b, 95). Questo posizionamento era funzionale al desiderio di allontanarsi dalla pomposa e ridondante estetica persiana infarcita di metafore e allegorie, per collegarsi direttamente con quella greco-latina, e tentare di creare, nella cornice di questa eredità letteraria comune a tutte le letterature nazionali europee, una nuova poetica turca. È da tale ottica che, nelle memorie, Yahya Kemal riflette sulle sue letture di quegli anni:

Sebbene abbia capito Gautier, sebbene abbia avuto una passione smodata per Baudelaire e Verlaine, sebbene i lavori di Maeterlinck e di Verhaeren non mi fossero ignoti, cionondimeno il mio gusto si sarebbe finalmente fermato su José Maria de Heredia, un poeta considerato minore. Heredia non era un innovatore; era un artista classico, molto tardivo ... Da lui ho appreso l'importanza della poesia classica greca e latina. (Yetiş 2006, 150)

Rimaneva la questione della lingua poetica. Mentre poeti come Tevfik Fikret avevano cercato la nuova poesia scrivendo in ottomano poesie europee, e i nazionalisti come Mehmet Emin sperimentavano la nuova poesia ricorrendo al ritmo della tradizione orale dell'Anatolia, Yahya Kemal voleva trovare la lingua turca classica e scrivere poesie turche nella maniera europea. I suoi sforzi erano volti a trasferire nel turco la bellezza distillata della lingua poetica latina e greca, dedicandosi a studiarne il segreto nei versi che traduceva dal francese. Gli venne infine in aiuto Mallarmé, che consigliava a chi volesse imparare l'arte poetica di mandare a memoria le *Fêtes Galantes* di Verlaine; il consiglio lo spinse a ritornare alla propria tradizione poetica: si mise a studiare l'arabo e il persiano per riuscire a distillare il linguaggio aulico ottomano. Cercò nelle collezioni dei poeti ottomani corrispondenze con i poeti francesi; ritrovò lo spirito delle *Fêtes Galantes* nella poesia ottomana del XVIII secolo, di cui adottò le maniere, individuando nel suono e nella musicalità l'essenza del lirismo. Yahya Kemal scrive di avere in tal modo raggiunto la consapevolezza di essersi finalmente avvicinato al nuovo turco che a lungo aveva ricercato; il turco di Istanbul era qualcosa di simile a quella lingua "bianca" della poetica latina e greca e la metrica *aruz* della poesia classica ottomana (*divan*) ne aveva accompagnato l'evoluzione storica diventando lo spartito della musica di questa lingua. Per fare sì che il ritmo diventasse lingua, e l'espressione musica, occorreva filtrare il turco bianco attraverso la lingua imperiale (Banarlı 1997a, 9-10).

Il costante confronto con l'Europa, permanente e privilegiato criterio di ogni giudizio di valore, era conseguente alla relazione asimmetrica di cui abbiamo parlato all'inizio; questa asimmetria era già scritta nella volontà di mettersi in viaggio verso Parigi o Londra, ma dava un sapore orientalistico alla creatività, impedendo una libera contaminazione. Tanpınar, l'allievo e biografo di Yahya Kemal, nel lodare lo sforzo del maestro per aver trovato una linea di continuità storica nella cultura della nazione, rendendo possibile la ricomposizione delle sue fratture, considera che tale sforzo aveva dato a Yahya Kemal la possibilità, come a nessuno era riuscito, di parlare in condizioni di perfetta parità, davanti a quel mondo d'Occidente (1995, 142). Yahya Kemal per saggiare questa "perfetta parità" aveva dovuto costruire una grandiosa narrazione storica per i turchi, attribuendo loro una presunta contiguità con gli antichi greci. Questo sforzo era giustificato dalla necessità di arrivare alle fondamenta greco-romane della cultura europea superandone le radici giudaico-cristiane. Tuttavia al ritorno in patria nella primavera del 1912, nel

contesto di un nazionalismo in pieno fermento, il filo di continuità con la civiltà greco-bizantina fu confuso con un sostanziale cosmopolitismo, mentre la lingua “bianca”, distillata da quella imperiale, sarebbe stata ragione del suo isolamento nell’ambito della nascente Repubblica, impegnata a tagliare i ponti con il passato ottomano.

Il dopoguerra era tempo di rivoluzioni e di rivoluzionari; la neonata nazione turca, tesa ad affrancarsi dalla storia ottomana e dall’oscurantismo religioso, era impegnata nella realizzazione del progresso. È in questo contesto che si forma la poetica di Nazım Hikmet. Figlio di una famiglia dell’élite cosmopolita della tarda ottomanità, Hikmet era cresciuto apprendendo, in un fecondo miscuglio, le antiche tradizioni musicali e poetiche *sufi* e la nuova poetica, nata sulla scia della modernizzazione che guardava al modello europeo. Da adolescente aveva conosciuto Yahya Kemal, autore caro a sua madre, il quale avrebbe indirizzato e guidato il talento del giovane Nazım, donandogli quella lingua “bianca”, distinta, di classe, che aveva elaborato.

L’esilio di Nazım Hikmet cominciò a 18 anni. Se Yahya Kemal, da un paese sentito come una prigione, era fuggito verso l’Europa che gli sembrava un mondo di luce, Nazım Hikmet partiva dal mondo dorato in cui era nato per partecipare alla lotta di liberazione dell’Anatolia. Viaggiò a piedi da Istanbul per raggiungere Ankara, dove si erano organizzati i nazionalisti. Incontrò un mondo che nelle sue aristocratiche dimore natali non avrebbe mai potuto conoscere; quando da bambino passava per le campagne dell’Anatolia a bordo di una carrozza dorata, condotta da quattro cavalli, seduto accanto al nonno, non vedeva mai in faccia un contadino, poiché quelli che incontrava lungo il percorso, fossero molti o pochi o uno solo, si prosternavano immediatamente, toccando, dinanzi al signore che passava, la terra con la fronte (Babayev, Behramoğlu 1976, 10). Attraversando tra il 1920 e il 1921 gli stessi territori, brutalizzati dalle carestie, dalle violenze e dalle guerre, i contadini li vide in faccia, entrò nelle loro capanne, parlò con loro, ascoltò la loro lingua e i loro canti; prese coscienza della terribile miseria, ignoranza e solitudine in cui si trovava questa popolazione rimasta fuori dalla storia:

Scoprii il mio popolo che lottava con i suoi cavalli magri, con le sue armi preistoriche, in mezzo alla fame e alle cimici, contro l’esercito greco sostenuto dagli inglesi e dai francesi. Ero stupito, ebbi paura, lo amai, lo adorai, compresi che bisognava scrivere di tutto ciò in un altro modo. Ma non ne fui capace. (*Ibidem*)

Nel tumulto anatolico incontrò un gruppo di spartachisti e venne a sapere della Rivoluzione bolscevica che si svolgeva al di là della frontiera orientale. L’universalismo della Rivoluzione d’ottobre, la speranza liberatrice che incarnava, la promessa di emancipazione per le classi che da sempre erano state sottomesse e sfruttate, funzionarono come un magnete sul giovane Nazım Hikmet e i suoi compagni (Göksu, Timms 1999). Mosca aveva scardinato Parigi, l’Europa aveva smesso di essere il centro del mondo. Il modello di moderniz-

zazione che in quei giorni veniva elaborato a Mosca puntava sull'uguaglianza e sul rovesciamento della piramide sociale; il nuovo centro era fraterno con la periferia arretrata e povera. Nazim e i suoi compagni passarono clandestinamente la frontiera e arrivarono a Mosca per studiare e comprendere il mondo del loro tempo. Nell'autunno 1921, in mezzo a una atroce guerra civile, si iscrissero all'Università comunista dei lavoratori dell'Oriente. Si immersero in "una carestia cento volte più terribile e delle cimici cento volte più feroci e una lotta contro tutto un mondo ... e un'immensa speranza, un'immensa gioia di vivere, di creare. Scoprii tutta un'altra umanità e cominciai a scrivere in un altro modo" (Babayev and Behramoğlu 1976, 11). Nazim Hikmet a 19 anni era diventato comunista, scelta che per tutta la vita non avrebbe mai messo in discussione.

Negli anni Venti Mosca attraversava un momento di straordinaria vivacità culturale ed artistica; era diventata una sorta di laboratorio di avanguardia. Vladimir Majakovskij spiccava in mezzo a tanti come il principale poeta della rivoluzione. Nazim Hikmet, ancora ignaro della lingua russa, fu colpito dal ritmo e dal suono della sua poesia. I versi di Majakovskij, strutturati gli uni sugli altri come i gradini di una scala, come le onde del mare, gli suggerirono il modo per avvicinarsi al verso libero e affrancarsi dal formalismo della propria tradizione poetica. Uno dei primi tentativi in questa direzione fu "Açların gözbebekleri" (Le pupille degli affamati, 1922), poema in cui narrava la povertà e la disperazione viste viaggiando da Kiev a Mosca. Il ritmo derivava dalla ripetizione di suoni e parole e l'armonia dipendeva dalle regole fonetiche del turco. Il verso, come anche il suono, si adattava all'evolversi del contenuto, diventando lungo o breve, frantumandosi, fino a ridursi ad una sola parola, una sola sillaba, un solo suono. Era la poesia militante, adatta alle recite di piazza, non sofisticata ma dall'impatto immediato; modellata sul discorso dei futuristi e costruttivisti russi, dipanava un discorso intessuto di denuncia, di soluzioni suggerite, e di profonda fiducia nel progresso, nella modernità e nell'industrializzazione. Il giovane Hikmet si era avvicinato al verso libero senza abbandonare il metro e la rima, riuscendo così a creare una polifonia di grande effetto. Nelle sue poesie piene di entusiasmo, sapeva mescolare tradizioni poetiche ed esperimenti più audaci: l'armonia e il movimento o elementi sonori come il rumore delle macchine e delle sirene. La sua era una poetica nuova per contenuto, per visione del mondo, struttura, immagini, e soprattutto per linguaggio. Hikmet visse nell'Unione Sovietica fino al 1925; tornato a Istanbul, cominciò a scrivere su riviste simpatizzanti saggi di teoria marxista, dichiarando una sorta di guerra all'imperialismo culturale con polemici poemi che palesavano un rifiuto *ante litteram* dell'orientalismo. Dopo pochi mesi, la repressione del governo alle opposizioni l'avrebbe costretto a fuggire a Mosca per altri tre anni. Iscrittosi al Partito Comunista turco, viveva in una piccola comunità di compagni di varie nazionalità dell'Asia orientale, caratterizzata da un'umanità giovane, idealista e coraggiosa che sarebbe diventata protagonista

di molte sue poesie. Conobbe il grande drammaturgo Mejerchol'd e lavorò nel suo teatro, mentre approfondiva la conoscenza del materialismo storico; allontanandosi dalle poesie militanti, cominciava ad accostare alle riflessioni politico-filosofiche una malinconica liricità. Tornò a Istanbul nel 1928 in un clima politico autoritario, con il partito comunista indebolito a causa di arresti e defezioni, e con le opposizioni inibite. La prima raccolta di poesie che pubblicò in turco, nel 1929, incontrò un grandissimo successo, anche internazionale; *The bookman*, la rivista newyorkese, paragonò Hikmet, "Un poeta della nuova Turchia", a Byron: "come Byron con la sua oscura bellezza e pessimismo romantico era il simbolo del XIX sec., così Nazım Hikmet con i suoi brillanti occhi blu e la visione positiva del mondo e dei popoli che lo abitano, è simbolo del XX sec." (Göksu, Timms 1999, 25).

Fino al 1932, l'anno del primo arresto, Hikmet continuò a pubblicare altre raccolte di poesie, radunò un gruppo di giovani artisti, in special modo pittori e narratori, per incoraggiarne e stimolarne il talento, continuò a sperimentare nuove forme poetiche ibridando generi, combinando la sua poesia con la drammaturgia di Mejerchol'd, sfidando i tabù culturali della società borghese e mettendo se stesso e la sua arte a servizio della trasformazione sociale. Intanto, all'estero, la sua reputazione artistica godeva di un favore sempre più ampio; nel 1930 registrò per una casa discografica americana, con la propria voce, due delle sue poesie. In patria, in compenso, cominciava ad essere considerato come nemico; tutte le sue poesie erano sottoposte a processi e censure, che spesso ne determinavano l'interdizione; infine nel 1932 fu per la prima volta arrestato. Cominciò un lungo periodo, salvo brevi interruzioni, di permanenza nelle carceri turche (dal 1938 al 1950 ininterrottamente), una sorta di nuovo esilio che avrebbe profondamente modificato la sua poesia. Dal carcere continuava a interpretare il mondo, guardandolo dalla parte degli umili e degli oppressi, schierandosi contro la violenza del potere. Le sofferenze e la povertà delle masse lavoratrici in Turchia insieme alle grandi questioni dell'epoca, il fascismo, la guerra civile spagnola, il nazismo, ed infine la distruzione di Hiroshima e Nagasaki, divennero la materia delle sue poesie. Non dovendo più raggiungere le masse raccolte nelle piazze, ma il pubblico dei lettori della carta stampata, nella sua scrittura poetica cominciò a prevalere il lirismo, e le rime si ammorbidirono. La sua poesia andava conquistando un peculiare classicismo ed il suo linguaggio, divenuto quello di una conversazione, acquisiva una maturità capace di esprimere, come scrive Joyce Lussu che lo tradusse in italiano, più sublimi sentimenti d'amore, più brucianti nostalgie, utilizzando parole semplici e immagini comuni (J. Lussu, 1999). La narrazione chiara, tranquilla, semplice e densa si avvicinava alla prosa senza perdere nulla del proprio lirismo. Le rime erano docili, naturali, spesso incomplete, e l'armonia delle poesie scaturiva dalla piena valutazione dei suoni. Dipingeva persone concrete, conosciute nel carcere, narrava le loro vite. L'amore e la nostalgia per la moglie, espressi senza eccessi, senza abbelli-

menti, con realismo e semplicità, quasi con pudore, con una voce sommessa, con dignità, si mescolava al desiderio di libertà.

Fu liberato nel 1950 grazie anche ad una campagna in suo favore condotta dai più noti intellettuali dell'epoca, tra i quali Sartre e Picasso. Tuttavia, già nel 1951, fu costretto ad abbandonare la Turchia e la cittadinanza turca. Il nuovo esilio lo avrebbe vissuto come cittadino polacco. Deluso dalla piega presa dalla rivoluzione sovietica, dichiaratamente dissidente, divenne una sorta di ambasciatore della pace, viaggiando costantemente. Nel 1956 grazie all'inizio della de-stalinizzazione poté trasferirsi nella sua amata Mosca dove avrebbe vissuto fino alla morte, avvenuta nel 1963. Malgrado il mai sopito entusiasmo e l'impegno per l'emancipazione e la libertà, la sua vita e le sue poesie d'esilio sono segnate dalla profonda nostalgia per la Turchia, soprattutto per Istanbul, per la moglie persa, per il figlio mai conosciuto. Tuttavia, grazie alla sua fede nell'internazionale comunista, non dovette mai giustificare il cosmopolitismo della sua poetica, né si ritrovò nella condizione di esperire le possibilità di un'espressione autenticamente nazionale.

Note

¹ Il primo di questi, *Tercüman-ı Ahvâl* (Traduttore degli eventi) nacque nel 1860 per iniziativa comune di Şinasi e Ağâh Efendi. Due anni più tardi, nel 1862 Şinasi avrebbe fondato il suo giornale, *Tasvir-i Efkâr*.

² Halit Ziya [Uşaklıgil] (1866-1945), pioniere del romanzo realista e Tevfik Fikret (1867-1915), padre della poesia moderna, nonché direttore dal 1896 della rivista *Servet-i Fünun*, furono due esponenti del movimento letterario che si pose l'obiettivo di dare vita ad una letteratura nuova (*Edebiyat-ı Cedide*). Rimasta attiva dal 1896 al 1901 la rivista e il movimento raccolsero intorno a sé le personalità più progressiste e liberali del tempo, producendo una poetica iconoclasta, di forte impronta laica, occidentale, soprattutto francese, con una predilezione, in prosa, per il realismo e il naturalismo e per il parnassianismo e il simbolismo, in poesia. La poesia di Tevfik Fikret, uno degli esponenti più importanti del gruppo, esprime l'insofferenza nei confronti delle costrizioni della vita quotidiana, della religione e del canone artistico. Dedito all'universalismo, all'idea della libertà, del progresso e della fratellanza umana, Tevfik Fikret si rifiuta di fare riferimento alla religione o alla nazione (J. Noyon 2001, 129-133; A. Ersoy, M. Gorny, V. Kechriotis 2010, 309-311).

Riferimenti bibliografici

- Babayev Ekber, Behramoğlu Ataol (1976), *Yaşam ve yapıtlarıyla Nazım Hikmet*, İstanbul, Cem.
- Banarlı N.S. (1997a), *Yahya Kemal yaşarken*, İstanbul, Kubbealtı.
- , a cura di (1997b), *Yahya Kemal'in hatıraları*, İstanbul, Kubbealtı.
- Bellingeri Giampiero (2005), "Introduzione", in Y. Kemal, *Nostra Celeste Cupola*, trad. it. di G. Bellingeri, Milano, Ariele.
- Ersoy Ahmet, Gorny Macie J., Kechriotis Vangelis, eds (2010), "Modernism. Representations of National Culture", vol. III/2, *Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe (1770-1945): Texts and Commentaries*, Budapest, Central European UP.

- Göksu Saime, Timms Edward (1999), *Romantic Communist. The Life and Work of Nazım Hikmet*, London, C. Hurst & Co.
- Lewis Bernard (1968), *The Emergence of Modern Turkey*, Oxford, Oxford UP.
- Lussu Joyce (1999), *Tradurre poesie*, Roma, Robin ed.
- Naipaul V.S. (1980), *A Bend in the River*, London, Penguin.
- Noyon Jennifer (2001), “Halit Ziya Uşaklıgil’s Hikaye (the novel) and Westernization in the Late Ottoman Empire”, in W.G. Andrews (ed.), *Intersections in Turkish Literature*, Michigan, University of Michigan.
- Tanpınar A.H. (1995), *Yahya Kemal*, İstanbul, Dergah Yayınları.
- (2006 – I ed. 1946), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Traverso Enzo (2012), *Il secolo armato. Interpretare le violenze del Novecento*, Milano, Feltrinelli.
- Yetiş Kâzım (2006), *Yahya Kemal. Hayatı*, İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti.

El tema de la nobleza en las *Cartas Marruecas* de José Cadalso

Ana Tobío Sala

Università di Firenze (<ana.tobiosala@unifi.it>)

Abstract

The *Cartas Marruecas* by Cadalso, one of the most representative writers of the Spanish Enlightenment, is the author's best known and most highly appreciated work, being famous for focussing on Spanish XVIII epistolary prose. Partially influenced by reading *Lettres persanes* by Montesquieu and *The Citizen of the World* by Goldsmith, the work introduces three correspondents (one Spaniard and two Moroccans) who exchange letters dealing with past and present Spanish customs, with the aim of reaching an objective view of the situation. The letters, actually essays on many different subjects, also address current issues for the period. It is worthy of note that Cadalso devoted particular attention to the moral decline and financial difficulties of the Spanish aristocracy as the crucial factor in the deterioration of the country. Thus the 18th century Spanish aristocracy was to be one of the author's satirical targets and constantly referred to in many of the letters.

Keywords: Enlightenment, aristocracy, epistolary, satire

1. *La nobleza en el siglo XVIII en España*

En la España de la segunda mitad del siglo XVIII se pueden distinguir claramente dos grupos de hombres: una minoría, ardiente y combativa, cuya misión es el apostolado y la educación, que lucha por arrancar al hombre de la indigencia material e intelectual en que vive, una masa, inmensa y petrificada, formada por individuos que no creen en el progreso, rechazan cualquier tipo de innovación y se muestran indiferentes hacia todo lo que tenga relación con el espíritu; son hombres que viven apegados a la tradición y conformes con la autoridad, desconfían del sentido crítico y temen las novedades. Estos dos grupos, minoría y masa, no coinciden con las clases sociales: un caballero, un catedrático o un magistrado, por ejemplo, pueden pertenecer a la masa,

como, asimismo, un artesano poco inteligente o un campesino innovador pueden formar parte de la minoría selecta. En efecto, los individuos de la masa no son, forzosamente, los del pueblo bajo, es más, son precisamente los de las clases sociales más altas quienes prefieren vivir en la ignorancia pues siguen tenazmente adheridos al pasado y a la tradición (Domínguez Ortiz 1976; Piñal 1991; Marcos Marín 2000).

La nobleza, sometida durante siglos a una rigurosa etiqueta, funciona siguiendo ritos tan sagrados e invariables como los de la religión. La corte, al igual que la Iglesia con sus pomposas manifestaciones exteriores, exalta la belleza y grandeza de sus liturgias y ceremonias poniendo de relieve el valor de su tradición, de ahí su escasa permeabilidad a los cambios que traen consigo los nuevos aires de progreso. En el siglo XVIII la nobleza española presenta las mismas características y mantiene idénticos privilegios que en siglos anteriores: incultura, inactividad y ciertos derechos transmitidos por herencia biológica (Soria Mesa 2007).

La incultura se debe principalmente a que la educación de los hijos de los nobles estaba en manos, casi siempre, de pedagogos incultos e ineptos y de ayos de escasa preparación intelectual cuyo único objetivo era el de explotar el privilegio de trabajar en una casa ilustre y rica. De estos jóvenes solo una minoría iba a la universidad, y allí, el juego, el galanteo, la equitación, la esgrima, la música, la danza, el francés y el cuidado de la propia persona eran las ocupaciones cotidianas¹. Ejemplos de la incultura de estos nobles los tenemos en toda la literatura de los ilustrados; Jovellanos, por ejemplo, refiriéndose al conde de la Vega, escribirá en sus *Diarios* (1790-1810): “es un bendito: habla de todo y nada entiende” (Serrailh 1992, 87), y hablando de la marquesa de Ceriñuela nos la describirá como “una aldeana poco despierta” (*ibidem*). Existe, sin embargo, una minoría de aristócratas que se interesa por las artes y por las ciencias, pero la inmensa mayoría desdén la cultura prefiriendo elementos más sanos y genuinos de la tradición española como las corridas de toros (véase la *Carta LXXII* de las *Marruecas*, por ejemplo), las fiestas populares y el gusto por las actrices y modistillas. El joven de la nobleza, educado y preparado casi exclusivamente para vivir en la corte y saber desenvolverse en sociedad, tiende a convertirse en “petimetre” o acaba cayendo en el “majismo”, las dos tendencias en boga en esta segunda mitad del siglo XVIII (Díaz Plaja 1997).

Los petimetres eran

jóvenes de familias ricas, aun cuando no necesariamente aristocráticas que, antes de venir a deslumbrar a sus paisanos e implantar en la corte el último grito de la moda masculina, se habían dado una vueltecita por diversos países a “correr cortes”, como se decía en la época, de las cuales traían, más o menos prendida con alfileres, una flamante jerga de galicismos que se apresuraban a implantar. (Martín Gaité 1994, 73)

La misma palabra petimetre es ya un galicismo: *petit maître*, es decir, “pequeño señor, señorito”. Efectivamente, como consecuencia de sus viajes

por el extranjero, estos jóvenes privilegiados pretendían refinar sus modales, pero solo conseguían una absurda caricatura de lo que intentaban imitar; el petimetre es remilgado como una mujer, afectado y necio, desdeña las costumbres y la lengua de su patria, exalta la moda de París y salpica su conversación de voces francesas y ridículos galicismos ya que París es la corte que estos jóvenes de buena familia visitan con mayor frecuencia. Para esos privilegiados, en los que se incubaba la elegante indolencia que más tarde caracterizaría a los “señoritos” burgueses del XIX, traer del extranjero, para exhibir después en la corte española, tanto términos relacionados con la vida cultural y los usos mundanos como objetos importados de Francia, suponía una novedad y un lujo que pocos se podían permitir.

Paralela a esta tendencia extranjerizante se da, en los últimos decenios del siglo XVIII, una revalorización de lo popular, de todo lo que procede del pueblo que, como reacción al afeminamiento de los nobles, pero también de las personas de clase media que los imitaban, se había replegado en una actitud completamente hostil al influjo extranjero. En efecto, los hombres y mujeres de los barrios bajos, los majos, considerándose superiores a los amanerados petimetres y depositarios y genuinos representantes de la más pura tradición castiza, despreciaban a las clases más privilegiadas a las que consideraban culpables de la degeneración caricaturesca a la que había llegado la corte y, como reacción, tendían a exhibir con insolencia una actitud agresiva y chulesca creando un estilo bien definido, lo que se conoce como majismo, el reverso de lo que rechazaban pero, en definitiva, igual de caricaturesco. Pero los refinados estilos cortesanos, que habían nacido para satisfacer el afán de excepción de la nobleza, se habían vulgarizado hasta tal punto a causa del uso impropio que de ellos hacía la clase media que, paradójicamente, las clases sociales más elevadas, sobre todo la alta aristocracia, como reacción se van a sentir atraídas por la plebe, desde el uso de sus formas verbales hasta sus trajes, danzas y diversiones, entusiasmándose cuando abandonan sus propias maneras y se saturan de plebeyismo jugando a vestirse y a comportarse como las gentes de los barrios bajos. Pero seguramente quien mejor supo captar el filón de posibilidades que el aprovechamiento de lo popular ofrecía en este sentido fue la duquesa Teresa Cayetana de Alba pues fue la que “con mayor audacia llevó a la práctica el injerto de estos estilos populares en los aristócratas” (ivi, 106; véase también Blanco Soler *et al.* 1949).

En este panorama general de la decadente aristocracia española del siglo XVIII tiene un papel relevante la mujer. Dado que su único objetivo en la vida es agradar al hombre, emplea todo su tiempo en el cuidado de su persona, en estar al día de las últimas novedades en cuanto a vestuario, alhajas y cosméticos; no necesita instrucción porque es más importante el cuidado del cuerpo que el del espíritu dado que el hombre la prefiere hermosa e ignorante. Efectivamente los hombres son los mayores responsables de la pobreza intelectual de las mujeres pues la sola conversación que mantienen con ellas

está basada únicamente en el chismorreo o en el galanteo. La mujer, por lo tanto, se va a preocupar solo por seguir las corrientes de la moda importada de París y sus únicas ocupaciones serán ir la teatro, recorrer en carroza el Paseo del Prado, o los juegos de sociedad, siempre acompañada por su fiel chichisveo. Esta constante obsesión por imitar la moda que dicta el país vecino la padecen indistintamente los hombres y las mujeres de la corte, como veremos en las cartas que Cadalso dedica al tema. Por otra parte todavía, como en los siglos precedentes, en el dieciocho el trabajo sigue siendo incompatible con el estado de nobleza; la nobleza no produce, recibe solo beneficios y, además, tiene el privilegio de no pagar impuestos; por consiguiente, el resultado de la escasa educación de los jóvenes nobles por una parte, y de su vida ociosa, vacía y superficial por la otra, es una clase social estática, inculta e inoperante.

Paralelo a este problema de incultura y de inactividad, la nobleza española del dieciocho tiene otros no menos graves; a pesar de su aparente inmovilidad, este sólido estamento empieza a desmoronarse y a mostrar síntomas que anuncian su inevitable disgregación que culminará en el siglo XIX. Las causas son internas y se remontan a siglos anteriores: la escasa potencia biológica, debida a las frecuentes uniones consanguíneas y la precaria situación económica en que se encuentran muchas de estas ilustres casas por su incapacidad a la hora de administrar el patrimonio familiar son las más significativas. Los matrimonios entre parientes, el hecho de que muchas grandes familias no logren tener descendencia y la institución del mayorazgo, que favorece al primogénito, hace que, a menudo, todos los títulos y derechos honoríficos de una familia suelen ir a parar a un solo individuo. Y estas grandes casas, cada vez menos numerosas, pero con un sinfín de títulos y cargos honoríficos, esconden, tras esta fachada, una pésima situación financiera. Ello se debe a que generalmente un miembro del Consejo de Castilla administraba sus bienes y el titular recibía una asignación fija según su categoría; si, en cambio, era la familia quien cuidaba de sus propios intereses los resultados, como dije antes, solían ser desastrosos. A todo esto hay que añadir la falta de inversiones productivas y el exceso de gastos que la tradición y el fausto habían impuesto a la nobleza. Por consiguiente, estas ilustres familias de tan rancio abolengo, para poder seguir manteniendo sus vastas posesiones y su privilegiado *estatus* social, se vieron obligadas a acudir al rey para solicitar moratorias; el desastre agrícola del primer tercio de siglo contribuyó a empeorar la situación y su ya precaria economía (Anes Álvarez 1969; Mestre 1976; Menéndez Pidal 1988).

Sin embargo, a pesar de los problemas aludidos y no obstante la escasa permeabilidad de esta clase social a los cambios (especialmente al que supone aceptar a “nuevos aristócratas” en una élite tan exclusiva como es la de la nobleza), el estamento nobiliario no cesó de crecer en número. Los reyes, en efecto, premiaban servicios y conseguían aliados concediendo títulos, y la tendencia a identificar nobleza hereditaria con nobleza a secas ya es muy evidente en el siglo XVIII. Así es inevitable que un estamento social tan estático

como había sido durante siglos el de la nobleza inicie un proceso paulatino de evolución y que empiecen a aparecer nuevas leyes que permiten el acceso a esta clase social por caminos distintos del tradicional, basado en la transmisión hereditaria de ciertos privilegios. Quienes seguían defendiendo la existencia de un “verdadero” estamento noble debían, por tanto, partir de otros supuestos; los nobles de más rancia alcurnia comprenden que la herencia biológica ya no es la sola vía de acceso aunque el fetichismo de la sangre estaba demasiado arraigado para desaparecer tan fácilmente. Por este motivo encontramos tantas vacilaciones y contradicciones al respecto, ya sea en obras literarias que en textos legislativos de la época (Herr 1964; Elorza 1970). La postura de Jovellanos en este sentido es significativa por venir de un noble: sin confesarlo abiertamente, él ya no cree en el principio básico de la transmisión hereditaria de la nobleza; cree en su existencia, pero la considera sólo un privilegio que posee un grupo de ciudadanos gracias a las circunstancias, a la educación y a la riqueza (Caso González 1975, 45-47; Álvarez 2002). La decadencia moral de la nobleza española del dieciocho, sus privilegios e incluso su misma existencia, será un tema que abordarán, con el espíritu crítico que caracteriza al hombre ilustrado, diversos autores del setecientos. En sus obras, a menudo, la sátira antinobiliaria llegará a ser realmente violenta.

2. Cadalso y la nobleza

José Cadalso (Cádiz, 1741 – Gibraltar, 1782), una de las figuras más significativas del panorama literario español de la segunda mitad del siglo XVIII, vive plenamente el reinado de Carlos III (1759-1788) que, para España, supone el periodo clave de la *Ilustración*. Considerado por sus contemporáneos, pero también por la crítica actual, un impulsor, innovador y orientador literario, en él confluyen la adhesión a las nuevas corrientes europeas que se estaban difundiendo en España y un profundo amor y respeto por su país y sus tradiciones. Esta idea de armonizar las novedades europeas con los elementos más sanos y genuinos de la tradición española la había defendido Benito Jerónimo Feijoo a principios de siglo y la van a compartir los dos grandes ensayistas del momento, Cadalso y Jovellanos (Álvarez Barrientos 1989; Sánchez Blanco 1991).

Hombre de mundo, con un amplio conocimiento desde muy joven del extranjero pues tuvo el privilegio de estudiar en París siendo solo un niño y posteriormente, en su primera juventud, de viajar por Europa, pero también hombre de vasta cultura, en Madrid vive la intensa vida social de la corte aunque esto, sin embargo, o quizás precisamente por tener la posibilidad de conocer tan de cerca la frívola sociedad madrileña de la época, le lleve a adoptar una actitud crítica e irónica ante dicha sociedad. En efecto, a la observación de costumbres, de innegable raíz francesa, suma un espíritu crítico y reformador cuyo principal objetivo es evidenciar, censurar y satirizar todos los vicios, con-

tradiciones y graves defectos que aquejan a la sociedad española de la época; no es de extrañar, por lo tanto, que una clase social tan importante como es la nobleza se convierta en blanco de sus ironías. Lógicamente este espíritu crítico, fruto de la cultura ilustrada, es el rasgo distintivo de los intelectuales españoles del setecientos (Feijoo, Jovellanos, Moratín, Forner, ...) pero la actitud crítica de Cadalso, respecto a la de sus contemporáneos, es bastante original por lo contradictoria que se nos presenta: si por un lado censura y ridiculiza el mundo al que pertenece y en el que vive, por el otro se siente orgulloso de seguir perteneciendo a lo más selecto de la sociedad que critica (Reyes Cano 1975; Glendinning 2000, XVI-XVII; Sebold 2000, 18-40).

Aunque la verdadera postura de Cadalso ante el ambiente cortesano de su época siga siendo uno de los aspectos más enigmáticos de su biografía y objeto de continuas controversias, lo que no cabe duda es que su personalidad y manera de afrontar la vida estuvo muy condicionada por el entorno familiar y social: una infancia solitaria y falta de cariño familiar, el carácter poco estable de la vida militar que le proporcionó pocas satisfacciones y muchas frustraciones (ascendió a coronel solo pocas horas antes de morir en el frente de Gibraltar), los amores trágicos y plagados de obstáculos con la actriz María Ignacia Ibáñez a quien su círculo de amistades nunca aceptó. Indudablemente el espíritu crítico de Cadalso, que contrastaba con el título de Caballero de la Orden Militar de Santiago a la que pertenecía, le causó solo inconvenientes y le obligó incluso a un breve destierro de la Corte: “desterrado por haber escrito una sátira contra las costumbres de la alta sociedad madrileña, llena de alusiones a los bailes de máscaras y a los cortejos y amoríos de la nobleza” (Glendinning 1961, XXII). Efectivamente Cadalso divulgó en 1768 un *Calendario satírico* en el que abiertamente se refería a varias personas de la alta sociedad provocando indignación en varias damas que reconocieron en su sátira social alusiones a sus líos amorosos². Como resultado tuvo un proceso que determinó su destierro³. En este *Calendario* hace algunas alusiones a sí mismo excluyéndose del ambiente que tan duramente critica. Todo ello explicaría, en parte, la postura contradictoria de Cadalso ante una sociedad que parece desear y rehuir al mismo tiempo.

En efecto, si damos una rápida ojeada a su autobiografía (Cadalso 1987), podemos constatar que el tema de la nobleza y el deseo de formar parte de esta clase social privilegiada fueron dos constantes en su vida. Por una parte su familia se consideraba noble: “Efectivamente, los Cadalso fueron en Zambudio tenidos por nobles y así don Iñigo y don Ignacio, bisabuelo y abuelo del poeta, desempeñaron cargos públicos reservados a los que tenían timbres de nobleza” (Tamayo 1971, 9), por otra, el padre de Cadalso pide que se realice una información para probar la nobleza de su apellido a fin de que su hijo sea admitido en el Real Seminario de Nobles de Madrid y, posteriormente, el propio Cadalso se somete a un examen para probar su alcurnia, requisito indispensable para su ingreso en la Orden Militar de Santiago. Junto a la ac-

tividad militar, que le obliga a continuos desplazamientos fuera de la Corte, Cadalso desarrolla una intensa vida social en Madrid. Su gran cultura, su cosmopolitismo, su experiencia como hombre de mundo y su condición de Caballero de Santiago le abren las puertas de la alta sociedad madrileña y de los círculos más exclusivos y cultos de la capital que frecuenta asiduamente, gracias también a la amistad y protección del conde de Aranda, entonces Presidente del Consejo de Castilla y uno de los personajes más poderosos del reino. Se relaciona también con los mejores exponentes de la aristocracia, entre ellos algunas distinguidas damas que le obsequiaron con un trato de favor, en ocasiones de carácter íntimo. Parece ser que en sus relaciones amorosas con la marquesa de Escalona actuó de confidente el propio Aranda.

De otra índole fue la amistad que mantuvo con la condesa-duquesa de Benavente, esposa del marqués de Peñafiel, a la que Cadalso conoció en 1768. En esta mujer confluían la curiosidad intelectual y el mecenazgo para con los hombres de cultura con los que, como otras aristócratas europeas de su siglo, mantenía doctas tertulias en su palacio a las que Cadalso asistió durante años, incluso mantuvo con ella una correspondencia hoy perdida (Yebe 1954). Los salones literarios o tertulias (vocablo más típicamente español), donde la sociedad refinada se reúne para discutir sobre literatura y cultura en general, surgen a imitación de los que tanta fama habían alcanzado en París en el siglo XVII y se convierten, desde el punto de vista cultural, en una de las actividades más características del dieciocho español.

El trato con “gente refinada” le sirve a Cadalso para librarse, según sus propias palabras, de la tosquedad y rutina de la vida militar; sin embargo, como hemos podido observar, esto no le impidió realizar una sátira mordaz contra esa misma sociedad que tanto elogiaba y frecuentaba. Fruto de esta contradicción y del desencanto que en un determinado momento de su existencia siente es una nueva postura ante la vida; con sus amigos, en efecto, se queja del aislamiento espiritual que a veces le embarga y les confía su deseo de renunciar a las antiguas ambiciones, sobre todo al ideal patriótico de servir a una sociedad que ahora le parece injusta. Menos optimista, decepcionado y desengañado de la sociedad que le rodea, aspira, en cambio, a una vida de quietud y retiro filosófico; receloso de la “injusta sociedad”, desea solo una vida sencilla, sin ambiciones ni envidias, una vida aislada como la que había llevado en su exilio aragonés; efectivamente esta forma de estoicismo vital parece ser que inicia después de su destierro⁴.

En la *Carta LXIX* de las *Marruecas* utiliza el viejo tópico de la pureza de la vida rural comparada con la degeneración de la corte para exaltar las delicias de la vida retirada en una aldea española. Es interesante destacar esta carta y la siguiente como ejemplo, nuevamente, de la postura contradictoria del autor ante la sociedad de la época: por boca de Gacel elogia con entusiasmo la vida rural definiéndola “envidiable”; Nuño, en la *Carta LXX*, le contesta manifestando una opinión totalmente opuesta pues considera que el hombre que se retira de

la corte es un “mal ciudadano” y un “mal patriota”⁵. La actitud contradictoria de Cadalso se refleja más explícitamente en su desdoblamiento en dos de los correspondientes de las *Cartas marruecas*, Gazel y Nuño, para defender el pro y el contra de cada cuestión abordada en la obra aunque, como sabemos, el pensar íntimo de Cadalso coincide con la opinión de Nuño en quien quiso ocultarse siempre, como se advierte a menudo en la obra, el propio autor.

Para algunos críticos, en cambio, el desencanto de Cadalso ante la sociedad cortesana a la que, a su pesar pertenecía, no es fruto de una actitud sincera de desprendimiento ni de una auténtica valoración de la naturaleza como antítesis de la vida cortesana (aspiración prerromántica), sino la reacción un tanto rencorosa de un ardiente devoto de la sociedad sofisticada en el momento en el que se siente más decepcionado y desengañado de sus más secretas ambiciones sociales. Según Russel Sebold, uno de los ingredientes de la personalidad de Cadalso es precisamente su “dandismo” que hace que para el autor la sociedad sea “un ritual fastidioso pero, al mismo tiempo, delicioso, puesto que su desdén por ella, junto con su frecuentación de ella, le permitía exhibir públicamente su sentido egoísta de su propia superioridad” (Sebold 1974, 67).

La profunda pasión que sintió por María Ignacia Ibáñez (musa inspiradora de sus *Noches lúgubres*) es otro ejemplo del desdoblamiento de la personalidad del autor. Cadalso estaba tan enamorado de la actriz que, si no hubiera sido por la repentina muerte de la joven, se hubiera casado con ella no obstante su entorno social reprobara tal decisión. El majismo, tan en boga en esos años, inducía a los jóvenes de la buena sociedad a vivir amoríos con actrices y plebeyas aunque no hasta el extremo del matrimonio (Sebold 2010, 35-41); el matrimonio con María Ignacia habría sido un escándalo visto el pobre concepto moral y social que había de los cómicos en el siglo XVIII, pero este deseo del autor refleja el espíritu romántico y contradictorio de Cadalso, una actitud que es bien visible en muchas de sus *Cartas marruecas*⁶, pero sobre todo en su tragedia *Solaya, o los circasianos* (compuesta entorno a 1771 pero publicada solo en 1982) en la que afronta con gran sensibilidad un tema tan debatido por los ilustrados como es del contraste el entre pasión amorosa y razón, virtud y debilidad; aunque obviamente en esta tragedia el amor es derrotado, quien se le opone con violencia en nombre del amor mancillado se revela un despiadado ejecutor de una justicia odiosa. Esta obra, en efecto, refleja perfectamente el estado anímico de Cadalso dividido entre honor y disciplina militar y amor por María Ignacia.

3. Las Cartas marruecas

Las *Cartas marruecas* es la obra capital de Cadalso, obra póstuma que se publicó por vez primera en el *Correo de Madrid* (antes *Correo de los Ciegos de Madrid*) en 1789 gracias a su amigo el conde de Noroña. El autor, siguiendo la corriente literaria en boga en esos años de utilizar el género epistolar y el artificio literario de un extranjero exótico que, de viaje por Europa, refiere a

los amigos de su lejano país sus impresiones sobre las costumbres de la sociedad occidental, escribe sus *Cartas marruecas* con el propósito, como los otros escritores que cultivan el género, de llevar a cabo una crítica política y social de la España de la época. Cadalso utiliza las opiniones de un extranjero de distinta civilización, el moro Gazel, para evidenciar, por contraste, los defectos de la sociedad española.

Esta obra refleja dos corrientes literarias de su tiempo, la tendencia de los escritores a describir países exóticos (orientalismo) y la anotación de las impresiones de un viajero. Montesquieu, con sus *Lettres persanes* (1721), encauza estas tendencias literarias; en la misma línea se colocan las *Lettres rusiennes* (1760), *The Citizen of the World* de Goldsmith (1762) y las *Cartas marruecas*⁷. Cadalso, siguiendo la dirección marcada por Montesquieu, emplea el método epistolar y elige tres correspondientes para su epistolario: Gazel, árabe venido a España en una embajada, Nuño, español amigo de Gazel, y el anciano Ben-Beley, que vive en Marruecos. Las más interesantes y numerosas son las cartas entre Gazel y Nuño que reflejan las opiniones de ambos sobre España, las de Ben-Beley son solo reflexiones morales.

A través de las palabras de Gazel y de Nuño, Cadalso nos describe la vida política, económica, social y cultural del país, subrayando irónicamente las causas de la decadencia nacional y los remedios más indicados para combatirla (*Carta LVI* y *Carta LXXIV*, por ejemplo). Su crítica abarca toda la sociedad, el pueblo, los mercaderes, los escolásticos pedantes, los pedagogos incultos, los señoritos inútiles, el clero ..., y todos los grandes defectos del siglo como la ignorancia, la relajación de costumbres, la donemania, las ridículas modas, etc. Según Cadalso, el origen de tanta decadencia hay que buscarlo en el temperamento hispano; considera que son tres los defectos de los españoles: el orgullo, la poca afición al trabajo y un espíritu rutinario que se opone al progreso y a cualquier innovación beneficiosa. Los defectos nacionales será un tema que abordará con aguda ironía en varias cartas, pero esta actitud crítica ante los vicios de los españoles no le impide apuntar soluciones para remediarlos; como buen ilustrado, el amor y preocupación patriótica por España está unido a un profundo sentido europeísta (Eastman 2012, 46-49).

John B. Hughes distingue tres niveles de intención en las *Cartas*: un propósito deliberado de ser objetivo e imparcial en el análisis de los hechos y en los juicios emitidos, una intención didáctica según el concepto dieciochesco de "utilidad", la conciencia de que la obra representa también un desahogo, una forma de exteriorizar los sentimientos más íntimos del autor y las tensiones vitales y las frustraciones del hombre Cadalso (Hughes 1969, 39-40).

El contenido de las *Cartas* es muy amplio pues quiere abarcar toda la sociedad española del siglo XVIII con sus vicios y virtudes pero, sin duda, lo mejor de este epistolario es la descripción costumbrista, el reflejo de una realidad realmente vivida y observada, captada magistralmente por el autor,

con ambientes y personajes vivos, todo ello facilitado por el carácter conversacional de las misivas, como el propio Cadalso afirma en la “Introducción”: “El mayor suceso de esta especie de críticas debe atribuirse al método epistolar que hace su lectura más cómoda, su distribución más fácil, y su estilo más ameno” (144). Esta obra es el producto de un espíritu ilustrado, inteligente y culto, de un cosmopolita atento a lo que sucede a su alrededor, que logra captar magistralmente todos los aspectos que caracterizan a la sociedad de su tiempo mostrándonos, satíricamente y con fina ironía, la degradante situación a la que ésta había llegado (Falco 1995).

Un interés crítico que abarca tantos ámbitos no podía excluir, por tanto, una clase social tan importante como es la nobleza española del siglo XVIII. Como asiduo frecuentador de la corte y de la aristocracia, Cadalso nos describe detallada y fielmente todos sus defectos, y como hombre ilustrado realiza una aguda labor de crítica de costumbres, una sátira social a sus usos y costumbres, a su escasa cultura y, sobre todo, al concepto de nobleza hereditaria (Maravall 1966, 81-96). Son muchas las cartas en que aborda el tema, trataré por tanto de analizar brevemente las más significativas.

En la *Carta VII*, por ejemplo, se burla de la ignorancia y superficialidad que caracteriza a los jóvenes “caballeros”; el tema de la escasa instrucción impartida a los jóvenes aristócratas y de la vida ociosa que conducen lo abordará en varias cartas. En esta ocasión Cadalso logra darnos un perfecto e irónico retrato del noble o señorito español de provincias⁸:

Iba anocheciendo, cuando me encontré con un caballero de hasta unos ventidós años, de buen porte y presencia. Llevaba un arrogante caballo, sus dos pistolas primorosas, calzón y ajustador de ante con muchas docenas de botones de plata, el pelo dentro de una redecilla blanca, capa de verano caída sobre el anca del caballo, sombrero blanco finísimo y pañuelo de seda morada al cuello. (173)

Las palabras de Cadalso testimonian el conocimiento que el autor tenía del ambiente andaluz, de sus costumbres, folclore, modas ...; a través del diálogo entre Gazel y el joven desconocido se perfila la imagen del típico señorito andaluz, del noble de cortijos y cacerías, un joven superficial e ignorante:

Mi natural sencillez me llevó a preguntarle cómo le habían educado, y me respondió: - A mi gusto, al de mi madre y al de mi abuelo, que era un señor muy anciano ... Murió sin tener el gusto de verme escribir ..., en sabiendo leer un romance y tocar un polo, ¿ para qué necesita más un caballero? (176)

La tradicional incultura de los españoles, uno de los grandes defectos nacionales según Cadalso, la superficialidad de conocimientos de los jóvenes debida a los anticuados métodos en los que todavía se basaba la enseñanza, queda patente en las ingenuas palabras del señorito andaluz:

Me alegra que estuviera aquí mi hermano el canónigo de Sevilla. Yo no he aprendido, porque Dios me ha dado en él una biblioteca viva de todas las historias del mundo. Es mozo que sabe de qué color era el vestido que llevaba puesto el rey San Fernando cuando tomó Sevilla. (175)

Como se puede observar, Cadalso no se abstuvo de criticar una de las instituciones más prestigiosas en España, el clero, que, al igual que la nobleza escondía, tras una fachada de lujo y opulencia, una gran pobreza intelectual. Pero el verdadero motivo de la escasa preparación intelectual de los jóvenes aristócratas nos la proporciona Cadalso en la *Carta XLII*; la educación de estos jóvenes, un lujo que sólo una minoría podía permitirse en la época, estaba en manos de

... ayos europeos, que decuidan mucho la dirección de los corazones de sus alumnos, por llenar sus cabezas de noticias de blasón, cumplidos franceses, guapeza española, arias italianas y otros renglones de esta perfección e importancia. (250)

La educación impartida por estos ayos al joven y privilegiado pupilo se basaba fundamentalmente en la superficialidad; su formación cultural se reducía a unos cuantos consejos útiles para saber desenvolverse correctamente en sociedad; éstos eran los principios básicos que el alumno debía aprender y respetar si quería brillar en la corte. Posteriormente alguno de estos jóvenes, como he señalado antes, iba a la universidad donde se dedicaba a los deportes, a los bailes, a los galanteos ..., todo ello favorecido por la desastrosa situación en que se encontraba la universidad española en el siglo XVIII y que Cadalso conocía bien por haber vivido de cerca el ambiente universitario de Salamanca (Sánchez Blanco 1991). La vida de estos jóvenes caballeros se basaba exclusivamente en la diversión, sus únicas ocupaciones consistían en reunirse con los amigos, asistir a fiestas, saraos, bailes y comilonas y en charlas superficiales que fundamentalmente giraban en torno al chismorreo, como se desprende de las palabras de Gazel en la *Carta VII*:

Presentóme a los que allí se hallaban, que eran varios amigos o parientes suyos de la misma edad, clase y crianza, que se habían juntado para ir a una cacería, y esperando la hora competente pasaban la noche jugando, cantando y bailando. (176)

Por otra parte, estos jóvenes aristócratas gozaban mezclándose con el pueblo e incluso, como dije antes, muchas damas de la alta aristocracia, fascinadas por los modelos implantados por el majismo, tendían a imitar los modos, decires y atuendos populares. Siempre en la *Carta VII*, el hidalgo andaluz, por ejemplo, presume de su amistad con el tío Gregorio, un hombre con “voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales ásperos, frecuentes juramentos y trato familiar” (177): “El tío Gregorio es un carnicero de la ciudad que suele acompañarnos a comer, fumar y jugar. ¡Poquito le queremos todos los caballeros de por acá!” (176).

El retrato del señorito de provincias, del joven hidalgo andaluz, le sirve a Cadalso para mostrarnos cómo esta vida vacía y ociosa, de lujo y diversiones, no se daba exclusivamente en la corte, sino también en la provincia española porque el noble, en la mayoría de los casos, se educaba y vivía de idéntica manera en cualquier lugar de España.

Otro de los grandes defectos nacionales, según el autor, es el orgullo, como afirma en la *Carta XXXVIII*, un vicio que se halla en “muy extraña proporción” (241) pues: “crece según disminuye el carácter del sujeto, parecido en algo a lo que los físicos dicen haber hallado en el descenso de los graves hacia el centro; tendencia que crece mientras más baja el cuerpo que la contiene” (242).

El orgullo se encuentra por tanto en razón inversa de la jerarquía y es tan típicamente hispano el orgullo en la pobreza que “el español pide limosna regañando” (243). Según esta teoría cadalsiana “los nobles menos elevados” son los que, en mayor medida, ostentan una pretenciosa vanidad, “hablan con más frecuencia de sus conexiones, entronques y enlaces” y solo los “nobles de primera jerarquía” se permiten el lujo de “familiarizar con sus ínfimos criados” (242). Cadalso, al subrayar esta división jerárquica de la nobleza, probablemente esté aludiendo a la evolución que está teniendo esta clase social en el siglo XVIII, a la diferencia entre nobleza titulada, nobleza adquirida y nobleza a secas; y aunque el autor critica a este estamento social en general, admite que ciertos defectos se dan sólo en la “nobleza menos elevada”. A este respecto es interesante el retrato que nos hace del hidalgo de aldea en la *Carta XXXVIII*:

Se pasea majestuosamente en la triste plaza de su pobre lugar, embozado en su mala capa, contemplando el escudo de armas que cubre la puerta de su casa medio caída y dando gracias a la providencia divina de haberle hecho don Fulano de Tal. (*Idibem*)⁹

Es tan grande la vanidad del hidalgo que ignora a los forasteros a quienes mira con recelo: “Lo que más se digna hacer es preguntar si el forastero es de casa solar conocida en el fuero de Castilla; qué escudo es el de sus armas, y si tiene parientes conocidos en aquellas cercanías” (*idibem*).

El talante orgulloso y el porte altivo del hidalgo de aldea contrastan con su extrema pobreza y con su ya escasa significación social. En opinión de los ilustrados, en la pequeña nobleza provinciana el vicio del orgullo estaba tan arraigado que era el mayor elemento retardatario del progreso del país, la causa que obstaculizaba cualquier iniciativa innovadora. Vanidad y orgullo caracterizan a estos nobles dieciochescos que sienten su condición, sus títulos, como un privilegio inmutable que les lleva a afirmar: “Aunque soy cochero soy noble” (197). Muy significativa esta alusión, en la *Carta XII*, al oficio de cochero que desempeña el noble; como se ha visto precedentemente, en el siglo XVIII gran parte de las casas nobiliarias españolas no conservan más que la fachada y un montón de títulos inútiles tras los que esconden la ruina y la miseria a la que han llegado. Muchos de estos aristócratas, obligados a

desempeñar trabajos tan ajenos a su condición, como en este caso el oficio de cochero, conservan, sin embargo, el orgullo de clase, aunque no sus títulos pues al trabajar los pierden, lo que no significa que no siga siendo importante mantener la dignidad estamental aun estando en una precaria situación económica, como el hidalgo de aldea de Cadalso.

En las *Cartas XII* y *XIII* el autor ridiculiza la teoría, tan arraigada en España durante siglos, de la nobleza hereditaria, cuestión muy discutida en la época pues “En España no sólo hay familias nobles, sino provincias que lo son por heredad” (196), le escribe Gazel a Ben-Beley; y más adelante leemos: “Nobleza hereditaria es la vanidad que yo fundo en que ochocientos años antes de mi nacimiento muriese uno que se llamó como yo me llamo, y fue hombre de provecho, aunque yo sea inútil para todo” (197).

La teoría de la nobleza hereditaria empieza a desmoronarse precisamente en el siglo XVIII debido, en gran parte, a la ruinoso situación financiera en que se halla este estamento social. Surge, en efecto, una nueva clase social, la burguesía, rica y trabajadora, que puede permitirse el lujo de comprar títulos y la nobleza, atacada por males endémicos (económicos y biológicos), no tiene más remedio que acoger en su seno a esta nueva clase social de distinto origen, pero que posee la fuerza económica que abre todas las puertas (Rodríguez Casado 1951; Marías 1963). Cadalso, testigo ocular de esta evolución, se va a divertir en varias cartas en poner en evidencia este hecho tan revolucionario como, por ejemplo, en la *Carta XXII* en la que Gazel le dice a Ben-Beley que, si quienes invitan a familiares y amigos a las bodas de sus hijos (siempre y cuando sea entre personas que no son “iguales en haberes y genios y nacimiento” (210) fueran menos hipócritas, deberían anunciar el acontecimiento con estas simples palabras:

Con motivo de ser nuestra casa pobre y noble, enviamos nuestra hija a la de Craso, que es rica y plebeya”; o bien: “Con motivo de ser nuestro hijo tonto, mal criado y rico, pedimos para él la mano de N., que es discreta, bien criada y pobre”; o bien: “Con motivo de que es inaguantable la carga de tres hijas en una casa, las enviamos a que sean amantes y amadas de tres hombres que ni las conocen ni son conocidos de ellas”. (210-211)

Como se puede observar, en esta breve carta Cadalso se burla de la diferencia de clases e ironiza sobre una cuestión muy discutida en esos años, el problema de los matrimonios concertados entre individuos pertenecientes a clases sociales diferentes¹⁰. El concepto de noble/pobre, rico/plebeyo refleja perfectamente la realidad social de la época donde el dinero se convierte en la mejor manera de entrar a formar parte del envidiable mundo de la aristocracia, privilegio, hasta ese momento, de aquellas familias que habían heredado los títulos nobiliarios a través de la sangre. Como dije antes, en el siglo XVIII el estamento nobiliario se vuelve menos exclusivo, las tradiciones y las costumbres de la aristocracia cambian evolucionando hasta extremos insospechados hasta

entonces, como queda patente en la última afirmación de Gazel en la *Carta XXII*. Ahora los títulos que acreditan la nobleza pueden comprarse y el dinero permite que las clases sociales se mezclen. Cadalso, en la *Carta XXIV*, nos da una divertida imagen caricaturesca de estos nuevos cortesanos:

Ahora me voy – me dijo – a pretender un hábito; luego un título de Castilla; después un empleo en la corte; con esto buscaré una boda ventajosa para mi hija; pondré un hijo en tal parte; otro en cuál parte; casaré otra hija con un marqués; otra con un conde. (214)

Interesante esta carta porque en ella Cadalso, a través de la descripción que Gazel le hace a su maestro Ben-Beley de un “caballero que acaba de llegar de Indias con un caudal considerable” (213) que vive en su misma posada, nos presenta una figura típicamente española, no solo de la época, el *indiano*, un hombre enriquecido sobremanera al otro lado del Océano y deseoso, a su vuelta a España, de “ennoblecerse” a toda costa, como se deduce del fragmento que acabo de citar. La emigración a las Américas por parte de individuos procedentes de las regiones más pobres de España (Extremadura, Galicia, Andalucía) y de las clases sociales más humildes en busca de fortuna ha sido, en efecto, una constante en España hasta bien entrado el siglo XX. Típicamente hispano el retorno de estos *indianos* a sus lugares de origen ostentando una nueva posición social, alardeando riquezas adquiridas por varios (y no siempre transparentes) modos “a muchos millones de leguas” (*ibidem*) como único medio para conseguir la estimación que les había sido negada en el pasado:

Y en esto se salió a hablar con una cuadrilla de escribanos, procuradores, agentes y otros, que le saludaron con el tratamiento que las pragmáticas señalan para los grandes del reino; lisonjas que naturalmente acabaron con lo que fue el fruto de sus viajes y fatigas, y que eran cimiento de su esperanza y necesidad. (214)

Cadalso se burla de estos nuevos ricos que invaden la corte cuya máxima ambición es la de “con increíble anhelo colocarse por éste o por el otro medio en la clase de los nobles” (213). Lógico, entonces, que el *indiano* aspire a una nueva posición social porque: “Sobresalir entre los ricos, aprovecharme de la miseria de alguna familia noble para en ella hacer casa, son los tres objetos que debe llevar un hombre como yo” (214).

Siempre presente el concepto típicamente dieciochesco de nobleza adquirida y no heredada, fruto de los nuevos tiempos. Cadalso, y éste es un nuevo ejemplo del desdoblamiento del autor al que ya he aludido, se burla de estas aspiraciones plebeyas que inducen a sus protagonistas a un continuo “trabajo” para mejorar su posición social porque, como nos dice más adelante:

Si se redujese siquiera su ambición de ennoblecerse al deseo de descansar y vivir felices, tendría alguna excusa moral éste defecto político – nótese la ironía al

considerar como “defecto político” la nobleza adquirida –; pero suelen trabajar más después de ennoblecidos. (214)

Queda implícito el abandono, la dejadez, la innacción propias de la nobleza y causa de su desmoronamiento pero, asimismo, privilegio indiscutible de unos pocos a través de generaciones; resalta en cambio, por contraste, el espíritu trabajador de los que nunca han tenido esos privilegios. El autor se divierte ante el espectáculo de estos hombres laboriosos que deben esforzarse para alcanzar un cierto prestigio personal y social. Pero esta nueva nobleza no va a aportar soluciones positivas al viejo y enfermo estamento nobiliario; paradójicamente esta burguesía, después de ennoblecida, en vez de mantener sus sanas costumbres burguesas y mejorar con nueva savia la precaria situación en que se encuentra esta privilegiada clase social, mimetiza todos sus vicios y sus decadentes hábitos dejándola en la misma situación estática en la que había estado durante siglos. En España la burguesía no supone un aporte positivo como, en cambio, lo ha sido para el resto de la aristocracia europea.

Los usos y costumbres de la corte (no se debe olvidar que a Cadalso se le considera uno de los más importantes antecedentes dieciochescos del costumbrismo decimonónico) pero, sobre todo, su ridículo y exagerado afrancesamiento, será un tema que el autor, como asiduo frecuentador de la alta sociedad y testigo ocular de su lamentable estado, abordará en varias cartas. En la *Carta XXXV*, por ejemplo, mediante una supuesta misiva que la hermana de Nuño escribe a “una amiga suya que vive en Burgos” (235) (¡curiosa ironía!), ridiculiza la ignorancia de quienes se obstinan en seguir la moda francesa e imitar todo lo que proviene de Francia. Toda la carta es una sucesión disparatada de galicismos lexicales y fraseológicos, de verdaderos calcos lingüísticos que parodian la superficialidad e incultura de la alta sociedad madrileña: vocablos franceses (‘toaleta’, ‘tour’, ‘deshabillé’, ‘maître’, ‘arribar’, ‘veritable’), expresiones afrancesadas (“hoy no ha sido día en mi apartamento hasta medio día y medio”, “me sequé toda sola”, “tomé de la limonada”, 236-238) y que no solo afectan al lenguaje sino también a las costumbres; según la hermana de Nuño, por ejemplo, su plato favorito es un manjar típicamente francés, la *crapaudina* que, paradójicamente, consiste en un plato tan español como es el de pichones en salsa¹¹. Curiosamente la única persona capaz de “traducir” la carta de la hermana de Nuño es un joven petimetre: “Solo un sobrino que tengo muchacho de veinte años, que trincha una liebre, baila un minuet y destapa una botella con más aire que cuantos hombres han nacido de mujeres, me supo explicar algunas voces” (236).

La vida que conduce la dama dieciochesca en la corte, bien reflejada en las palabras de esta joven petimetre, es idéntica a la de su oponente masculino; Cadalso, en el fragmento de la *Carta XLI* dedicado a la descripción de un día en la vida de un “poderoso de este siglo” (248), nos da un excelente retrato que sintetiza lo que Parini había ridiculizado en su poema satírico *Il Giorno* cuando pintaba los vicios de la nobleza lombarda de la época¹²:

Despiertánle dos ayudas de cámara primorosamente peinados y vestidos; toma café de Moca exquisito en taza traída de la China por Londres; pónese una camisa finísima de Holanda; luego una bata de mucho gusto tejida en León de Francia; lee un libro encuadernado en París; viste a la dirección de un sastre y peluquero francés; sale con un coche que se ha pintado donde el libro se encuadernó; va a comer en vajilla labrada en París o Londres las viandas calientes, y en platos de Sajonia o China las frutas y dulces; paga a un maestro de música y otro de baile, ambos extranjeros; asiste a una ópera italiana, bien o mal representada, o a una tragedia francesa, bien o mal traducida; y al tiempo de acostarse puede decir esta oración: “Doy gracias al cielo de que todas mis operaciones de hoy han sido dirigidas a echar fuera de mi patria cuanto oro y plata ha estado en mi poder”. (249)

Esta repetición obsesiva de nombres y países, sugestivos solo por el hecho de ser extranjeros, muestra la importancia que tenía todo lo exótico o, sencillamente, lo que no era español, en la “educación” y cultura de un buen cortesano, de un verdadero noble; conocer nombres, objetos, costumbres de países lejanos, de culturas exóticas, era un buen pasaporte para brillar en la corte aunque un requisito indispensable seguía siendo, como hemos visto, dominar lo francés en todas sus manifestaciones: lengua, modas, costumbres ...

Interesante y sumamente irónica es la transcripción que Cadalso hace en la *Carta LXIV* de las supuestas peticiones, “memoriales” (287), que distintos gremios de la corte (sombrereras, zapateros, sastres) hacen a Gazel, en calidad de extranjero exótico, para que les “ilumine” sobre cómo modernizar sus respectivos artículos dado que, al cambiar tan rápidamente las modas y para evitar su “irremediable ruina” (291), necesitan urgentemente proponer a sus exigentes clientes, los petimetres, nuevos y extravagantes accesorios: “sombrosos a la *marrueca*”, “calzones africanos”, “babuchas, chinelas o alpargatas africanas” (288-291). Estos memoriales en los que los solicitantes enumeran las distintas prendas y accesorios que habían estado de moda en esos años (“sombrosos a la *Chambéry*, a la *prusiana*, a la *Beauvau*, a la *suiza*, armados a la *invisible*”; “casacas, chupas y calzones, sobretodos, redingotes, cabriolés y capas”; “zapatos con tacón colorado, con la hebilla baja”, 288-292) le sirve a Cadalso, una vez más, para mostrarnos hasta qué ridículos extremos había llegado la sociedad de su época en su obsesión por imitar todo lo que provenía de fuera, sobre todo de Francia. Sin embargo en la misma carta y por boca Nuño (su álter ego) admite avergonzado:

Aquí donde me ves, yo he tenido algunas temporadas de petimetre, habiéndome hallado en lo fuerte de mi tabardillo cuando se usaba la hebilla baja en los zapatos (cosa que ya ha quedado solo para volantes, cocheros y majos). (293)

La vida ociosa, frívola, inútil y vacía que llevan tantos españoles en el siglo XVIII queda bien reflejada también en el fragmento final de la *Carta LXXXV* en la que Gazel le confía a Ben-Beley la negativa opinión que de Nuño tiene de sus compatriotas y, por consiguiente, su visión pesimista respecto al futuro de la nación:

Son muchos millares de hombres los que se levantan muy tarde, toman chocolate muy caliente, agua muy fría; se visten, salen a la plaza, ajustan un par de pollos, oyen misa, vuelven a la plaza, dan cuatro paseos, se informan en qué estado se hallan los chismes y hablillas del lugar, vuelven a casa, comen muy despacio, duermen la siesta, se levantan, dan un paseo en el campo, vuelven a casa, se refrescan, van a la tertulia, juegan a la malilla, vuelta a casa, rezan el rosario, cenan y se meten en la cama. (348)

En efecto, ¿cómo podía perdurar una clase social que vivía de esa manera sin hacer nada por adaptarse a los nuevos tiempos? Ante este dilema, que lógicamente está vinculado a otras muchas cuestiones y problemáticas relacionadas con España que el autor aborda en sus cartas, se enfrentará siempre el personaje, escritor y crítico Nuño/Cadalso cuyas ideas ilustran la oposición que siempre se da en el autor entre “hombre de bien”, moderno, liberal y seguidor del pensamiento ilustrado, y leal “vasallo” de la secular monarquía española y fiel admirador de la tradición nacional. La primera postura se expresa en todas las cartas en las que Nuño manifiesta sus opiniones de hombre ilustrado, imparcial, tolerante y cosmopolita, que admite con tristeza que la España de su tiempo es como un palacio que se desploma, “una casa grande que ha sido magnífica y sólida, pero que con el decurso de los siglos se va cayendo y cogiendo debajo a los habitantes” (*Carta XLIV*, 253); la segunda en aquellas en las que, como militar y español, defiende los valores tradicionales hispánicos y, dirigiendo una mirada nostálgica al reinado de los Reyes Católicos (“la monarquía española nunca fue más feliz por dentro, ni tan respetada por fuera como en la época de morir Fernando el Católico”, *Carta LXXIV*, 321), propone para remediar los atrasos de España y restablecer su antiguo esplendor: “vuélvase a dar el vigor antiguo, y tendremos la monarquía en el mismo pie en el que la halló la casa de Austria” (*ibidem*).

Para concluir cito lo que Russel Sebold afirma al respecto:

Las *Cartas marruecas* son la confesión espontánea y contradictoria de un patriota y militar que ha fracasado al intentar servir a su patria en calidad de crítico ilustrado. El sentimentalismo crítico de Cadalso ha vencido a su intelectualismo cosmopolita. Como crítico es un fracasado, pero solo en el nivel de las reformas prácticas. (Sebold 2000, 58)

Note

¹ Juan Tamayo y Rubio en el “Prólogo” a las *Cartas marruecas* de Cadalso, refiriéndose a las materias impartidas en el aristócrata Seminario de Nobles de Madrid (del que fue alumno Cadalso), cita las palabras de don Manuel Sanz de Foronda: “Gramática Latina, Retórica, Matemáticas, Física experimental, Historia, Náutica, Arte de danzar y otras ciencias y ejercicios propios de un caballero” (1935, 16).

² “Calendario manual y guía de forasteros en Chipre para el Carnaval del año 1768”, posteriormente publicado por Foulché-Delbosc en *Revue Hispanique*, Tomo I, 1894. La copia manuscrita se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.

³ Juan Tamayo y Rubio en el “Prólogo” a las *Cartas marruecas*, al referirse a este confinamiento, habla de “destierro en Salamanca” (1935, 37); Cadalso, en cambio, transcurrió su exilio en Aragón a partir de octubre de 1768, aunque no se sepa bien dónde ni cuánto duró el destierro. Según documentos de su regimiento, conservados en el Archivo de Simancas, se sabe que estaba nuevamente en servicio en 1769. Probablemente Tamayo, al hablar de “destierro en Salamanca”, se está refiriendo al exilio al que, según la leyenda, le destinó, para evitar escándalos, su protector el conde de Aranda por haber intentado, como el protagonista de las *Noches lúgubres*, desenterrar el cadáver de su amada María Ignacia, pero en realidad ni hubo tal intento ni tal destierro.

⁴ La idea de que el progreso y la civilización corrompen al individuo empieza a surgir en toda Europa a mediados de siglo, defendida por los prerrománticos quienes afirman que el único camino que le queda al hombre es el de volver a la primitiva pureza del estado natural, a una vida sencilla; los paisajes agrestes y la naturaleza pura y libre serán los grandes ideales de esta nueva corriente literaria.

⁵ Este es uno de los muchos casos en los que Cadalso rinde homenaje a Cervantes pues el caballero castellano retirado de la corte no es sino un trasunto del Caballero del Verde Gabán de *El Quijote*.

⁶ De hecho a Cadalso, sobre todo como autor de *Noches lúgubres* (1789), obra que tuvo un éxito extraordinario en época romántica, se le ha considerado un prerromántico; quien más ha sostenido esta opinión ha sido Ramón Gómez de la Serna en su ensayo “El primer romántico de España, Cadalso el desenterrador”, en *Mi tía Carolina* (1942, 33 y ss.).

⁷ Cadalso, en la “Introducción” a sus *Cartas*, declara sus modelos en el género que cultiva. Véase también R.P. Sebold (2000, 144, nota 6). De ahora en adelante todas las citas de las *Cartas marruecas* se refieren a esta edición.

⁸ Creo conveniente una aclaración; en esta carta Cadalso, por boca de Gazel, divide la sociedad española en tres clases: la primera formada por hombres inmensamente ricos que “gobiernan sus estados” y “frecuentan el palacio”, la segunda por “nobles menos condecorados”, militares, magistrados ..., y la tercera, la plebe. Define “nobles” a los que pertenecen a las dos primeras pero no precisa a qué tipo de nobleza pertenecen; dado que en el siglo XVIII había una gran confusión sobre el tema pues la nobleza se compraba fácilmente, pienso que Cadalso utiliza el término noble en un sentido bastante amplio. Por ejemplo, en la *Carta XI* escribe: “Señora-dijo- este es un moro noble, cualidad que basta para que le admitáis” (192). En cualquier caso su sátira abarca a todos los componentes de una privilegiada clase social, a los cortesanos o a los que viven como tales.

⁹ No debían de haber cambiado mucho las cosas desde el siglo XVI pues el pobre hidalgo de la *Carta* no se diferencia mucho del pintoresco amo de Lázaro en el Tratado III del *Lazarillo de Tormes*.

¹⁰ El tema de los matrimonios desiguales era tan actual en la época que incluso el gobierno había intervenido en el problema; dado que el núcleo social es importante para la estabilidad del Estado, el gobierno había promulgado en 1776 un decreto en el que se recomendaba a los padres que no abusasen de su autoridad, que intentasen comprender las verdaderas intenciones de sus hijos para así impedir, por un lado, la mezcla de clases sociales, peligrosa para la estabilidad social y para la economía nacional, y por otro, evitar tantas uniones estériles igual de perjudiciales pues, debido a la enorme diferencia de edad de los contrayentes, estos matrimonios no solían tener descendencia (en general, los matrimonios desiguales eran entre un viejo rico y una joven con pocos recursos económicos). Este tema será abordado por la mayoría de los ilustrados españoles, véanse, por ejemplo, las tres comedias de Leandro Fernández de Moratín *El viejo y la niña* (1786), *El barón* (1787) y *El sí de las niñas* (1801) o el cartón para tapiz de Goya titulado *La boda* (1792). Vid. Caso González 1983; Montero Padilla 1993.

¹¹ El galicismo será objeto de numerosos debates lingüísticos durante el romanticismo; en 1855 se publica incluso un *Diccionario de galicismos* escrito por Rafael María Baralt. Vid. R. Navas Ruiz, *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982, 228.

¹² *Il Giorno*, la obra más importante de Giuseppe Parini (1729-1799), consta de cuatro partes: *Il Mattino* (1763) en el que el autor da una serie de consejos irónicos a un joven sobre cómo comportarse por la mañana, *Il Mezzogiorno* (1765), *Il Vespro y La Notte*, las dos últimas publicadas póstumas.

Referencias bibliográficas

- Aguilar Piñal Francisco (1991), *Introducción al siglo XVIII*, Gijón, Júcar.
- Álvarez Barrientos Joaquín (1989), “El hombre de letras español en el siglo XVIII”, en *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, Ministerio de Cultura, v. III, 417-427.
- Álvarez-Valdés, Valdés Manuel (2002), *Jovellanos: enigmas y certezas*, Gijón, Fundación Foro Jovellanos.
- Anes Álvarez Gonzalo (1969), *Economía e Ilustración en la España del siglo XVIII*, Barcelona, Ariel.
- Blanco Soler Carlos (1949), *La duquesa de Alba y su tiempo*, Madrid, Epesa.
- Cadalso José (1982), *Solaya o los circasianos*, ed. de F. Aguilar Piñal, Madrid, Castalia.
- (1987), *Autobiografía. Noches lúgubres*, ed. de M. Camarero, “Clásicos Castalia”, 165, Madrid, Castalia.
- (2000), *Cartas marruecas*, ed. de R.P. Sebold, Madrid, Cátedra.
- Caso González J.M. (1975), “La justicia, los jueces y la libertad humana según Jovellanos”, en E. Arce et al., *Libro del bicentenario del Colegio de Abogados*, Oviedo, Gráficas Summa, 45-47.
- , “Ilustración y neoclasicismo” (1983), vol. IV, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Madrid, Crítica.
- “Calendario manual y guía de forasteros en Chipre para el Carnaval del año 1978”, publicado por Foulché-Delbosc en *Revue Hispanique*, Tomo I, 1894. La copia manuscrita se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.
- Díaz Plaja Fernando (1997), *La vida cotidiana en la España de la Ilustración*, Madrid, Edaf.
- Domínguez Ortiz Antonio (1976), *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Madrid, Ariel.
- Eastman Scott (2012), *Preaching Spanish Nationalism across the Hispanic Atlantic. 1759-1823*, Baton Rouge, LSU press.
- Elorza Antonio (1970), *La ideología liberal en la ilustración española*, Madrid, Tecnos.
- Falco Alfonso (1995), *Società e politica nelle Cartas Marruecas di José de Cadalso*, Bari, Levante.
- Fernández de Moratín Leandro (1795), *El viejo y la niña: Comedia en tres actos*, Madrid, Imprenta Real.
- (1803), *El barón: comedia en dos actos*, Madrid, Villalpando.
- (1805), *El sí de las niñas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Glendinning Nigel, “Prólogo” a J. Cadalso (1961), *Noches lúgubres*, “Clásicos Castellanos”, Madrid, Espasa Calpe.
- (1962), *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, Gredos.
- (2000), “Estudio preliminar”, Introducción a J. Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Barcelona, Crítica.
- Gómez de la Serna Ramón (1942), “El primer romántico de España, Cadalso el desenterrador”, en Id., *Mi tía Carolina Coronado*, Buenos Aires, Emecé Editores.

- Herr Richard (1964), *España y la revolución del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar.
- Hughes J.B. (1969), *José Cadalso y las Cartas marruecas*, Madrid, Tecnos.
- Maravall J.A. (1966), “De la Ilustración al Romanticismo: el pensamiento político de Cadalso”, en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, vol. II, París, Centre de Recherches de l’Istitute d’Etudes-Hispaniques.
- Marcos Marín F.A. (2000), *España en los siglos XVI, XVII y XVIII: economía y sociedad*, Barcelona, Crítica.
- Mariás Julián (1963), *La España posible en tiempos de Carlos III*, Madrid, Moneda y Crédito.
- Martín Gaité Carmen (1994), *Usos amorosos del siglo XVIII en España*, Barcelona, Anagrama.
- Menéndez Pidal Ramón (1988), *La época de la Ilustración. El Estado y la Cultura (1739-1808)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Mestre Antonio (1976), *Despotismo e Ilustración en España*, Barcelona, Ariel.
- Montero Padilla José, “Introducción” a L. Fernández de Moratín (1993), *El sí de las niñas*, Madrid, Cátedra.
- Navas Ruiz Ricardo (1982), *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra.
- Reyes Cano Rogelio (1975), “Introducción” a J. Cadalso, *Cartas marruecas*, Madrid, Editora Nacional.
- Rodríguez Casado Vicente (1951), *La revolución burguesa del siglo XVIII español*, Madrid, Arbor.
- Sánchez Blanco Francisco (1991), *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza.
- Sebold R.P (1974), *Cadalso: el primer romántico “europeo” de España*, Madrid, Gredos.
- (2000), “Introducción” a J.Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Madrid, Cátedra.
- (2010), *Concurso y consorcio, letras ilustradas, letras románticas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sarrailh Jean (1992), *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Soria Mesa Enrique (2007), *La nobleza en la España moderna: cambio y continuidad*, Madrid, Marcial Pons.
- Tamayo y Rubio Juan, “Prólogo” a J. Cadalso (1935), *Cartas marruecas*, “Clásicos Castellanos”, Madrid, Espasa Calpe.
- Yebes, condesa de (1954), *La condesa-duquesa de Benavente: una vida en unas cartas*, Madrid, Espasa-Calpe.

Rivoluzione nell'individuo? Un'interpretazione della scelta esistenziale in Ágnes Heller

Andrea Vestrucci

Institut Eric Weil, Université Charles de Gaulle-Lille3, Francia
(andrea.vestrucci@gmail.com)

Abstract

This article interprets Ágnes Heller's "existential choice", in the light of the concept of revolution in an individual's life. Initially the various forms of "existential choice" are analyzed, with special reference to "self choice as a good person", which links the individual with a universal normative model. Then parallelism is posited with the modern concept of political revolution: modern revolution and individual existential choice, in Heller's view, are two parallel attempts to mould (political or personal) contingency by means of the value of universality: on the one hand moral choice is the realization of the universally moral individual, while on the other revolution is brought about in the name of the universality of the values of freedom and life. For this reason existential choice and political revolution combine in the definition of the human condition, whether it be individual or political-normative, peculiar to modern times.

Keywords: Ágnes Heller, individual, existential choice, revolution, moral philosophy, utopia

Introduzione. I presupposti della scelta esistenziale

È lecito sostenere che la scelta esistenziale, nelle forme che Ágnes Heller le attribuisce nel suo progetto di una *Teoria della Morale*, rappresenti una sorta di rivoluzione nella vita dell'individuo, paragonabile ai meccanismi propri della rivoluzione politica?

Prima di ogni tentativo di risposta, è necessario approfondire quale ruolo riveste la scelta esistenziale nell'ambito morale helleriano. Pertanto si impone una breve sintesi delle analisi di Heller relative alla situazione etica della modernità: è infatti esclusivamente nella modernità che l'individuo sceglie se stesso esistenzialmente.

Nel periodo storico pre-moderno il soggetto riceveva dal contesto sociale di appartenenza la propria determinazione, sia pratica sia tecnica: era la *Sittlichkeit*¹ stratificata – ossia suddivisa in strati sociali aventi ciascuno un certo complesso di norme e regole – a inserirlo all'interno di un particolare gruppo, e a conferirgli in modo eteronomo un ruolo sociale. Nel processo moderno di razionalizzazione del lavoro, a una *Sittlichkeit* stratificata se ne sostituisce una *funzionale*: il valore e il posto di un certo individuo all'interno della struttura sociale non è più determinato a priori al momento della propria nascita, ma a posteriori alla luce della propria funzione nell'organizzazione del lavoro. Di conseguenza, al posto di una divisione della *Sittlichkeit* in strati sociali si è determinata una divisione della *Sittlichkeit* in “sfere”, in ambiti lavorativi, ognuno dei quali dotato di un proprio specifico corredo prescrittivo (Heller 1988), sfere cui il soggetto può accedere anche per decisione autonoma. L'assetto prescrittivo di ogni sfera, contrariamente a quanto accadeva per gli strati, risponde a un ethos generale, comune a ogni sfera, un ethos *debole* in quanto fondato su norme non politicamente sancite, ma su valori universali che il soggetto sceglie di porre come primaria istanza normativa della propria azione. (Heller 1988, trad. it. Geuna 1994, 274-275)

È in questo panorama che si inserisce la scelta esistenziale: essa rappresenta infatti la causa efficiente della partecipazione soggettiva a questo nucleo prescrittivo universale.

1. *La scelta esistenziale*

La scelta esistenziale del soggetto pratico è una delle conseguenze della condizione dell'uomo contemporaneo. Nell'epoca moderna, la determinazione dell'individuo avviene in modo contingente: la contingenza è quindi la cifra della condizione umana nella contemporaneità.

La contingenza dell'essere umano deriva dall'unione di due sovra-determinazioni, una fisico-genetica e una sociale. Heller chiama queste due determinazioni i due “a priori” dell'individuo. L'a priori genetico si riferisce al fatto che ogni essere umano non può scegliere il proprio corpo, e con esso tutta quella serie di contingenze relative alla corporeità: abilità, salute, aspetto esteriore... L'a priori sociale si riferisce alla non scelta del contesto interpersonale, politico ed economico nel quale l'individuo è gettato.

Tutto ciò a cui possiamo riferirci come un *a posteriori* (l'esperienza personale) è il risultato del congiungersi di due *a priori*: l'*a priori di tipo genetico* e l'*a priori di tipo sociale* (entrambi sono ‘dati’ prima dell'esperienza). [...] Ogni essere umano è un esempio del generale a priori genetico. Ma ogni essere umano è anche unico, ogni bambino è nato con un a priori genetico individuale, particolare; non ci sono due persone completamente simili, neppure due gemelli identici. Parimenti, non ci sono due società completamente simili, neppure fra piccole bande di cacciatori-raccoglitori.

Ogni persona è gettata in una particolare società dalla casualità della nascita. (Heller 1988; trad. it. Geuna 1994, 62)

La stessa espressione di “gettatezza”, di matrice heideggeriana, illustra metaforicamente questa condizione. La metafora filosofica dell'uomo “gettato nel mondo” esprime la fondamentale esperienza di vita degli uomini e delle donne nella modernità. *La persona moderna è una persona contingente*” (Heller 1990; trad. it. Scognamiglio 1997, 22). Entrambi gli a priori costituiscono la contingenza dell'uomo.

Contrariamente all'epoca arcaica, nella società contemporanea il soggetto riceve un'ulteriore contingenza: egli non si trova determinato per quanto concerne il ruolo che egli potrà occupare, o meglio la direzione della propria vita, già dalla nascita.

Si è affermata negli ultimi due secoli una forma secondaria di contingenza, quale ‘forma di esistenza’ tipica della modernità. La persona moderna non riceve la destinazione, lo scopo della sua vita al momento della nascita, come accadeva nell'epoca pre-moderna. (Ivi, 23)

In questo contesto si situa la possibilità di scelta dell'individuo. Ciò che infatti può essere scelto dall'individuo è il proprio fine, ossia l'obiettivo del proprio sviluppo, della propria vita. Secondo Heller infatti l'individuo contemporaneo “nasce come fascio di possibilità privo di *télos*” (*ibidem*); di conseguenza ogni individuo può dare alla propria vita la direzione che più gli appartiene: “La persona moderna deve scegliere il contesto e il *télos* della sua vita – deve, cioè, scegliere se stessa” (*ibidem*).

Il *côté* realizzazione è un problema distinto da questo, e il fatto che la realizzazione necessiti anche del contributo del caso non inficia la libertà dell'individuo – libertà *autonoma* – nel determinare lo sviluppo della propria *entelechia*. Il termine aristotelico è sensatamente utilizzato, dal momento che Heller parla di *télos*: l'individuo è quindi concepito nel suo sviluppo da una certa potenza a un certo atto. Esattamente come nella concezione aristotelica, anche in questo caso si riconosce la partecipazione di elementi eteronomi nella realizzazione del fine²; a differenza però della versione classica dell'*entelechia*, il soggetto dello sviluppo *non possiede* il proprio *télos*³ per natura, ma lo *sceglie*.

Questa scelta è quindi libera. In quanto libera, si pone come annullamento della contingenza dell'individuo: la scelta del proprio *télos* prescinde, in potenza, da ogni sovradeterminazione, poiché un individuo può scegliere se stesso unicamente seguendo se stesso. Di conseguenza, la “gettatezza” non rappresenta più una sorta di condanna per la vita, ma un punto di partenza, l'elemento che permette all'individuo di potersi scegliere in un certo modo, nel *proprio* modo particolare.

Essere contingenti nel doppio senso del termine è una benedizione e una maledizione insieme. Quali che siano le nostre scelte, nessuno sceglie mai di nascere, e in particolare nessuno sceglie di nascere come persona doppiamente contingente. [...] Nel diventare se stesso scegliendo se stesso, ognuno raggiunge quella libertà che una persona, in quanto tale, può raggiungere. (Ivi, 25)

Il momento in cui si sceglie se stessi può anche rappresentare un preciso istante nella vita dell'individuo. A comprova di ciò, è possibile rievocare l'esperienza di Heller stessa che, da ragazza, scelse se stessa come filosofa dopo che assistette casualmente a una lezione del suo futuro maestro Lukács.

Hermann [István Hermann, futuro primo marito di Heller] studiava Filosofia con Lukács. Voleva che frequentassimo insieme, insisteva molto. All'inizio io non volevo, pensavo che la filosofia fosse una stupidaggine. Un giorno acconsentii ad accompagnarlo e insieme andammo a sentire una lezione di Lukács; Lukács faceva un corso sulla storia della filosofia e della cultura da Kant a Hegel. Io ascoltai la lezione, ma non capii una sola parola, assolutamente niente. Questo è il fatto da cui dipende tutta la mia vita. Volevo capire, dovevo assolutamente. Da quel momento ho abbandonato le mie materie, la fisica, la chimica, la teoria della relatività, e sono diventata con Hermann una studentessa di Filosofia. (Franco 1996, 548)

Questa volontà di comprensione rappresentò la sua scelta esistenziale. Da quel momento, la vita di Ágnes Heller fu la vita della filosofa-in-formazione Ágnes Heller: dopo aver lasciato la facoltà scientifica per iscriversi a Filosofia divenne allieva e quindi assistente di Lukács, e infine ella stessa docente. Nonostante tutte le difficoltà che la contingenza politica della sua nazione – del suo luogo di “gettatezza” – le pose di fronte, questa *entelechia* è riuscita a raggiungere e conservare il proprio *télos*.

È quindi possibile rilevare un primo elemento rivoluzionario della scelta esistenziale: come una rivoluzione politica segna in modo permanente la vita di una nazione o di un regno, così la scelta esistenziale muta radicalmente la vita dell'individuo. Né la storia del Paese in rivoluzione né la vita dell'individuo nella scelta potrà più essere ciò che era prima.

Questo mutamento radicale è il passaggio da un'eteronomia a un'autonomia. In un tempo 1 precedente al moto rivoluzionario, i principi che governano la nazione sono sentiti da alcuni strati sociali come limitazioni all'accesso a beni o servizi o libertà, appannaggio di altri strati a prescindere da – o spesso in opposizione a – la loro funzionalità: l'organizzazione sociale è vissuta, da parte degli appartenenti agli strati svantaggiati, come fonte coercitiva, costringente le libertà di ogni cittadino; la rivoluzione sorge proprio come unico mezzo, secondo i rivoluzionari, di sostituzione di un'organizzazione eteronoma imposta, al fine di favorire una maggiore autonomia del singolo. Parimenti, nel tempo 1 precedente alla scelta esistenziale, l'individuo è determinato esclusivamente in modo eteronomo secondo i due a priori, a prescindere dall'ef-

fettiva natura della sua personalità, a prescindere dai suoi talenti e dalle sue aspirazioni; scegliendo se stesso, l'individuo diviene una persona, in quanto riesce a determinarsi in modo autonomo rispetto all'eteronomia del contesto sociale di appartenenza: a un sistema esterno che impone in modo arbitrario all'individuo una certa natura e un certo compito si sostituisce un principio autonomo che offre all'individuo la possibilità di "divenire ciò che egli è".

I due cambiamenti storici – di portata nazionale per la rivoluzione, di portata individuale per la scelta esistenziale – appaiono quindi simili per il carattere di irreversibilità che introducono nel processo storico stesso⁴. Allo stesso tempo, questa similitudine rivela una profonda differenza, che attiene alla relazione con il passato. Se infatti la rivoluzione tende a giudicare il governo passato come ingiusto, e quindi a rifiutarlo nel momento della costituzione del nuovo ordine politico-giuridico⁵, la scelta esistenziale è scelta della contingenza dell'individuo, in altri termini è scelta e conferma dell'eteronomia che determina l'individuo.

Infatti, oggetto della scelta esistenziale è la propria persona, e quindi anche tutta quella serie di elementi che non sono stati propriamente scelti dall'individuo, in quanto sue determinazioni a priori. In tal modo, la contingenza che caratterizza il soggetto moderno si tramuta paradossalmente in necessità, in *conditio sine qua non* la scelta di sé non potrebbe aver luogo, e il *télos* non potrebbe mai essere stato né colto, né reso oggetto di scelta, né agito in ogni momento della vita. Di fatto, la scelta esistenziale dell'individuo parte dalla propria unicità e particolarità, ossia dalla propria contingenza, come base di determinazione dell'individuo, ma trattandosi della scelta di se stessi si tratta anche della scelta di tutto ciò da cui questo "se stessi" dipende, e quindi tutto ciò che si è ricevuto sin dalla nascita come sovradeterminato, attribuito passivamente all'individuo. Ogni costrizione naturale e sociale viene quindi scelta dall'individuo come il proprio destino.

Trasformate la vostra contingenza in destino se scegliete liberamente ciò che non avete potuto liberamente scegliere al principio – essere nati proprio in questo mondo, in quest'epoca, come persona doppiamente contingente – se comprendete il vostro percorso, da voi creato, come il vostro destino, e il vostro bene più caro. (Heller 1990; trad. it. Scognamiglio 1997, 25)

Riferendosi alla divisione della *Sittlichkeit* in sfere precedentemente citata, si tratta di inserirsi all'interno di una determinata sfera come luogo dello sviluppo da una certa potenza a un certo atto, come realizzazione del destino dell'individuo. Ma, come Heller sottolinea, non si tratta della scelta di una sfera: "Non scegli mai una sfera, e questo è decisivo: tu scegli non la filosofia, ma te stesso come filosofo; scegli non la politica, ma te stesso come politico, non il tuo amato, ma te stesso come amante" (1996, 147). Questo, perché la scelta esistenziale non si riferisce a un certo scopo, ma a un *valore*⁶: in altri

termini è fine a se stessa, poiché il proprio valore non è realizzato dal fine di un'azione, ma rappresenta la stessa azione di conferma della scelta, un'azione che in termini aristotelici è *energeia*.

La scelta esistenziale è la nostra scelta di noi stessi, e non la scelta di uno scopo specifico, nemmeno lo scopo della vita. Nessun mezzo può essere utilizzato per realizzare gli scopi di una scelta esistenziale. Il fine intrinseco della scelta esistenziale è veramente un 'fine-in-sé'. Per citare Aristotele, è l'attività dell'anima durante tutta la nostra vita'. (Heller 1990; trad. it. Scognamiglio 1997, 30)

Sino a questo momento si è parlato della scelta esistenziale in termini generali. Heller distingue però due modi di scelta esistenziale: un primo sotto la categoria della differenza, un secondo sotto la categoria dell'universale.

Il primo tipo di scelta concerne una particolare vocazione: Se si sceglie se stessi come "uomini-di-questa-particolare-causa" o, nei termini di Weber, "uomini-di-questa-particolare-vocazione" si sceglie se stessi come *differenza* (ivi, 32). Questa scelta è sotto la categoria della differenza, poiché in forza di essa l'individuo dà alla propria vita un corso differente rispetto a quello di ogni altro essere umano: il suo destino si determina nella distanza rispetto al resto del genere umano. La causa efficiente dell'ethos universale non è rappresentata della scelta esistenziale sotto la categoria della differenza, poiché il soggetto di tale scelta può anche decidersi per un'azione immorale, in nome della propria vocazione, senza riconoscerla come immorale, ma unicamente come necessaria. Il rispetto dell'ethos universale comporterebbe invece il fatto che il soggetto sappia distinguere tra bene e male, e soprattutto ponga il valore del bene al di sopra di ogni altro valore – ivi compresa la propria vocazione. In fin dei conti, scegliere se stessi nella differenza non significa affatto scegliere se stessi nella bontà, poiché se la prima allontana, la seconda unisce agli altri uomini, esattamente come una rivoluzione, nelle intenzioni del rivoluzionario, non è condotta per il rivoluzionario solo, ma per tutta la collettività, compresi coloro che sono contrari alla rivoluzione.

2. *La scelta esistenziale sotto la categoria dell'universale*

Scegliere noi stessi sotto la categoria dell'universale significa scegliere noi stessi come *persone buone*. Questa è la scelta morale, poiché è la scelta della morale. [...] Ciò non significa che in seguito non potremmo scegliere di compiere azioni cattive. Ciò significa, piuttosto, che non sceglieremo di compiere un'azione perché è cattiva. La persona che ha scelto se stessa eticamente farà il bene per il bene, ma mai il male per il male. Di conseguenza, fare la scelta tra il bene e il male significa per definizione scegliere il bene. (Ivi, 34; con modificazioni)

Questo tipo di scelta è sotto la categoria dell'universale, dal momento che non genera una differenza rispetto al resto del genere umano: chi si sia

scelto come persona buona produce azioni che ogni altra persona buona produrrebbe, invece di condurre una vita votata alla particolarità della propria vocazione. Il carattere di universalità deriva quindi dal confronto con le altre persone: la persona buona non si determina in contrapposizione agli altri – non è ciò che gli altri non sono, come nel caso della scelta sotto la categoria della differenza – ma in unione con gli altri. “Dato che tutti possono scegliere se stessi eticamente nello stesso modo, la scelta della nostra singolarità, come gesto della libertà, è compresa entro la categoria dell’universale: “ogni essere umano” (ivi, 36).

L’universalità che accomuna ogni individuo che si sia scelto come persona buona è la verità della proposizione – e non prescrizione! – socratica che è meglio subire un torto piuttosto che commetterlo. La persona buona non sa dimostrare che tale proposizione è vera, ma la assume come se fosse vera, poiché *sente* che è vera, e in forza di questa fede sceglie se stessa nella sua verità. Il fatto che si tratti di una descrizione e non di una prescrizione è significativo: l’obbedienza all’ethos universale non si fonda in prima istanza sull’obbedienza a un imperativo categorico, ma alla partecipazione spontanea, autonoma e autentica alla massima socratica.

La famosa frase platonica, che è meglio patire ingiustizia piuttosto che commetterla ai danni di qualcun altro, non è né vera né falsa. [...] Si deve ammettere che l’affermazione non può essere provata, e non deve quindi nemmeno fungere da assioma. Che le persone contingenti siano o meno credenti, che abbiano o meno una visione razionalistica del mondo, che siano o meno dedite ad una particolare causa, tutte hanno un carattere in comune: nella misura in cui scelgono se stesse come persone buone (rette), la frase platonica sarà per esse vera. (Ivi, 42)

La persona che si sia scelta sotto la categoria dell’universale diviene quindi una persona buona, che agisce come ogni altra persona buona agirebbe. Non per questo motivo però il suo carattere di particolarità viene eliminato: Heller specifica infatti come ogni persona buona sia buona nel proprio specifico modo. “Non esiste alcuna ‘persona buona in sé’; esistono solo questa o quella persona buona. Ogni persona buona è diversa; ognuna è unica: ogni persona buona è buona alla sua propria maniera” (ivi, 55). Questo, come conseguenza del fatto che non esiste più una *Sittlichkeit*, un contesto normativo, che possa essere considerato universalmente valido a posteriori – ossia, alla luce della sua origine storica. Dato che al contrario esiste una pluralità di definizioni del bene – quante le sfere di una *Sittlichkeit*, e quante le *Sittlichkeiten* storicamente esistenti – le azioni specifiche non possono essere regolamentate da alcun complesso di norme che si voglia universalmente valido, pena la sua invalidazione agli occhi dell’universalità: esse devono quindi semplicemente essere riconducibili a una fonte comune di derivazione, rappresentata dalla verità della massima socratica. Essa però risulta lacunosa, dal momento che non propone alcuna definizione del “torto”. Heller ricorre quindi alla seconda

formulazione dell'imperativo categorico come miglior sostegno normativo per la persona buona: "Il sostegno più solido è il precetto morale universale che nessuna persona debba usare l'altro come solo mezzo, ma anche come un fine in sé" (ivi, 68). La persona buona è quindi colei che preferisce essere strumentalizzata, se l'alternativa è strumentalizzare.

Al di là di questi aspetti etici, l'effettiva cifra di distinzione della scelta di sé come persona buona è l'introduzione dell'individuo all'interno di una nuova dimensione prescrittiva, di fatto all'interno di una sfera superiore a ogni altra sfera, e giudicante ogni altra. Non si tratta più, come per la scelta sotto la categoria della differenza, di inserirsi all'interno di una o più sfere oggettivamente paritetiche l'una all'altra: la persona buona trascende ogni sfera, pur però non trascendendo *in toto* né la propria *Sittlichkeit*, né la propria particolarità d'individuo.

Qui si situa un secondo parallelismo con il tema della rivoluzione. La scelta esistenziale sotto la categoria dell'universalità ha un aspetto "rivoluzionario" in più rispetto a quella sotto la categoria della differenza: se quest'ultima si limita a rivoluzionare la direzione della vita dell'individuo – la sua storia – in modo irreversibile, la prima inserisce l'individuo all'interno di una nuova dimensione prescrittiva, che dalla storicità assurge all'universalità.

La rivoluzione politica si propone come principio di introduzione di un nuovo ordine normativo. Di fatto, la rivoluzione scoppia perché una certa parte della popolazione non riconosce più come legittime determinate azioni dello Stato; queste "azioni" dello Stato non sono altro che applicazioni di certe sue norme. L'applicazione delle norme definisce la giustizia dello Stato. Ora, secondo Heller due possono essere i principi di una rivolta: la critica all'applicazione delle norme o la critica alle norme stesse. (Heller 1990, capp. I e III). La prima critica non può essere effettivamente chiamata "rivoluzione", dal momento che non modifica la *Sittlichkeit*, ma unicamente alcune modalità di azione della stessa. La seconda è propriamente la rivoluzione, dal momento che annulla la *Sittlichkeit*, revocando la validità di certe – o tutte le – sue norme e regole. Pertanto l'ordinamento normativo precedente viene sostituito con un altro costituitosi *ex novo* – non derivato dalla tradizione storica, ma fondato su determinati valori riconoscibili come positivi dalla *totalità* della popolazione, e non solo da quella precedentemente svantaggiata. L'universalità di questi valori – *Liberté, Egalité, Fraternité*, o *Life, Liberty and the pursuit of Happiness* – è quindi in grado di invalidare certe norme fondate unicamente sulla tradizione, ossia sull'arbitrio della storia. Pertanto la rivoluzione fonda il futuro assetto normativo su nuovi valori, e in prima istanza sul valore dell'universalità, da cui discendono sue specificazioni assiologiche – che per Heller sono essenzialmente quelli della Vita e della Libertà (ivi, 155-170); di conseguenza, la rivoluzione non è solo un avvenimento storico irrevocabile, ma soprattutto un avvenimento politico-giuridico, un avvenimento *normativo*: ciò che di fatto è rivoluzionato sono le norme e regole, e quindi l'organizzazione giuridica dello Stato.

A questo livello si situa il parallelo con la scelta esistenziale sotto la categoria dell'universale. Come infatti la rivoluzione muta l'assetto prescrittivo dello Stato, così la scelta di sé come persona buona inserisce il soggetto in un nuovo contesto prescrittivo. In entrambi i casi si tratta di un sistema prescrittivo che afferma il valore dell'universalità. Né le norme introdotte dal rivoluzionario favoriscono un solo strato sociale, ma ogni strato sociale alla luce della comune appartenenza dei loro membri al valore stesso dell'universalità, né la massima socratica descrive la moralità di quella certa persona, ma la moralità universale di ogni persona buona possibile. Pertanto, la scelta di sé come persona buona eleva l'individuo al valore dell'universalità; e la rivoluzione si pone come principio di introduzione del valore dell'universalità nell'assetto normativo dello Stato.

Inoltre, si dà un secondo parallelismo relativamente all'*applicazione* del – e non più solo alla *partecipazione* al – valore dell'universalità. In entrambi i casi infatti, il valore dell'universalità trova realizzazione all'interno di situazioni particolari, e attraverso azioni particolari. Nel caso della rivoluzione, sarebbe impossibile un'applicazione del valore dell'universalità senza una previa analisi della realtà storica dello Stato così com'è, pena l'introduzione nella realtà politica di una violenza maggiore di quella combattuta.⁷ Nel caso della persona buona, sarebbe impossibile un modo di agire che non tenesse conto della sua situazionalità: anzi, il non vedere la particolarità della situazione, e l'unicità della persona verso la quale la persona buona si presta ad agire, significherebbe valutare la norma prima della persona, e questo contraddirebbe la seconda formulazione dell'imperativo categorico – poiché si tratterebbe di uso strumentale della persona al fine di agire secondo la prescrizione. Al contrario, l'altra persona è considerata dalla persona buona nella sua unicità, e nell'unicità della situazione specifica, tale per cui un trattamento finalistico – non strumentale – dell'altro varia da persona a persona, e da situazione a situazione. Per questo, la persona buona deve ricorrere al giudizio morale, alla *phronesis* (Heller 1990; trad. it. Scognamiglio 1997, 248-249; 255), per determinare quali azioni siano morali per quali persone in quali situazioni.

Il nesso con la particolarità è però duplice per la persona buona: non si tratta solo della particolarità della situazione e dell'azione, ma anche della particolarità *olistica* della persona. Heller sottolinea più volte come la persona buona sia buona nel suo specifico modo, appunto perché non è possibile ridurre la bontà della persona alle sue singole azioni, ma all'impostazione della propria vita, alla sua particolare armonia intrinseca (1996, 256), che deriva in ultimo dalla scelta esistenziale come scelta di se stessi nella propria contingenza e unicità, come persona che affermi la verità della massima socratica.

Ad ogni modo, questo può essere vero anche nel caso del rivoluzionario. Infatti, il gruppo rivoluzionario o il soggetto – l'eroe – della rivoluzione agisce sia nella specificità storica dello Stato di appartenenza, sia alla luce della propria specificità come attore politico: esattamente come la persona buona,

anche il rivoluzionario si fa portavoce di un'esigenza di universalità, ma tale universalità si concretizza nelle forme contingenti delle persone in gioco. L'azione tanto del rivoluzionario quanto della persona buona deve essere il più universale possibile, non potendo però mai essere universale a causa del suo riferirsi a una situazione storico-politica o interpersonale particolare, e del suo sorgere da un individuo che interpreta e attua l'universalità secondo la propria personalità, in accordo cioè con la propria contingenza.

Tanto il rivoluzionario quanto la persona buona tendono quindi a realizzare ciò che non può essere realizzato in modo completo, ossia l'universale: per il primo si tratta della giustizia universale del proprio Stato, per la seconda della bontà universale delle proprie azioni. Entrambi possono errare: l'azione rivoluzionaria può introdurre più ingiustizia rispetto a quella esistente, può strumentalizzare i sentimenti della massa al fine di guadagnare il consenso della maggioranza della popolazione, e quindi introdurre un'azione che è percepita, da parte di chi non si riconosce negli ideali rivoluzionari, come una violenza, come un'ingiustizia. Parimenti, una persona buona può agire male, può trattare l'altro come mezzo, pur intendendo trattarlo come fine.

In entrambi i casi, il male introdotto non è voluto come tale, ma sempre avendo di mira il bene o il giusto, sempre volendo affermare la possibilità di una persona buona universale, la possibilità di uno Stato giusto universale. L'errore morale esiste come esiste l'errore politico e giudiziario: come la persona perfettamente buona – il santo – *esiste* solo nel noumenico, e *diviene* tale nella scelta esistenziale, così lo Stato perfettamente giusto – il Paradiso, ossia la comunità di santi – *esiste* sono nell'ideale, e *diviene* reale attraverso l'azione politica.

In entrambi i casi, ciò cui si mira, ciò che guida l'azione, è l'utopia della realizzazione dell'universale. Lo Stato completamente giusto è ovviamente lo Stato utopico, lo Stato in cui ogni uomo è uguale all'altro in quanto considerato come fine in sé. Questa è altresì l'utopia della persona buona, poiché nessuna persona buona è in grado di trattare ogni altra persona sempre come fine, poiché l'errore morale esiste – e per questa ragione *esiste il perdono*.

3. *La speranza e la responsabilità*

Nonostante né la persona buona sia perfettamente buona – un santo – né lo Stato rivoluzionario sia perfettamente giusto – il Paradiso –; nonostante la persona buona resti comunque questa particolare persona fenomenica, con i suoi difetti e i suoi pregi, i suoi errori e i suoi meriti, e nonostante lo Stato rivoluzionario resti comunque questo particolare Stato con la propria ingiustizia tradizionale, e con il rischio sempre presente di arbitrio politico e giuridico; nonostante insomma la bontà e la giustizia siano universali nelle intenzioni, ma mai nella realizzazione; ciò che guida l'impegno tanto della persona buona quanto del rivoluzionario, ciò che ne regola la scelta d'azione

e di vita, è l'utopia del particolare universalizzato, e dell'universalità attiva nel particolare. È la bontà in ogni relazione interpersonale, è la giustizia in ogni relazione cittadino-Stato: è la *speranza* che l'universale si avveri nel contingente.

Nel caso della persona buona, si tratta della speranza che ogni trattamento dell'altro sia un trattamento finalistico e non strumentalistico tale per cui non sia più necessario subire un torto per non commetterlo, poiché non si darebbe neppure occasione di torto dato che nessuno tratterebbe nessuno come mezzo. Nel caso della rivoluzione, si tratta della speranza che ogni azione dello Stato si ponga come principio di giustizia assoluta, e come espressione di un sistema di norme e regole universali.

La persona buona non si sceglie nell'illusione di essere una persona santa, ma di essere se stessa come persona buona. Esattamente come è destinata al proprio fallimento, alla negazione di sé, ogni rivoluzione che non intenda perfezionare il più possibile lo Stato esistente, ma pretenda di fondarne uno *ex novo*⁸.

Tanto la persona buona quanto la rivoluzione e i rivoluzionari intendono realizzare una speranza, che è una possibilità: migliorare se stessi nel caso della persona buona (*speranza soggettiva*), e perfezionare lo Stato di appartenenza nel caso della rivoluzione (*speranza oggettiva*). Non solo. Questa speranza si rivolge anche all'altro nel caso della persona buona (*speranza oggettiva*), e a se stessi nel caso della rivoluzione (*speranza soggettiva*). La persona buona non è buona senza un'altra persona, nella sua solitudine: il proprio miglioramento *significa* il trattamento dell'altro come fine. Il rivoluzionario intende realizzare uno Stato migliore, poiché questo significherebbe anche la propria perfezione come cittadino. In entrambi i casi la speranza si riferisce al miglioramento del mondo interpersonale e del mondo politico.

La speranza si nutre dei risultati che scopre nella storia come presentificazioni dell'*utopia*. Esiste per Heller un'*utopia soggettiva* e un'*utopia oggettiva*. L'*utopia oggettiva* consiste nella realizzazione di uno Stato in cui sia esclusa ogni relazione di dominio e di strumentalizzazione dell'altro: uno Stato in cui i *bisogni radicali* dell'uomo possano essere soddisfatti (Heller 1978; trad. it. Boella 1979, 118-121); solo la rivoluzione può realizzare questa utopia, in quanto *negazione* delle strutture che legittimano il rapporto di dominio. L'*utopia soggettiva* risiede nell'essere un uomo buono: "Nessuno è più alto di una persona buona. [...] Una persona buona è l'Utopia vivente. Nulla è più utopico della persona buona" (Heller 1996, 275)⁹; questa utopia non è mai realizzata, ma solo *approssimata* dalla scelta esistenziale: la scelta esistenziale non realizza una persona buona, ma fa in modo che quella persona *diventi* buona nel suo particolare modo.

Ciò che accomuna persona buona e Stato utopico è la loro partecipazione alla seconda formulazione dell'imperativo categorico: né un cittadino né un'altra persona devono essere considerati, nei rispettivi ambiti, unicamente come mezzi. Ma nella realtà dei fatti, nella realizzazione dell'universalità, nel

nesso con la contingenza, questa partecipazione è per entrambi non coincidenza, ma *approssimazione*: né lo Stato post-rivoluzionario è lo Stato utopico, né una persona che si sia scelta come buona è la persona buona. Entrambi gli elementi *tendono* al loro ideale, e affermano in ogni azione, in ogni gesto, in ogni istituzione, in ogni legge, questa loro tensione verso l'universalità. Sia la rivoluzione sia la scelta esistenziale comportano un approssimarsi al centro dell'utopia, dell'universalità, mai un raggiungerlo. Il centro dell'utopia è la realizzazione di un *mondo migliore* – un mondo morale, o un mondo politico migliore: la rivoluzione e la scelta di sé come persona buona partecipano della *speranza*, poiché mostrano che *un mondo migliore – morale o politico – è possibile*.

In conclusione, sia la rivoluzione sia la scelta esistenziale costituiscono due forme differenti e simili di mediazione tra autonomia ed eteronomia. La somiglianza è data dal nesso tra un principio universale al di là di ogni eteronomia – un valore, un'idea guida – e la sua realizzazione particolare condizionata da una limitazione dell'autonomia dell'intenzione. Questo nesso si esplica nelle tre direzioni temporali:

1. Relativamente al *passato*: tanto la scelta esistenziale quanto la rivoluzione introducono un elemento di autonomia all'interno di una determinazione completamente eteronoma, contingente (determinazione di sé, determinazione dello Stato). L'elemento di autonomia è dato dalla scelta di sé o del proprio Stato: ciò comporta una modificazione del loro sviluppo, una modificazione a tal punto radicale da non poter essere cancellata dalla loro storia. Si tratta quindi di un cambiamento della *Verità* – della determinazione – del sé o dello Stato: entrambi non appartengono più al contingente, alla tradizione, ma alla scelta autonoma stessa.

2. Relativamente al *presente*: sia la scelta esistenziale sotto la categoria della differenza sia la rivoluzione introducono un nuovo ordine normativo in base al quale agire. Questo ordinamento prescrittivo afferma il valore assoluto dell'universalità come espressione dell'autonomia dell'essere umano. Ma l'introduzione dell'universalità avviene tramite un'azione – morale o politica – che, essendo necessariamente situata, deve tener conto di elementi eteronomi. Il nesso tra autonomia del valore – dell'intenzione – ed eteronomia della condizione dell'azione – la situazionalità – è quindi affermato nello *hic et nunc* di ogni azione particolare. In entrambi i casi, si è di fronte all'introduzione di un'idea di *Bontà*, prima assente, come guida del divenire della persona o dello Stato.

3. Relativamente al *futuro*: questa bontà autonoma, non potendosi mai realizzare in modo completo – essendo ogni realizzazione inficiata da elementi eteronomi – rappresenta l'elemento utopico intrinseco all'azione stessa – morale o politica. Nel primo caso, è l'essere una persona buona, nel secondo caso è l'essere uno Stato giusto. In entrambi i casi non si dà quindi essere, ma *divenire*: la persona diventa buona in ogni azione, lo Stato si costituisce come giusto in ogni momento storico. Questo divenire è proiettato verso la

realizzazione di un *mondo migliore*, un mondo la cui *Bellezza* aumenta con il tempo, con il suo procedere verso una maggiore bontà o giustizia. In questa tensione al futuro si annullano gli elementi di eteronomia: essi non contano più al fine della realizzazione della bontà o della giustizia, poiché se anche nessuna azione morale o politica sarà mai universale, essa è *conferma* di una speranza, *simbolo* contingente del valore universale, *bellezza* come concretizzazione del bene – morale o politico.

La differenza tra scelta esistenziale e rivoluzione è però significativa, e risiede nel grado di *responsabilità* che le due azioni – morale e politica – richiedono per essere compiute. La differenza di responsabilità segue la differenza dei soggetti coinvolti dall'azione: la singolarità (e quindi l'universalità) della persona umana da un lato, la totalità dei cittadini di uno Stato dall'altro.

La responsabilità dell'azione morale sarà rivolta a ogni essere umano con cui il soggetto può entrare in contatto, in altri termini con l'umanità tutta: questo, dal momento che il soggetto morale si assume il compito di agire secondo universalità pur nei limiti e nelle forme della propria specificità; se le conseguenze della sua azione producono un torto, se da esse risulta un trattamento strumentale dell'altro individuo, il soggetto morale non può riferirsi alle condizioni avverse o al caso, poiché, se così facesse, negherebbe l'autonomia della propria azione, e quindi della propria scelta esistenziale¹⁰; egli negherebbe se stesso come persona buona.

La responsabilità dell'azione politica è più limitata, poiché è circoscritta all'ambito dello Stato di appartenenza, o della realtà politica sulla quale si agisce (gruppo sociale, partito...), e non all'intera umanità. Ma da un punto di vista storico, della storia del mondo, è più elevata, poiché il soggetto politico ha a che fare contemporaneamente con una moltitudine di persone, delle cui sorti esso si deve assumere la responsabilità – mentre nel caso dell'azione morale, benché la responsabilità sia più elevata dal punto di vista dell'universalità, essa lo è meno da punto di vista fattuale, poiché la relazione morale è in ogni caso una relazione tra un numero limitato di persone (se non unicamente due)¹¹.

Infine, la differenza più importante risiede nella considerazione della persona stessa che agisce in modo politico o in modo morale, nel modo di concepire l'attore stesso, il protagonista dell'azione. Il rivoluzionario concepisce se stesso e gli altri come membri di un certo Stato: il loro valore, e il proprio valore, si riferisce quindi a ciò che l'altro può fare per il miglioramento di questo Stato. La persona buona concepisce se stesso e l'altro nella loro contingenza, nella loro unicità, nella loro intrinseca e particolare natura. E nel loro potenziale essere persone autonome, ossia persone che si siano scelte in libertà, seguendo se stesse. La persona buona attribuisce a ogni altra persona un valore intrinseco che deriva dalla loro universalità – l'universalità dell'essere ugualmente fini in sé – un valore che si esprime nel trattamento specifico che la persona buona riserva a ogni specifico individuo, come rispetto della loro unicità.

La persona buona è quindi *oltre* la persona politica, proprio come il mondo morale è *oltre* lo Stato giusto: oltre, poiché al di là di ogni regola politico-giuridica, poiché trascendente la giustizia. Il mondo morale trascende lo Stato giusto: il primo possiede regole che il secondo non riconosce come proprie, poiché il primo si fonda su leggi che ogni soggetto dà a se stesso, mentre il secondo produce leggi come espressione della volontà della totalità dei soggetti. La persona buona trascende la persona politica, poiché essa è anche *persona privata*, che diventa buona, afferma la propria scelta, anche nel privato, anche nell'interiorità della propria sfera emotiva.

La persona che diventa buona è oltre la giustizia: ciò non significa che la persona buona sia ingiusta, ma solo che non è meramente, semplicemente giusta. La persona buona non è semplicemente giusta poiché non agisce secondo regole esterne, ma secondo la propria universalità particolare, e non per dovere, ma soprattutto *per affetto*, per spontaneità, secondo la propria autentica libertà (Heller 1990, cap. VI). La persona buona è un essere umano che tende alla propria perfezione, una perfezione che è individuale, universale, pratica ed emotiva insieme: una persona che brilla di luce propria “come un gioiello, come qualcosa che ha in sé il suo pieno valore” (Kant 2005, 50).

Note

¹ L'insieme delle norme e delle regole di una certa società umana (Heller 1988).

² Tanto in Aristotele quanto in Heller la *tyche* svolge un ruolo fondamentale nel compimento del proprio fine.

³ Al contrario di una pianta o di un animale, il cui fine è la realizzazione della propria maturità.

⁴ Nel caso della rivoluzione, ogni tentativo di ripristinare l'ordine pre-rivoluzionario, ogni restaurazione, non coincide mai con la situazione nel tempo 1, a causa del mutamento stesso delle condizioni storiche a seguito della rivoluzione. Nel caso della scelta esistenziale, afferma Heller in *Filosofia morale* (1997, 30): “La scelta esistenziale è per definizione irreversibile e irrevocabile. Non si può scegliere il proprio destino in modo reversibile, poiché una scelta reversibile non è la scelta di un destino, non è, per definizione, una scelta esistenziale”.

⁵ Per questo motivo infatti si parla di “rivoluzione”, a causa del suo carattere di mutamento radicale ed escludente ogni relazione con il passato.

⁶ Interessante proporre qui un nesso tra scelta esistenziale e la *Wertrationalität* descritta in *Philosophie des linken Radikalismus*, (Heller 1978, trad. it. Boella 1979, 64-65). Dato che la *Wertrationalität* è associata all'*energeia*, ossia all'azione non finalizzata ma affermatrice in sé il proprio stesso valore, parrebbe quasi che la scelta esistenziale rappresenti la modalità soggettiva di partecipazione dalla razionalità secondo il valore. Infatti, entrambi i casi sono accomunati dall'idea di autenticità: tanto nella scelta esistenziale quanto nella razionalità secondo il valore il soggetto raggiunge il proprio essere autentico, in altri termini il riconoscimento del proprio valore intrinseco in quanto essere umano. La differenza significativa è data dal valore stesso: se infatti la scelta esistenziale si pone come scelta di un valore che può anche essere in contrasto con il valore di ogni altro individuo – e quindi, di conseguenza, chi si sia scelto esistenzialmente può anche commettere ingiustizia – il valore oggetto di razionalità è sempre e solo l'universalità, nella sua triplice declinazione di Vero, Bene e Bello. Chi si sia adeguato alla *Wertrationalität* non può commettere ingiustizia, poiché non vi è valore al di fuori del rispetto di ogni altro individuo come fine in sé.

⁷ È questo il caso dell'introduzione del Terrore come conseguenza di un'applicazione troppo assoluta dei principi della rivoluzione.

⁸ Questo, a causa dell'impossibilità di eliminare la contingenza nella realizzazione del valore: nessun atto che pur voglia introdurre l'universalità nella contingenza può essere universale, appunto a causa della sua stessa natura contingente.

⁹ Vedi anche *Filosofia morale* (Heller 1990; trad. it. Scognamiglio 1997, 319-320): "Non c'è alcuna immaginazione che possa inventare una forma di bontà maggiore, e più completa, di quella della persona buona. [...] È nella morale che l'utopia diviene vita. L'attore è un uomo, o una donna, assolutamente reale, in quanto esiste come essere vivente per cui (in cui) esistenza ed essenza coincidono. E, in secondo luogo, l'attore è una realtà utopica in quanto è un assoluto, come lo 'spirito assoluto'".

¹⁰ Cfr. Idem, *An Ethics of Personality*, cit., 134: "Se una persona che si è scelta esistenzialmente fa qualcosa che è considerata da altri (o da se stessa) come ingiusta o sbagliata, non può dire: l'ho fatto a causa del mio cattivo carattere, per sorte avversa, perché sono nato con questa natura, perché sono stato educato in questo ambiente. Scegliendo se stessa la persona ha scelto tutto queste cose, e quindi esse non la determinano – nulla che tu hai scelto scegliendo te stesso ti determina, poiché la sola libertà (la tua scelta) ti determina. Ecco perché devi assumerti la responsabilità per ogni cosa che fai. [...] La questione è: ti assumi la responsabilità, i tuoi atti sono i tuoi atti, e sintanto che tu hai scelto te stesso come persona buona, questi atti devono essere buoni, poiché è attraverso atti buoni che tu compi il tuo destino, che tu diventi ciò che sei – e in modo completo". Cfr. anche Idem, *Filosofia morale*, trad. it. cit., 36, n. 9: "Scegliere se stessi eticamente significa, tra le altre cose, assumersi la responsabilità delle proprie azioni. Uomini e donne che scelgono l'etico non si porranno mai domande di questo genere: 'Sono forse io il guardiano di mio fratello?'".

¹¹ Cfr. Idem, *An Ethics of Personality*, cit., 170: "Il centro dell'etica non è la coscienza della singola persona, né l'umanità in noi (o in altri), ma la relazione tra due persone. Né Uno né Tutti: *Due è il numero morale*".

Riferimenti bibliografici

- Heller Ágnes (1978), *Philosophie des linken Radikalismus*, Hamburg, VSA. Trad. it. di L. Boella (1979), *La filosofia radicale*, Milano, Il Saggiatore.
- (1988), *General Ethics*, Oxford, Blackwell. Trad. it. di M. Geuna (1994), *Etica generale*, Bologna, Il Mulino.
- (1990), *A Philosophy of Morals*, Oxford, Blackwell. Trad. it. di R. Scognamiglio (1997), *Filosofia morale*, Bologna, Il Mulino.
- (1990), *Oltre la giustizia*, trad. it. di S. Zani, Bologna, Il Mulino.
- (1996), *An Ethics of Personality*, Oxford, Blackwell.
- (1996), *Una vita per l'autonomia e la libertà*, Intervista biografico-filosofica a cura di V. Franco, *Iride* 16, 548.
- Kant Immanuel (1997; [2005]), *Critica della ragion pura*, a cura di P. Chiodi, Torino, Utet.

STUDI E SAGGI

Percorsi linguistici

La posizione preverbale nel tedesco parlato spontaneo Descrizione contrastiva lingua in atto – codici normativi*

Sabrina Ballestracci

Università di Firenze (<sabrina.ballestracci@unifi.it>)

Abstract

This paper describes the outcome of a pilot analysis conducted on a corpus containing two dialogues in contemporary spontaneous spoken German. The analysis aims to check the syntactic structures occurring in the preverbal position (front field and pre-front field) of declarative clauses and compare them with the grammatical rules of written German taught in German L2 classes. The author addresses the issue both from a grammatical and didactic analytical perspective and comes to the conclusion that the teaching of German L2 should take into account not only the grammatical structures of written language, but also those of spoken language in order to stimulate learner awareness of language complexity and improve linguistic competence in spoken German. Based upon the results, useful advice for the teaching of grammar in German L2 is given.

Keywords: spoken language, preverbal position, L2 teaching, language awareness, language competence

Sprache und Schrift sind zwei verschiedene Systeme von Zeichen; das letztere besteht nur zu dem Zweck, um das erstere darzustellen. Nicht die Verknüpfung von geschriebenem und gesprochenem Wort ist Gegenstand der Sprachwissenschaft, sondern nur das letztere, das gesprochene Wort allein ist ihr Objekt.
(de Saussure 1967, 28)

1. *Premessa*

In diversi periodi della sua storia, la linguistica attribuisce un particolare valore alla lingua parlata, sottolineandone il rapporto di contrapposizione e contemporaneamente di complementarità rispetto alla lingua scritta e codificata¹: si pensi, per esempio, alle definizioni di *langue/parole* e *competence/performance*

proposte rispettivamente da de Saussure (1967) e Chomsky (1965). Si tratta, tuttavia, di riflessioni teoriche che per lungo tempo non trovano corrispondenza nelle ricerche empiriche, concentrate per la maggior parte sulla descrizione della lingua standard (cfr. Fiehler 2011, 83). Solo di recente sono presenti studi che si propongono di descrivere empiricamente, sulla base di *corpora* costituiti da testi autentici, le peculiarità della lingua parlata: per esempio, nell'ultimo decennio sono state condotte ricerche su diverse lingue europee, tra cui l'italiano (es. Cresti 2000), l'inglese (es. Jucker e Yael 1998) e lo spagnolo (es. Ocampo 2003)².

Anche nella linguistica tedesca, la descrizione della lingua parlata ha una storia relativamente recente: le prime riflessioni sul tedesco parlato risalgono alla fine del XIX secolo con gli studi di Behaghel (1899), mentre ricerche empiriche vere e proprie vengono condotte solo a partire dalla seconda metà del secolo scorso con la nascita, in ambito sociolinguistico, della *Gesprächsanalyse* (analisi del discorso) e della cosiddetta linguistica delle varietà (*Varietätenlinguistik*) (cfr. Braun 1979; Brinker e Sager 2001; Ammon 2004). Negli ultimi anni, si registra comunque un crescente interesse per lo studio del tedesco parlato spontaneo, di cui si descrivono le peculiarità in opposizione alla norma contenuta nei codici (grammatiche, dizionari ecc.) (cfr. Schlobinski 1997; Dürscheid 1999; Fiehler *et al.* 2004; Schwitalla 2006; Deppermann *et al.* 2006).

L'importanza scientifica assunta da tale oggetto di ricerca è riscontrabile, attualmente, anche in ambito glottodidattico: il discorso sul tedesco parlato, per esempio, è divenuto oggetto di discussione anche internamente alla disciplina DaF – Deutsch als Fremdsprache (Didattica del tedesco L2), una disciplina che, prefiggendosi di rispondere all'interrogativo "Wie lernt man eine Fremdsprache?" (come si impara una lingua straniera?), si pone il compito di scoprire i meccanismi coinvolti nell'apprendimento linguistico allo scopo di realizzare metodi e strumenti adeguati all'insegnamento della lingua, che conducano il discente al cosiddetto *Sprachkönnen* (sapere linguistico nel senso di "sapere usare una lingua"; cfr. Portmann-Tselikas 2011). Molti studiosi, soprattutto appartenenti alla Germanistica tedesca, concordano sul fatto che, per agevolare lo sviluppo dello *Sprachkönnen*, la prassi didattica dovrebbe prestare maggiore attenzione alla trasmissione di competenze del parlato (cfr. Feilke 1993; Drumbl 2009; Schwitalla 2010a, 2010b; Moraldo 2011). Che la descrizione delle peculiarità del parlato stia acquistando importanza è testimoniato tra l'altro dal fatto che recentemente anche le grammatiche ufficiali della lingua tedesca dedicano un certo spazio, seppur limitato, alla *gesprochene Sprache* (lingua parlata; cfr. Weinrich 1993; Zifonun *et al.* 1999; ultime due edizioni della *Duden-Grammatik* 2005⁷; 2009⁸).

Diversamente, la didattica e le grammatiche concepite per studenti del tedesco L2 sono prevalentemente basate sulla descrizione della lingua scritta; laddove presente, la descrizione delle peculiarità della lingua parlata riveste un ruolo marginale e spesso fenomeni che nel parlato ricorrono con una frequenza relativamente alta nelle grammatiche vengono etichettati come deviazione dalla norma (*Normabweichung*) o come eccezione (*Ausnahme*) (cfr. Fiehler 2011, 100).

A mio parere, anche i corsi teorici e le grammatiche per studenti del tedesco L2, la cui specificità è la trasmissione di *Sprachbewusstheit* (consapevolezza linguistica nel senso di “capacità di riflettere sulla lingua”), possono contribuire, mediante il confronto lingua codificata-lingua in uso, all’apprendimento delle competenze utili allo sviluppo dello *Sprachkönnen* e affiancare in tal modo il lavoro svolto nelle lezioni in lingua. Tale tesi, applicabile anche alla didattica di altre lingue straniere nonché della L1, si basa sulle seguenti considerazioni:

- la descrizione di diverse varietà linguistiche permette all’apprendente di applicare procedimenti di tipo contrastivo mediante il confronto del “già noto” con il “non ancora noto”: come attestato da lungo tempo in letteratura, la prospettiva comparativa agevola l’attivazione di meccanismi cognitivi del tutto naturali, favorendo in tal modo l’apprendimento linguistico (Selinker 1972; Krashen 1985; Ellis 1994; Götze 1995).

- La descrizione contrastiva lingua scritta-lingua parlata permette al discente di focalizzare la propria attenzione su quelle strutture che, seppur usate nel parlato, non sono accettabili nella lingua scritta. In tal modo, può essere favorito l’apprendimento del cosiddetto *richtiges und gutes Deutsch* (tedesco corretto, buon tedesco; cfr. Duden 2011⁷).

- Lo studio della lingua parlata può, soprattutto nel caso di apprendenti italofoeni, agevolare l’apprendimento perché il tedesco parlato (diversamente dal tedesco codificato) sembra presentare caratteristiche sintattiche più vicine a quelle dell’italiano (Ballestracci e Pugliese 2008; cfr. anche § 4).

- Inoltre, applicato alla dimensione testuale, il metodo contrastivo consente di descrivere la lingua non solo dal punto di vista formale grammaticale, ma anche pragmatico funzionale. Per mezzo di testi autentici l’apprendente può dunque venire a contatto con la lingua in uso e soprattutto riflettere sulle funzioni svolte dalle singole strutture grammaticali nei diversi contesti d’uso, un aspetto che nelle grammatiche spesso viene trascurato (Di Meola 2010).

Partendo da tali presupposti, nel mio contributo vorrei illustrare i risultati di un’indagine pilota che ho condotto su un *corpus* rappresentativo di testi orali del tedesco parlato spontaneo. Nello specifico, in questa prima fase di lavoro mi sono concentrata sull’analisi della posizione preverbale nelle frasi dichiarative con lo scopo di rilevarne le peculiarità sintattiche e confrontarle con le regole descritte nei codici normativi della lingua tedesca. Scopo dell’analisi è offrire una panoramica della sintassi della posizione preverbale nel tedesco parlato spontaneo utilizzando una serie di esempi tratti da testi autentici e definire parametri di riferimento utili a sviluppare uno strumentario didattico per la trasmissione di sapere grammaticale. L’argomento è già trattato in letteratura in modo discretamente ampio, tuttavia spesso prendendo in considerazione singoli fenomeni (cfr. Auer 1993, 1997; Scheutz 1997; Schröder 2006). In generale, le ricerche condotte attestano che il tedesco parlato spontaneo è caratterizzato da strutture grammaticali ricorrenti che si discostano dalla norma descritta nei codici. La lingua codificata è caratterizzata dalla regola del costituente unico,

secondo cui la posizione preverbale, denominata *Vorfeld* (campo sintattico anteriore; Drach 1937; Weinrich 1993; cfr. anche tab. 1 in § 2) deve essere occupata da un unico costituente sintattico (soggetto, oggetto, avverbiale ecc.; *ich* in esempio 1). Nella lingua parlata spontanea (cfr. n. 2), si verificano invece spesso casi di *Doppelbesetzung* (doppia occupazione; *Gestern e auf dem Eiffelturm* in esempio 2) e di *leeres Vorfeld* (campo preverbale vuoto; \emptyset in esempio 3) (cfr. Dürscheid 2007, 99; Foschi Albert e Ballestracci 2011, 56-60):

- (1) Ich brauche dein Auto (Gallmann e Sitta 1998, 304)
- (2) Gestern auf dem Eiffelturm haben sie sich wieder versöhnt (Dürscheid 2007, 99)
- (3) \emptyset Ist schon klar (Weinrich 1993, 78).³

Quale esempio di *Doppelbesetzung*, Harald Weinrich (1993) propone anche *Im Walde, da ist es finster* (Weinrich 1993, 77), in cui l'avverbiale costituito dal sintagma preposizionale *im Walde* viene ripreso per mezzo dell'avverbio pronominale *da*. Pur trattandosi di un fenomeno ugualmente frequente nella lingua parlata spontanea e deviante rispetto alla norma a causa della ridondanza (*im Walde* e *da* si riferiscono allo stesso oggetto della realtà), la ripresa di un sintagma per mezzo di un pronome rappresenta un caso diverso rispetto alla doppia occupazione esemplificata in (2). In questo caso, in letteratura si preferisce parlare di *Linksversetzung* (dislocazione a sinistra; cfr. p.es. Altmann 1981, 48), con cui si intende lo spostamento di una parte della frase in posizione di *topic*, o di *Referenz-Aussage-Strukturen*, strutture costituite da un referente e un'unità con cui si esprime un'affermazione sul referente stesso; nella maggior parte dei casi, l'affermazione contiene un elemento che riprende, a livello grammaticale, il referente (Duden 2009⁸, 1198).

Nel seguito intendo verificare l'occorrenza dei singoli fenomeni sulla base del corpus a mia disposizione.

Il lavoro si compone di altri tre paragrafi: in § 2 si illustra il metodo empirico utilizzato nell'analisi; § 3 descrive i risultati dell'indagine svolta sui testi del corpus; infine, in § 4 si formulano proposte per ulteriori ricerche e per la didattica della grammatica a studenti universitari italofoni di tedesco L2, con l'auspicio che esse siano fonte di riflessione anche per altri settori della didattica del tedesco nonché di altre lingue straniere.

2. Metodologia

La descrizione si basa su un *corpus* di testi orali del tedesco spontaneo. Con l'obiettivo di condurre un'analisi pilota finalizzata a rilevare tendenze di massima, è stato scelto un *corpus* di dimensioni minori rispetto ai *corpora* generalmente utilizzati nell'analisi del parlato, che hanno una durata di circa sette ore (cfr. Cresti 2000): esso si compone di due brani dialogici della durata complessiva di ore 00:49:35. I testi, originariamente trascritti secondo le convenzioni GAT (cfr. Selting *et al.* 1998), sono tratti dal *corpus* FOLK, messo a disposizione online

dallo Institut für Deutsche Sprache (IDS) di Mannheim alla pagina <<http://agd.ids-mannheim.de/folk.shtml>> (10/2012). Nello specifico, si tratta di:

FOLK_E_00039_SE_01_A_01_DF_01.WAV: un dialogo di coppia nella variante regionale del Brandeburgo della durata di 00:23:46 (d'ora in poi abbreviato con "FOLK_00039");

FOLK_E_00046_SE_01_A_01_DF_01.WAV: un dialogo tra studenti nella variante regionale della zona del basso tedesco del nord della durata di ore 00:25:49 (d'ora in poi abbreviato con "FOLK_00046").

In vista della stesura di materiali di supporto per studenti italofofoni del tedesco L2, le cui conoscenze pregresse si basano in particolar modo sulla lingua codificata, in questa fase di lavoro si assume una prospettiva derivante dalle teorie grammaticali della lingua scritta, cui risale anche gran parte della terminologia utilizzata. Il materiale linguistico verrà dunque considerato "spoglio" delle caratteristiche prosodiche. In una fase successiva si intende indagare le relazioni esistenti tra unità sintattiche e unità prosodiche, per le quali gli studi sulla lingua parlata hanno sviluppato una terminologia specialistica, più adatta a descrivere i fenomeni tipici di questa varietà linguistica (es. *informative Einheit* / unità informativa invece che ted. *Satz* / frase) (cfr. Cresti 2000; Schwitalla 2006).

Nella descrizione si fa riferimento in particolar modo alla teoria grammaticale di Harald Weinrich, che nella sua *Textgrammatik der deutschen Sprache* (1993) definisce la lingua tedesca una lingua a parentesi ("Die deutsche Sprache kann [...] eine Klammersprache genannt werden", 23) e vede quale struttura portante della frase tedesca la *Verbalklammer*, risultante dalla tendenza del tedesco a utilizzare forme verbali bipartite e poste a distanza, da cui la struttura a parentesi: con particolare riferimento alla frase dichiarativa, il verbo finito, definito *Vorverb*, si trova in seconda posizione sintattica (*Verbzweitstellung*) e la forma infinita del verbo, il *Nachverb*, in posizione finale nella frase principale (*Distanzstellung*). La *Verbalklammer* permette di distinguere nella frase tedesca tre campi sintattici: il *Vorfeld*, il *Mittelfeld* e il *Nachfeld* (cfr. es. 4 e tab. 1), i quali sono occupati secondo alcune regole tipiche del tedesco (*Felderbesetzungsregeln*):

(4) Sie hat meinen Blick so deutlich gespürt, wie nie zuvor (Weinrich 1993, 40)

Vorfeld	Vorverb	Mittelfeld	Nachverb	Nachfeld
Sie	hat	meinen Blick so deutlich	gespürt	, wie nie zuvor

Tab. 1 - Divisione della frase tedesca in campi sintattici (Weinrich 1993, 40)

Come già accennato, nell'analisi è stato preso in esame il caso particolare del *Vorfeld*, caratterizzato nella lingua scritta dalla regola del costituente unico (cfr. es. 1 in § 1). Considerata la tendenza della lingua parlata a infrangere tale regola (cfr. es. 2, es. 3 e n. 4 in § 1; Schlobinski 1997), la descrizione mira in particolar modo a verificare e indagare i casi di doppia occupazione e occupazione nulla con lo scopo di determinarne le specificità tipiche (§ 3).

3. Analisi

La descrizione degli esiti dell'analisi si suddivide in tre punti:

1) analisi quantitativa delle tipologie frasali (dichiarative, interrogative, esclamative ed ellittiche), condotta al fine di ottenere una visione d'insieme del corpus (§ 3.1);

2) analisi quantitativa delle tipologie di occupazione del *Vorfeld*, limitata alle frasi dichiarative, con lo scopo di determinare l'occorrenza del costituente unico e dei casi di deviazione rispetto alla norma codificata (§ 3.2);

3) analisi qualitativa della struttura interna della posizione preverbale, finalizzata all'indagine delle tipologie di costituenti sintattici e classi di parole più frequenti in tale posizione (§ 3.3).

3.1 Analisi quantitativa delle tipologie frasali

Nella prima fase dell'analisi quantitativa sono state rilevate le seguenti tipologie frasali: frasi dichiarative, interrogative parziali e totali, esclamative e frasi ellittiche. La tab. 2 e la fig. 1 illustrano la frequenza delle diverse tipologie frasali:

tipologie frasali	FOLK_00039	FOLK_00046	totale
ellittiche	242	129	371
principali dichiarative	241	432	673
interrogative parziali	9	48	57
interrogative totali	8	25	33
esclamative	7	15	22
totale	507	649	1156

Tab. 2 - Frequenza delle tipologie frasali contenute nel corpus

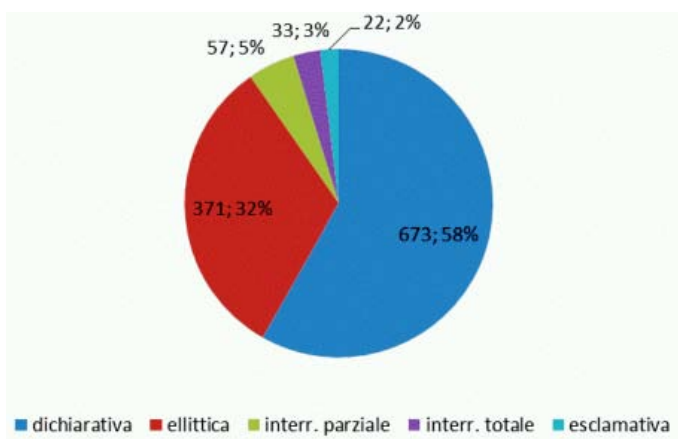


Fig. 1 - Frequenza delle tipologie frasali contenute nel corpus

In generale, la forma frasale maggiormente frequente è, come per la lingua scritta, la frase dichiarativa (673 occorrenze; esempio 5); segue la frase ellittica (371 occorrenze; esempio 6), mentre le altre tipologie frasali sono meno frequenti: 57 interrogative parziali (esempio 7), 33 interrogative totali (esempio 8) e 22 esclamative (esempio 9):

- (5) ch hab voll lust auf n kaffee jetze
- (6) schwachsinn hier
- (7) wann fahren wa heut zu deine eltern
- (8) is et nich so dass man da drei mal die chance hat
- (9) warte ma

Sebbene la tipologia frasale più ricorrente coincida con quella tipica della lingua scritta e della lingua codificata (frase dichiarativa), tuttavia la frequenza delle altre tipologie frasali non è da sottovalutare. Particolarmente interessante è il dato relativo alle frasi ellittiche: nonostante il loro numero sia complessivamente inferiore a quello delle frasi dichiarative, tuttavia, la loro frequenza è relativamente elevata, soprattutto se paragonata alle tendenze dei testi scritti, per i quali, per esempio, l'ellittica spesso è considerata un'eccezione, una struttura marcata (Foschi Albert 2009, 88).

Inoltre, dall'esame dei valori quantitativi emerge una serie di differenze tra le due sezioni del *corpus*, come illustrato in fig. 2:

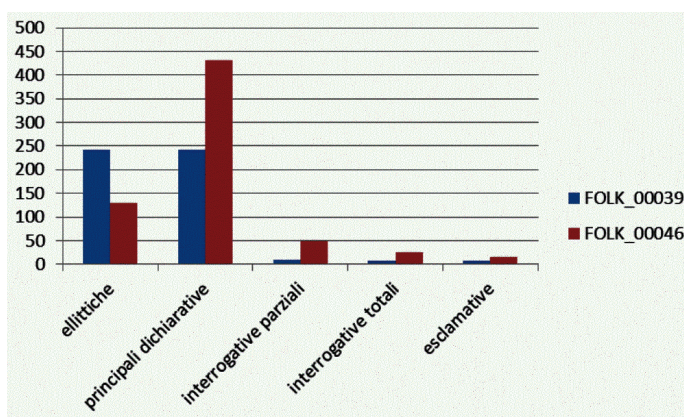


Fig. 2 - Frequenza delle tipologie frasali contenute nelle due sezioni del corpus

Il grafico mostra chiaramente che ogni sezione del *corpus* presenta proprie peculiarità: per esempio, FOLK_00039 contiene un numero di ellittiche palesemente maggiore rispetto a FOLK_00046 (242 vs. 129), mentre in FOLK_00046 si registra quasi il doppio delle frasi dichiarative contenute in FOLK_00039 (432 vs. 241). Tale dato porta a un'altra osservazione rilevante in ottica didattica: al di là delle tendenze generali, anche per la lingua parlata vale, come per la lingua scritta, il dato di fatto che i singoli testi presentano

proprie tendenze, dovute a diverse variabili (tipologia degli interlocutori, situazione comunicativa ecc.) (cfr. Foschi Albert 2009, 77-84).

3.2 *Analisi quantitativa della posizione preverbale*

Nella seconda fase di analisi, l'indagine, limitata alle frasi dichiarative, mira a determinare la frequenza delle diverse tipologie di occupazione del *Vorfeld*, come illustrato in tab. 3 e in fig. 3:

tipologie di occupazione del <i>Vorfeld</i>	FOLK_00039	FOLK_00046	totale
1 costituente sintattico	169	375	544
2/+ costituenti sintattici	11	5	16
0 costituenti sintattici	61	52	113
totale	241	432	673

Tab. 3 - Frequenza delle tipologie di occupazione del *Vorfeld*

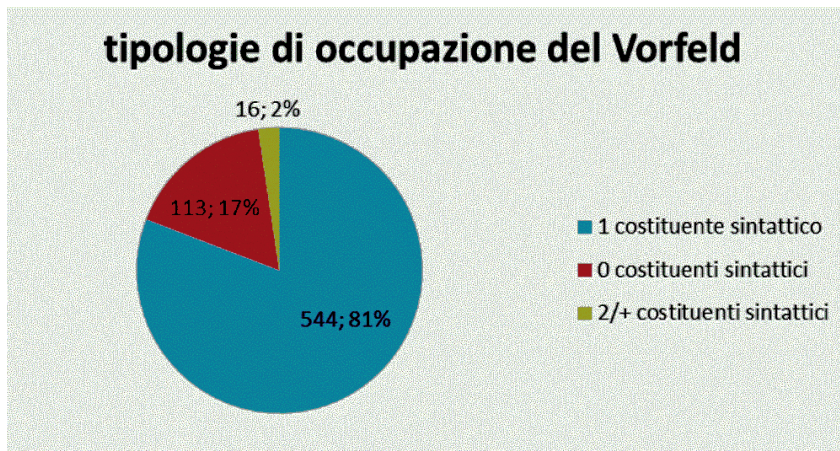


Fig. 3 - Frequenza delle tipologie di occupazione del *Vorfeld*

Si distinguono i seguenti tre casi:

- a) *Vorfeld* occupato da un unico costituente sintattico (*ich* in 10):
(10) ick hoff bloß dass sie nich anruft wenn timo grade hh
- b) *Vorfeld* vuoto (\emptyset in 11):
(11) \emptyset mach ich auch
- c) *Vorfeld* occupato da due o più costituenti sintattici (l'avverbiale *auf jeden Fall* e il soggetto *man* in 12):
(12) auf jeden fall man muss sich drum kümmern

Da fig. 3 e tab. 3 si evince che nella maggior parte dei casi la posizione preverbale è occupata da un unico costituente sintattico (544 occorrenze; 81%), come previsto anche dalla regola del costituente unico codificata nelle grammatiche della lingua tedesca. Meno frequenti sono i casi di *Vorfeld* vuoto (113 occorrenze; 17%) e doppia o plurima occupazione (16 occorrenze; 2%); tuttavia la frequenza di questi ultimi due casi, in particolare del *Vorfeld* vuoto, è rilevante se confrontata con le tendenze tipiche della lingua scritta e codificata.

La rilevanza di tali dati numerici appare ancora più evidente se si considera la frequenza delle diverse tipologie di occupazione preverbale nelle singole sezioni del corpus, illustrate per mezzo di fig. 4 e fig. 5:

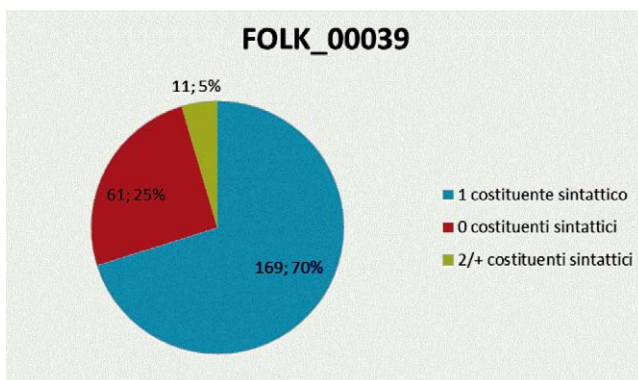


Fig. 4 - Frequenza delle tipologie di occupazione del *Vorfeld* in FOLK_00039

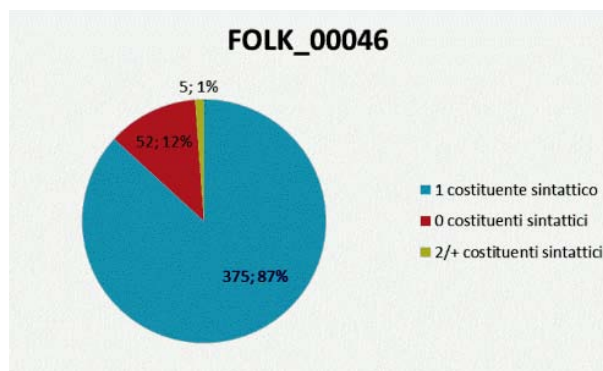


Fig. 5 - Frequenza delle tipologie di occupazione del *Vorfeld* in FOLK_00046

Da fig. 4 e fig. 5 emerge che mentre in FOLK_00039 entrambi i casi di deviazione dalla norma ricorrono con una frequenza relativamente elevata (*Vorfeld* vuoto 25%; doppia occupazione 5%), in FOLK_00046 costituisce

una tendenza solo il fenomeno di *Vorfeld* vuoto (12% di contro all'1% della doppia occupazione). Ancora una volta, le tendenze tipiche della lingua parlata si realizzano in modo diverso nei singoli esempi testuali.

3.3 Analisi qualitativa della posizione preverbale

Nell'analisi qualitativa si prendono in esame le tipologie di costituenti contenuti in *Vorfeld*, sulla base delle tre strutture individuate in §3.2:

- a) *Vorfeld* occupato da un unico costituente (§ 3.3.1);
- b) *Vorfeld* vuoto (§ 3.3.2);
- c) *Vorfeld* occupato da due o più costituenti (§ 3.3.3).

3.3.1 *Vorfeld* con costituente unico

Nel caso in cui il *Vorfeld* è occupato da un unico costituente si osserva l'occorrenza delle tipologie di costituenti sintattici illustrate per mezzo di tab. 4 e fig. 6:

tipologia dei costituenti	FOLK_00039	FOLK_00046	totale
soggetto	87	271	358
avverbiale	70	86	156
oggetto	11	18	29
predicativo del soggetto	1	0	1
totale	169	375	544

Tab. 4 - Frequenza delle diverse tipologie di costituente unico

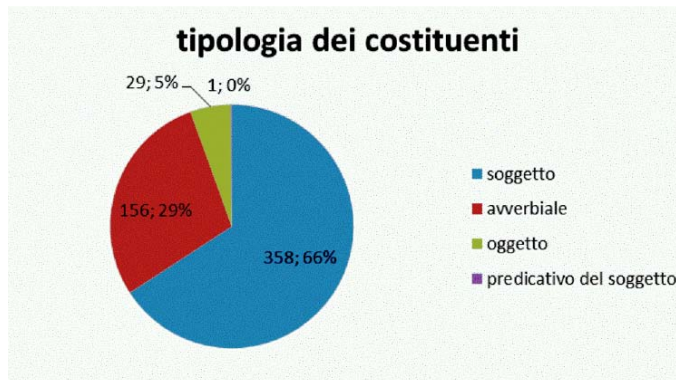


Fig. 6 - Frequenza delle diverse tipologie di costituente unico

Dalla tabella e dal grafico è possibile evincere l'elevata frequenza della struttura SVX (358 occorrenze; 66%) rispetto alla struttura XVS (185 oc-

correnze; 34%), contrariamente a quanto attestato per la lingua scritta in cui l'alternanza tra ordine SVX e XVS è tendenzialmente più equilibrata (cfr. Zifonun *et al.* 1997, 1504-1055; Foschi Albert, Ballestracci 2010, 56-60). Anche in questo caso possono essere rilevate alcune differenze tra le due parti del corpus (fig. 7):

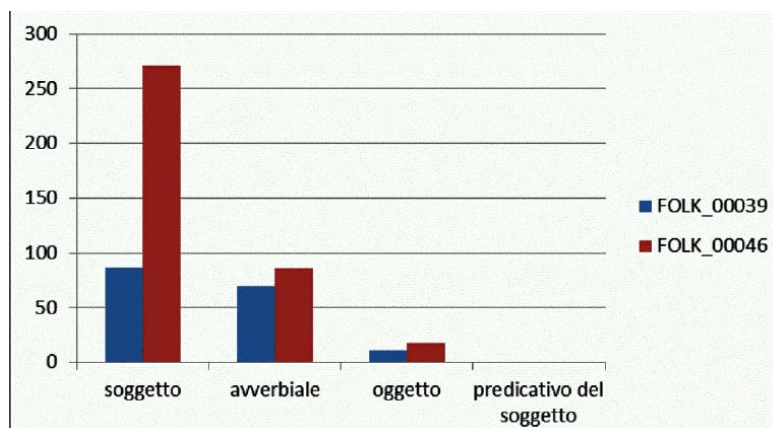


Fig. 7 - Frequenza delle diverse tipologie di costituente unico nelle due sezioni del corpus

Come si evince dal grafico, i casi di avverbiale e oggetto sono presenti in quantità simile in entrambi le parti del corpus. Al contrario, il soggetto è molto più frequente in FOLK_00046 che non in FOLK_00039 (271 vs. 87). Inoltre, alcuni casi possono essere considerati eccezionali: per esempio, il predicativo del soggetto ricorre un'unica volta, in FOLK_00039.

Con particolare riferimento al soggetto, esso generalmente è costituito da un pronome. I pronomi più frequenti sono quelli di prima persona (*ich* in es. 13) e quelli di terza persona singolare (*die* in es. 14 e *der* in es. 15), con funzione deittica:

- (13) ick hoff bloß dass sie nich anruft wenn timo grade hh
 (14) die passt nich in unsre wohnung h
 (15) der war schön

Più raramente si tratta di soggetti costituiti da un costituente complesso, come in (16), pronome indefinito di terza persona (*jeder*) postdeterminato da due frasi relative tra loro coordinate mediante la congiunzione *und* (*der doktor is und nen lehrbeauftrag hat*):

- (16) jeder der doktor is und nen lehrbeauftrag hat kann doktor prüfen

Relativamente frequente è l'occupazione per mezzo di un avverbiale. Internamente a questa categoria emerge soprattutto l'uso di avverbi temporali

(*dann* in es. 17 e *jetzt* in es. 18) e spaziali (*da* in es. 19) con funzione deittica, più rara è l'occorrenza di avverbi causali come *deswegen* in (20):

- (17) dann fahren wa heute hin ick kenn die nummer ha ick ja von ihm
- (18) jetzt werd ich mich mal meinen freundinnen mal zuwen
- (19) da verwirrt der mich nur
- (20) un deswegen geh ich heut mittag mal in so ne beratung

In un numero relativamente basso di esempi la posizione preverbale è occupata da frasi secondarie, soprattutto temporali introdotte dalle congiunzioni *wenn* e *als*, come *wenn wa bock haben holen* in (21) e *als ich letztens nach berlin gefahren bin* in (22):

- (21) wenn wa bock haben holen wa uns die raus und gucken uns die an
- (22) als ich letztens nach berlin gefahren bin hab ich s mir dann reingezogen

Molto basso è anche il numero di frasi preposizionali, la maggior parte delle quali hanno funzione spaziale (*in hamburg* in es. 23):

- (23) in hamburg war ick ooch schon

In un numero ancor meno frequente di casi (5%) il *Vorfeld* è occupato da un oggetto, all'accusativo (*die ce de* in es. 24) o al dativo (*mir* in es. 25), spesso espresso sotto forma di pronomine personale:

- (24) die ce de kriegen wir mit den hundertfuffzich bildern
- (25) mir kommts ehrlich gesagt im moment nicht drauf an so schnell wie möglich mein studium äh zu beenden weil bei mir is es so dass ich nebenher noch so viel machen muss

Il predicativo del soggetto compare, invece, come già accennato, un'unica volta in FOLK_00039 (*janz wichtig* in es. 26):

- (26) janz wichtig is dass wa unbedingt nächste woche det allet mit den ämtern erledijen müsse

Infine, nel caso in cui il *Vorfeld* risulta occupato da un costituente è possibile osservare altri due fenomeni: 1) la presenza di un *Vor-Vorfeld* (campo sintattico anteriore al *Vorfeld*) occupato da un marcatore del discorso indicante la presa di parola da parte di uno degli interlocutori (117 casi; 21,5%) (*also* in 27); 2) la ripresa pronominale del sintagma che si trova in posizione iniziale (3 casi; 0,5%) (*der leo – der* in 28):

- (27) also ick bin echt jespant uff die hundertfuffzich fotos
- (28) der leo der macht des alles zwei wochen vorher

Tra i due fenomeni, quello che ricorre con una certa frequenza anche nella lingua scritta (per esempio nella lingua scientifica) è il primo; in questo caso, il *Vor-Vorfeld* è similmente occupato da un marcatore dello sviluppo argomentativo (es. *Zusammengefasst: Die Ergebnisse zeigen, dass ...*). Negli studi sulla lingua parlata, non si riconosce l'esistenza del *Vor-Vorfeld*, si parla piuttosto di *Operator-Skopus-Strukturen* (strutture operatore-scopo; cfr. Fiehler *et al.* 2004, 239-457).

Sintetizzando, tendenze tipiche del caso costituente unico appaiono essere: a) occupazione del *Vorfeld* per mezzo del soggetto, generalmente un pronome di prima persona singolare o di terza persona singolare con funzione deittica; b) occupazione del *Vorfeld* per mezzo di avverbiale, nella maggior parte dei casi sotto forma di avverbio temporale e spaziale con funzione deittica; c) la presenza di un *Vor-Vorfeld* occupato da un marcatore del discorso.

3.3.2 Vorfeld vuoto

Il *Vorfeld* vuoto compare, come abbiamo già avuto modo di vedere (§ 3.2), in totale 113 volte (17%). Con riferimento a questa tipologia sono stati distinte due diverse strutture, come illustrato in tab. 5 e in fig. 8:

tipologie di <i>Vorfeld</i> vuoto	FOLK_00039	FOLK_00046	totale
con soggetto sottinteso	45	33	78
con oggetto sottinteso	16	19	35
totale	61	52	113

Tab. 5 - Frequenza delle diverse tipologie di *Vorfeld* vuoto

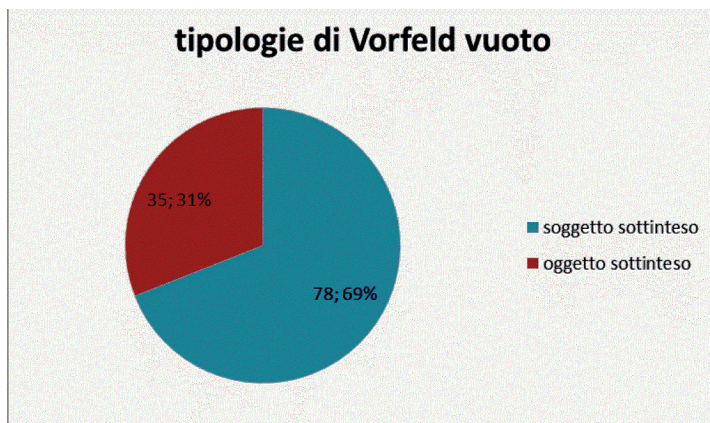


Fig. 8 - Frequenza delle diverse tipologie di *Vorfeld* vuoto

I due casi rilevati sono i seguenti:

a) *Vorfeld* vuoto (\emptyset in 29) con soggetto sottinteso:

(29) \emptyset steht bei ihm am aushang

In (29), il soggetto di terza persona singolare *es*, indicante nel dialogo quanto scritto da un docente universitario sulla porta del suo studio, è sottinteso: che si tratti di *es* – e non delle terze persone singolari *er* o *sie* né della seconda persona plurale *ihr* – è deducibile dalla battuta precedente (*aber er hat geschrieben man muss auch n hauptseminar besuchen dafür dass er einen prüft*).

b) *Vorfeld* vuoto con soggetto esplicitato in posizione postverbale, costituito nella maggior parte dei casi da pronomi personali di prima persona plurale (*wa* in 30) e singolare (*ick* in 31), e complemento oggetto sottinteso:

(30) Ø könn wa ooch machen

(31) Ø find ick richtig cool

Diversamente che in (29), in (30) e (31) il soggetto è espresso ed è contenuto in *Mittelfeld* immediatamente dopo il predicato verbale. In questi casi, è comunque presente un'omissione, in quanto è sottinteso il complemento oggetto (es. *das* o *der*) di ripresa del referente espresso nella battuta precedente: in (30) il referente è un album musicale digitale (*wollen wa det dn digital machen in so m buch*), in (31) una canzone (*wie fand s jestern von de romy den song / der war schön*).

Spesso, il *Vorfeld* vuoto è preceduto da un *Vor-Vorfeld* occupato da un marcatore del discorso (*also* in 32):

(32) also Ø hab halt wieder angefangen nochmal mit meinen aufzeichnungen

Anche in (32), come in (29), il soggetto di prima persona singolare è facilmente deducibile, non solo per mezzo della morfologia verbale (*hab*), ma soprattutto grazie al contenuto della battuta precedente (*dann hab ich versucht*).

Il fatto che il soggetto e il complemento oggetto siano in tutti i casi deducibili dalle battute precedenti e il fatto che spesso siano presenti marcatori del discorso sembrano confermare che il fenomeno del *Vorfeld* vuoto sia direttamente connesso con lo sviluppo discorsivo. Un fenomeno simile si presenta, anche nella lingua scritta e nella lingua codificata, nelle coordinate con soggetto sottinteso, es.: *er ist so klug und Ø hört mehr auf seine Gegner als auf seine Freunde*.

Anche nel caso del *Vorfeld* vuoto è possibile osservare alcune divergenze tra il FOLK_00039 e FOLK_00046, come illustrato da fig. 9:

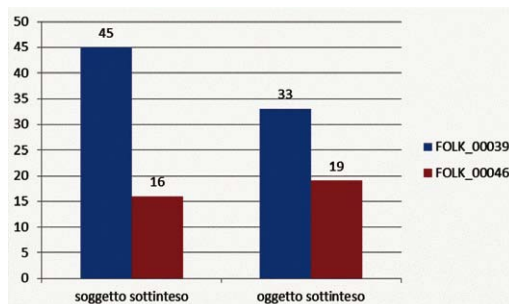


Fig. 9 - Frequenza delle diverse tipologie di *Vorfeld* vuoto nelle due sezioni del corpus

Mentre in FOLK_00039 la tendenza maggiormente frequente è la posizione preverbale vuota senza soggetto (45 *vs.* 33) in FOLK_00046 le due tipologie hanno una frequenza simile (16 *vs.* 19).

Riassumendo, il *Vorfeld* vuoto tende a ricorrere in concomitanza con: a) soggetto o oggetto sottinteso, deducibili grazie alla battuta precedente; b) *Vor-Vorfeld* contenente marcatori discorsivi. In altre parole, l'apparente mancanza del soggetto o dell'oggetto è particolarmente frequente in contesti in cui lo sviluppo discorsivo riveste un ruolo predominante.

3.3.3 Occupazione doppia

La terza tipologia di *Vorfeld* che compare nel corpus è l'occupazione doppia. L'occorrenza di questa tipologia di occupazione è nettamente inferiore alle altre due tipologie osservate (16 casi; 2% delle dichiarative), come messo in evidenza sia da tab. 5, sia da fig. 8:

doppia occupazione	FOLK_00039	FOLK_00046	totale
occorrenze	11	5	16

Tab. 6 - Frequenza delle diverse tipologie di occupazione doppia nelle due sezioni del corpus



Fig. 10 - Frequenza delle diverse tipologie di occupazione doppia nelle due sezioni del corpus

L'occupazione doppia del *Vorfeld* è data dall'occorrenza di due costituenti sintattici appartenenti alla frase principale. Con riferimento alle tipologie di costituenti, è possibile distinguere due casi:

- a) avverbiale + soggetto:
(33) *deswegen manche ziehen nach bayern für n jahresvertrag*
- b) avverbiale + avverbiale:
(34) *gestern mit romy hab ick dann den zwischenteil noch gemacht*

In (33), l'avverbiale e il soggetto sono espressi rispettivamente da un avverbio causale (*deswegen*) e da un pronome indeterminato (*manche*); diversamente, in (34) sono presenti due avverbiali: un avverbio di tempo (*gestern*) e un sintagma preposizionale (*mit romy*). Tra le due strutture è presente un'ulteriore differenza: in (33) la presenza di un doppio costituente appare connessa con il fenomeno della referenza, in quanto l'avverbio pronominale *deswegen* (per questo motivo) riprende quanto affermato nella battuta precedente, vale a dire alla possibilità di mantenere un contratto (*weeßte ooch nich ob det nächste jahr übernommen wirst*); *deswegen* viene dunque quasi ad assumere funzione di *Vor-Vorfeld*, come potrebbe dimostrare l'indagine degli aspetti prosodici. Diversamente, in (34) sembra piuttosto trattarsi di casi di topicalizzazione, attraverso cui vengono anticipati elementi linguistici (e informativi) che in una frase dichiarativa canonica si troverebbero in posizione postverbale.

Sintetizzando, la doppia occupazione sembra caratterizzata da due tendenze: a) fenomeni di referenza, di connessione con ciò che precede; b) fenomeni di topicalizzazione. Entrambi i casi appaiono direttamente connessi, come il caso di *Vorfeld* vuoto, con lo sviluppo discorsivo. Tale dato necessita, tuttavia, di essere verificato mediante lo studio delle relazioni esistenti tra struttura sintattica e struttura prosodica.

4. Conclusioni

I risultati dell'analisi permettono di affermare che il tedesco parlato, per quanto concerne le categorie analizzate, presenta rispetto al tedesco scritto e codificato notevoli differenze.

È possibile descrivere il contrasto lingua scritta *vs.* lingua parlata su base binaria, come illustrato per mezzo di tab. 7 e tab. 8:

tipologie frasali	tedesco scritto / codificato	tedesco parlato
frasi dichiarative	+	-
frasi ellittiche	-	+
frasi interrogative	-	+
frasi esclamative	-	+

Tab. 7 - Tedesco scritto/codificato e tedesco parlato spontaneo a confronto: tipologie frasali

tipologie di occupazione preverbale	tedesco scritto / codificato	tedesco parlato
1 costituente sintattico	+	-
0 costituenti sintattici	-	+
2/+ costituenti sintattici	-	+

Tab. 8 - Tedesco scritto/codificato e tedesco parlato spontaneo a confronto: tipologie di occupazione preverbale

Come illustrato da tab. 7, nella lingua scritta si verifica la tendenza all'uso di dichiarative, mentre nella lingua parlata, oltre alle dichiarative, sono presenti con frequenza anche altre strutture frasali. La caratteristica per cui la lingua parlata si differenzia notevolmente dalla lingua scritta è data dall'uso di frasi ellittiche che ricorrono in misura simile alle dichiarative.

Allo stesso modo, la tipologia di occupazione della posizione preverbale presenta variazioni rispetto al canone descritto nelle grammatiche (tab. 8): sebbene il più frequente sia il caso del costituente unico, tuttavia nel *corpus* analizzato sono molto ricorrenti anche i casi di doppia occupazione o di *Vorfeld* vuoto. In quest'ultimo caso, inoltre, molto frequente è l'elisione del soggetto o dell'oggetto. La frequenza di tali fenomeni permette dunque di affermare che ciò che per la lingua scritta viene considerato *Normabweichung*, *Ausnahme*, struttura marcata o ancora *ungrammatikalisch*, nella lingua parlata spontanea si conferma essere tendenza, tanto da poter essere definite "regole della lingua parlata".

Gli esiti ottenuti consentono di formulare per la didattica del tedesco L2, in generale, per la didattica delle lingue straniere, le seguenti proposte:

- nelle grammatiche e nella didattica si auspica l'utilizzo di testi autentici dell'oralità che permettano l'analisi e la riflessione su strutture grammaticali poco ricorrenti nella lingua scritta, utili tuttavia all'apprendimento della lingua in uso; maggiore attenzione dovrebbe essere dunque prestata alle seguenti strutture:

- 1) tipologie frasali: interrogative, esclamative ed ellittiche;

- 2) strutture sintattiche: doppia occupazione e occupazione nulla della posizione preverbale;

- 3) ordine delle parole: preferenza per l'utilizzo di strutture SVX in dichiarative con un costituente in *Vorfeld*;

- 4) tipologia di costituenti: preferenza per l'uso di pronomi (nel caso del soggetto e dell'oggetto) e avverbi (nel caso dell'avverbiale); predilezione per i deittici.

- La riflessione dovrebbe, inoltre, concentrarsi sull'analisi delle relazioni esistenti tra deviazioni dalla norma codificata e sviluppo discorsivo nonché sulla descrizione del contesto comunicativo in cui si realizza il testo, da cui derivano le peculiarità stilistiche dei singoli esempi testuali.

Sulla base di tali conclusioni, si auspica che la ricerca linguistica anche in ambito DaF dedichi maggiore attenzione alla lingua parlata; in particolar modo, con lo scopo di redare materiale didattico per il tedesco L2 in ambito italofono, si rendono necessarie per il futuro le seguenti indagini:

- descrizione delle relazioni esistenti tra struttura sintattica e struttura prosodica;

- descrizioni contrastive interlinguistiche, per esempio tedesco parlato-italiano parlato;

- a livello contrastivo interlinguistico, analisi del rapporto tra struttura formale grammaticale e relativa funzione pragmatica (es. come si esprime dissenso in tedesco, come in italiano ecc.);

- descrizione contrastive intralinguistiche, per esempio tedesco parlato spontaneo-tedesco parlato scientifico-tedesco scritto ecc.

Note

¹ Il presente contributo è il resoconto di una delle fasi di analisi previste internamente al progetto *Grammatica del parlato a confronto: il tedesco e altre lingue europee*, ideato da un gruppo di ricerca costituito da linguisti della germanistica italiana con l'obiettivo finale di fornire paradigmi per la compilazione di una grammatica contrastiva del tedesco parlato a confronto con altre lingue europee. Oltre alla sottoscritta, attualmente collaborano al progetto Marcella Costa (Università di Torino), Marina Foschi Albert (Università di Pisa), Martina Nied Curcio (Università "Roma Tre") e Miriam Ravetto (Università del Piemonte Orientale, Vercelli). In questa sede desidero ringraziare tutti coloro che mi hanno fornito utili consigli nella stesura del presente lavoro, in particolare Emanuela Cresti, Marina Foschi Albert, Martina Nied Curcio, Beatrice Tottosy, Daniela Pirazzini e Rita Svandrlik.

² Nel presente contributo i termini lingua scritta e lingua codificata vengono utilizzati in modo sinonimico, quale astrazione della cosiddetta lingua standard. Va precisato tuttavia che in realtà anche la lingua scritta, come la lingua parlata, appartiene al piano della *parole* (cfr. de Saussure 1967) e, in tal senso, può presentare deviazioni o eccezioni rispetto alla lingua codificata. Caso estremo di tale discrepanza è dato da testi scritti dal punto di vista mediale, ma concepiti per l'oralità e contenenti peculiarità tipiche del parlato spontaneo come, per esempio, i testi delle chat e degli sms (cfr. i concetti di *konzeptuelle Mündlichkeit* e *konzeptuelle Schriftlichkeit* in Koch, Oesterreicher 1985).

³ Da annoverare è anche lo studio contrastivo condotto dal Laboratorio LABLITA dell'Università di Firenze sull'italiano parlato spontaneo a confronto con altre lingue romanze (spagnolo, portoghese, francese) (cfr. Cresti e Moneglia 2005).

⁴ Gli esempi sono stati appositamente tratti da grammatiche della lingua tedesca con l'obiettivo di mostrare le differenze sostanziali tra descrizioni grammaticali basate sulla norma codificata (esempio 1) e descrizioni grammaticali sulla lingua in uso (esempi 2 e 3). Rilevante, a questo proposito, è il fatto che spesso le grammatiche didattiche forniscono esempi frasali costruiti a tavolino, che ricorrono difficilmente non solo nella lingua parlata, ma anche nella lingua scritta e che pertanto trasmettono una conoscenza lontana dall'uso effettivo della lingua.

Riferimenti bibliografici

- Altmann Hans (1981), *Formen der "Herausstellung" im Deutschen. Rechtsversetzung, Linksversetzung, Freies Thema und verwandte Konstruktionen*, Tübingen, Niemeyer.
- Ammon Ulrich, Bickel Hans, Ebner Jakob, Hrsgg. (2004), *Variantenwörterbuch des Deutschen. Die Standardsprache in Österreich, der Schweiz und Deutschland sowie in Liechtenstein, Luxemburg, Ostbelgien und Südtirol*, Berlin, de Gruyter.
- Auer Peter (1993), "Zur Verbspitzenstellung im Gesprochenen Deutsch", *Deutsche Sprache* 3, 193-222.
- (1997), "Formen und Funktionen der Vor-Vorfeldbesetzung im gesprochenen Deutsch", in P. Schlobinski (Hrsg.), *Syntax des gesprochenen Deutsch*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 55-92.
- Ballestracci Sabrina, Pugliese Rossella (2009), "Kontrastive Analyse (Deutsch-Italienisch) von Vorfeld / positione preverbale in der didaktischen Praxis des Deutschen als Fremdsprache bei italophonen Studierenden", in C. Di Meola, R. Hoberg (Hrsgg.), *Deutsche Sprachwissenschaft international*, Frankfurt am Main, Lang, vol. 5, 313-323.

- Behaghel Otto (1899), "Gesprochenes Deutsch und geschriebenes Deutsch", in O. Behaghel (Hrsg.), *Von deutscher Sprache. Aufsätze, Vorträge und Plaudereien*, Wiesbaden, Sändig, 11-34.
- Braun Peter (1979), *Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache. Sprachvarietäten*, Berlin-Köln, Kohlhammer.
- Brinker Klaus, Sager Sven, Hrsgg. (2001), *Linguistische Gesprächsanalyse. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt.
- Chomsky Noam (1965), *Aspects of the Theory of Syntax*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology.
- Cresti Emanuela (2000), *Corpus di italiano parlato*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Cresti Emanuela, Moneglia Massimo, eds (2005), *C-ORAL-ROM. Integrated Reference Corpora for Spoken Romance Languages*, Amsterdam, Benjamins.
- Deppermann Arnulf, Fiehler Reinhard, Spranz-Fogasy Thomas, Hrsgg. (2006), *Grammatik und Interaktion. Untersuchungen zum Zusammenhang von grammatischen Strukturen und Gesprächsprozessen*, Radolfzell, Verlag für Gesprächsforschung.
- Drach Erich (1937), *Grundgedanken der deutschen Satzlehre*, Frankfurt, Diesterweg.
- Drumbl Johann (2009), "Kann man Prosodie lernen, soll man Prosodie lehren? Erfahrungen mit Deutsch als Zweitsprache in Südtirol", *IDE* 4, 33, 52-61.
- Duden Konrad, Hrsg. (2005⁷), *Die Grammatik*, Mannheim-Leipzig, Duden.
- (2011⁷), *Richtiges und gutes Deutsch schreiben und sprechen*, Mannheim-Leipzig, Duden.
- (2009⁸), *Die Grammatik*, Mannheim-Leipzig, Duden.
- Dürscheid Christa (1999), *Zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit: die Kommunikation im Internet*, *Papiere zur Linguistik* 60, 1, 17-30.
- (2007⁴), *Syntax: Grundlagen und Theorien*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ellis Rodis (1994), *The Study of Second Language Acquisition*, Oxford, Oxford UP.
- Eroms Hans-Werner (2008), *Stil und Stilistik. Eine Einführung*, Berlin, Schmidt.
- Feilke Helmut (1993), "Sprachlicher Common sense und Kommunikation. Über den 'gesunden Menschenverstand', die Prägung der Kompetenz und die idiomatiche Ordnung des Verstehens", *Der Deutschunterricht* 6, 6-21.
- Fiehler Reinhard, Barden Birgit, Elstermann Mechthild, Kraft Barbara, Hrsgg. (2004), *Eigenschaften gesprochener Sprache. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Spezifik mündlicher Kommunikation*, Tübingen, Narr.
- Fiehler Reinhard (2011), "Mündliche Verständigung und gesprochene Sprache", in S. Moraldo (Hrsg.), *Deutsch aktuell 2. Einführung in die Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache*, Roma, Carocci, 83-107.
- Foschi Albert Marina (2009), *Il profilo stilistico del testo. Guida all'analisi intertestuale e interculturale*, Pisa, Plus.
- Foschi Albert Marina, Ballestracci Sabrina, a cura di (2011), *L'analisi dei campi sintattici del tedesco*, Pisa, Il campano.
- Gallmann Peter, Sitta Horst, Hrsgg. (1998), *Schülerduden-Grammatik*, Mannheim et al., Duden.
- Götze Lutz, "Lernt oder erwirbt man eine Fremdsprache? Anmerkungen zu einem Streit aus der Sicht der Hirnforschung", in H. Popp (Hrsg.), *Deutsch als Fremdsprache. An den Quellen eines Faches*, München, Iudicium, 649-658.

- Koch Peter, Oesterreicher Wulf (1985), "Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte", *Romanistisches Jahrbuch* 36/85, 15-43.
- Krashen Stephan D. (1985), *The Input Hypothesis. Issues and Implications*, Essex, Longmann.
- Jucker A.H., Yael Ziv, eds (1998), *Discourse Markers*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamin.
- Moraldo Sandro, a cura di (2011), *Deutsch aktuell 2. Einführung in die Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache*, Roma, Carocci.
- Ocampo Francisco (2003), *A Romance Perspective on Language Knowledge and Use*, Amsterdam, Benjamin.
- Portmann-Tselikas Paul (2011), "Spracherwerb, grammatische Begriffe und sprachliche Phänomene. Überlegungen zu einem unübersichtlichen Lernfeld", in C.M. Köpcke, A. Ziegler (Hrsgg.), *Grammatik – Lehren, Lernen, Verstehen. Zugänge zur Grammatik des Gegenwartsdeutschen*, Berlin and Boston, de Gruyter, 71-90.
- de Saussure Ferdinand (1967; [1957]), *Cours de Linguistique Générale*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.
- Scheutz Annes (1997), "Satzinitiale Voranstellungen im gesprochenen Deutsch als Mittel der Themensteuerung und Referenzkonstitution", in P. Schlobinski (Hrsg.), *Syntax des gesprochenen Deutsch*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 27-54.
- Schlobinski Peter, Hrsg. (1997), *Syntax des gesprochenen Deutsch*, Opladen, Westdeutscher Verlag.
- Schröder Peter (2006), "Das Vorvorfeldkonzept aus gesprächsanalytischer Sicht – Plädoyer für eine handlungsorientierte Einheitenbildung in einer Grammatik der gesprochenen Sprache", in A. Deppermann, R. Fiehler, T. Spranz-Fogasy (Hrsgg.), *Grammatik und Interaktion. Untersuchungen zum Zusammenhang von grammatischen Strukturen und Gesprächsprozessen*, Radolfzell, Verlag für Gesprächsforschung, 203-243.
- Schwitalla Johannes (2006), *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*, Berlin, Schmidt.
- (2010a), "Das Verhältnis zwischen gesprochener und geschriebener Sprache", in H.J. Krumm, C. Fandrych, B. Hufstein, C. Riemer (Hrsgg.), *Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch*, Berlin and New York, de Gruyter, vol. 1, 425-430.
- (2010b), "Welches gesprochene Deutsch und welche Eigenschaften eines gesprochenen Deutsch soll man beim Zweitspracherwerb lehren?", in M. Foschi Albert, M. Hepp, M. Dalmas, E. Neuland (Hrsgg.), *Text und Stil im Kulturvergleich. Pisaner Fachtagung 2009 zu interkulturellen Wegen Germanistischer Kooperation*, München, Iudicium, 66-77.
- Selinker Larry (1972), "Interlanguage", *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching* 10, 3, 209-232.
- Selting Margaret, Auer Peter, Barden Birgit, Bergmann J.R., Couperlen Elizabeth, Günther Susanne, Meier Christoph, Quasthoff U.M., Schlobinski Peter, Uhmann Susanne (1998), "Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT)", *Linguistische Berichte* 173, 91-122.
- Weinrich Harald (1993), *Textgrammatik der deutschen Sprache*, Mannheim-Leipzig, Duden.
- Zifonun Gisela, Hoffmann Ludger, Strecker Bruno, Hrsgg. (1997), *Grammatik der deutschen Sprache*, Berlin, de Gruyter.

A New Development in Audiovisual Translation Studies: Focus on Target Audience Perception

*John Denton, Debora Ciampi*¹

University of Florence (<john.denton@unifi.it>)

University of Pisa (<deboraciampi@hotmail.it>)

Abstract

Audiovisual translation is now a well-established sub-discipline of Translation Studies (TS): a position that it has reached over the last twenty years or so. Italian scholars and professionals in the field have made a substantial contribution to this successful development, a brief overview of which will be given in the first part of this article, inevitably concentrating on dubbing in the Italian context. Special attention will be devoted to the question of target audience perception, an area where researchers in the University of Bologna at Forlì have excelled. The second part of the article applies the methodology followed by the above mentioned researchers in a case study of how Italian end users perceive the dubbed version of the British film *The History Boys* (2006), which contains a plethora of culture-specific verbal and visual references to the English education system. The aim of the study was to ascertain: a) whether translation/adaptation allows the transmission in this admittedly constrained medium of all the intended culture-bound issues, only too well known to the source audience, and, if so, to what extent, and b) whether the target audience respondents to the e-questionnaire used were aware that they were missing information. The linked, albeit controversial, issue of quality assessment will also be addressed.

Keywords: audiovisual translation, source audience, target audience, perception, e-questionnaire

1. Audiovisual translation research in Italy

Audiovisual translation studies have definitely 'come of age', to use the words of Jorge Diaz Cintas (2008), a leading researcher in the field and past president of the European Association for Studies in Screen Translation. A

clear marker of this development is the appearance of chapters on the subject in two recent companions to translation studies (O'Connell 2007; Chiaro 2009), several special numbers of well-known TS journals (*The Translator* 2003 and *Meta* 2004 among others) and a seemingly unending flow of conferences, the most recent of which were held at the University of Pavia in October 2012. One centred on subtitling, the other on dubbing, both also addressing the link with language teaching. The bibliography, especially since Delabastita's seminal article (1989) has now gone well past the 1,000 item mark².

It is arguably more to this than any other area of translation studies that Italian academic and professional circles have made a major contribution, a brief overview of which will be attempted here. An initial article by Nicoletta Maraschio (1982), brilliantly illustrating the evolution of the language of Italian dubbing from somewhat stiff 'bookish' beginnings to a more fluent style closer to spontaneous orality, remained a rather isolated event until, shortly after the setting up of the Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori by the University of Bologna in Forlì, systematic research into the most extensive translational phenomenon – to which Italian receivers are exposed (i.e. translation for the large and small screens overwhelmingly by means of dubbing) – began what was to be a stimulating and enormously rewarding journey. An ambitious research programme also involving the sister and elder institution in Trieste, as well as the University of Pavia was first introduced by a ground breaking article by Rosa Maria Bollettieri Bosinelli (1994), one of the first members of staff of the Forlì institution, which also contained some fascinating hints at what were to become major developments there (i.e. the issue of audience perception/reception). In her article Bosinelli wrote, along the lines of George Steiner's (1998 [1975], 28-29) view of the constant role of the receiver as translator within his/her own speech community: "film viewing, like reading, involves an act of translation from the text to the internalised discourse of the reader" (1994, 12). A long series of conferences began (Baccolini, Bollettieri Bosinelli, Gavioli 1994), expanding in size and coverage to include other areas of multimedial transfer, as well as international participation (Heiss and Bollettieri Bosinelli 1996; Bollettieri Bosinelli, Heiss, Soffritti 2000; Chiaro, Heiss, Bucaria 2008)³. A major detailed analysis of the Italian dubbed versions of a specific film maker (Licari 1994) was published early on and the continuing vitality of research in Forlì in the special area of translating humour in the media is to be found in a very recent volume (Chiaro 2010). Forlì has also produced a corpus of original and translated film dialogue including film clips (Valentini 2008; Heiss and Soffritti 2008).

One of the characteristics of the Forlì conferences has always been involvement of members of the profession connected with the practice of screen translation (or 'adaptation' as they prefer), i.e. dubbing script writers, dubbing directors and dubbing actors and more recently subtitling compa-

nies, and this was an important part of a conference held in Trieste in 1996 (Taylor 2000), which also covered the history of dubbing in Italy. Pavia has been involved with the issue of screen translation (with special reference to subtitling - Caimi ed. 2002) and language teaching, even going so far as to suggest that dubbed films (where the language is more standardised and the diction actually clearer than in original language films) could be particularly useful and stimulating for the teaching of Italian to foreign students. Pavia has seen important progress in the comparison of spontaneous, original film and dubbed film Italian, revealing hitherto unexpected parallels in syntactic structure (Pavesi 2005), all this made possible by the creation of a corpus of original and dubbed film dialogue (Freddi and Pavesi 2009; Pavesi 2009). Elisa Perego, initially in Pavia (2005) and now in Trieste, together with Christopher Taylor (Perego and Taylor 2012) has done much to communicate results to a wider readership (especially in the area of subtitling), in the second volume introducing recent concerns such as subtitling for the deaf and hard of hearing, audio description for the blind (one of Taylor's research areas), fan-subts (i.e. amateur subtitling) and audience reception and perception.

One should not overlook the interest shown by Italian linguists, following in the footsteps of Maraschio, not only in the language of the Italian cinema (Rossi 1999a), but also that of so-called 'dubbese' (Raffaelli 2001, 890-901; Rossi 1999b; Rossi 2007), including its influence on contemporary Italian usage, considering that the majority of feature films and a considerable portion of fictional TV programmes, sit-coms and soap operas watched by Italians are translated products.

As already mentioned members of the (mostly) dubbing professions have been involved right from the outset in the debate on screen translation in Italy, usually in the above mentioned conferences, as well as working as collaborators in training programmes organised at university level. We have a number of interviews with dubbing script writers (Arcolao 1995; Depietri 1994) a conference, this time organised by the professional side, with invitations to university researchers to participate (Di Fortunato and Paolinelli 1996), as well as short statements (Jacquier 1995) and book length studies (Paolinelli and Di Fortunato 2005) by professionals⁴. A study of the leading dubbing script writers was carried out by Pavesi and Perego (2006) showing the limited number of professionals involved in the adaptation of a large number of films and discussing the language attitudes of the protagonists (often somewhat prescriptive – which does not come as a great surprise), thus leading to the hypothesis of a kind of collective stylistic approach to the process of linguistic adaptation (the term 'translation' being rarely, if ever, used). The role of an influential (though not perhaps as influential as they would like to be) association, AIDAC (Associazione Italiana Dialoghisti Addattatori Cinetelevisivi) is of particular relevance here, together with its online newsletter *aSinc* (rivista in rete di critica del doppiaggio), which contains numerous reviews of

dubbed films foregrounding the characteristics of the actual dubbing (hardly ever referred to in regular film criticism).

1.1 Audience reception and perception

In a scene in the film *The Pelican Brief* (Alan J. Pakula 1993) reporter Gray Grantham (Denzel Washington) has arranged to meet his boss an assistant managing editor of the (fictitious) *Washington Herald* Smith Keen (John Lithgow) on a lawn in front of an 18th-century style country house. A group of musicians are playing baroque chamber music in 18th-century costume and guides, also in period costume, are talking to groups of visitors. Presumably source film audiences (especially Americans) will have recognised the house as Mount Vernon, the country retreat of George and Martha Washington. In case they did not, the name of the house is mentioned, as well as those of the first US president and his wife, though only by their first names. The dialogue is given below. The Italian dubbed version follows as do the subtitles on the DVD of the film:

Keen: What the hell's this all about?

Grantham: I thought a trip to Mount Vernon might do your soul some good.

Keen: Are you losing it? First I order you to go to Little Rock and you refuse to go. You refuse to tell me why. Then you order me, your boss, I might add, to drop everything and meet you at George and Martha's place.

Italian dubbed version:

Keen: Beh, che diavolo ti ha preso?

Grantham: Ho pensato che una gita a Mount Vernon ti avrebbe fatto bene.

Keen: Che fai? Dai i numeri? Prima ti ordino di andare a Little Rock e ti rifiuti di andarci, e ti rifiuti di dirmi perché. Poi ordini a me, il tuo capo, vorrei aggiungere, di mollare tutto per raggiungerti a casa di George e Marta.

DVD subtitles:

Keen:

Di cosa si tratta?

Grantham:

Venire a Mount Vernon ti farà bene.

Keen:

Sei impazzito?

Ti ordino di andare

a Little Rock e ti rifiuti.

Non vuoi dirmi il perché

e poi ordini a me...

... il tuo capo, oserei aggiungere...

... di lasciar perdere tutto
e di incontrarti da George.

The words “at George and Martha’s place” are accompanied by the editor’s thumb pointing at the house behind him. This is a common occurrence in translated film dialogue where a close translation of the source text is presumed to cause comprehension difficulties for the target audience. The original script writer obviously expected the audience to be familiar with Mount Vernon and to know that it had belonged to George and Martha Washington. In cognitive linguistic terms the original audience was expected to have a “George Washington” frame made up of varying numbers of slots and fillers stored in their memories, as well as a “Mount Vernon” visual frame, making the scene a familiar one⁵. The same is not necessarily true for an Italian audience, who are provided with no further information as to the house or its former inhabitants. In written translation “It is generally acknowledged that if the target text addressees lack relevant background knowledge, due to cultural differences, it should be supplied, or compensated for, by the translator” (Schäffner 1993, 159). “References to people require knowledge of who they are and what their function in the respective culture is” (ivi, 161). Otherwise a “cultural bump” (Leppihalme 1997) or information gap will occur⁶. Of course supplying this knowledge in an audiovisual text is notoriously difficult, at least through the verbal acoustic channel, owing to medium constraints. A caption could have been inserted, however, in the Italian version of the type “Mount Vernon – residenza storica di George Washington e famiglia”.

Until quite recently researchers would have stopped at this point, hypothesising target audience comprehension problems. Thanks especially to the team of researchers in Forlì we have now passed from the ideal (Kovacic 1995) to the empirical end user. Admittedly a start was made in Spain (Fuentes Luque 2003), but the answer to Gambier’s remarks on the scarcity of reception/perception studies (Gambier 2003, 184-187) came from Forlì. The Forlì team prefer the term “perception” to “reception”. The former is closer to Bosinelli’s already mentioned “act of translation from the text to the internalised discourse of the reader”. Large scale research of the type pioneered in Forlì is costly and time consuming. Fortunately the necessary funds and energy were forthcoming. Several articles (e.g. Antonini 2007, 2008; Bucaria and Chiaro 2007; Chiaro 2006, 2007; Rossato and Chiaro 2010) have illustrated methods and results, and research carried out along the lines of the Forlì methodology (albeit on a smaller scale) is presented in section 2 of this article.

1.2 *Quality in audiovisual translation: a controversial issue*

In Descriptive Translation Studies ‘quality’ is, to say the least, controversial, implying, as it does, value judgments, which in the DTS tradition are

neither possible nor desirable. However, particularly in audiovisual translation, in all its branches, the issue does not necessarily have to be in simple terms of “good” or “bad”, which is still understandably “taboo” (Schröter 2010, 143). With dubbing it is legitimate to assess the efficiency of lip synchronisation (Chaume Varela 2006), a technical problem the aim of which is to create the illusion that the actors are actually speaking the language of the target audience. The professional association of dubbing script writers AIDAC (mentioned above) combats the employment of unqualified practitioners and, obviously, academic institutions offering courses in the practice of the profession are strongly committed to promoting high level language, cultural and technical skills with a view to possible work opportunities (unfortunately mostly illusory). Chiaro (2008) challenges academic caution over judgmental attitudes to translation quality in the controversial area of the success or lack of intercultural translation strategies. As an expert on the language of humour she is right to castigate close translation of humorous discourse that turns out to be incomprehensible or unfunny (and this is only too often the case⁷). Source vs. target oriented translation strategies which do not contain primitive translation mistakes or nonsensical discourse are another matter.

2. Audience perception: an empirical study⁸

2.1 *The film: The History Boys (Nicholas Hytner, GB, 2006)*

The History Boys takes place in 1983 in Yorkshire. At an average grammar school in Sheffield, a group of sixth-formers achieve unusually good A-level history results. They are streamed off as an elite set, to stay on an extra term and sit Oxbridge entrance exams. To prepare the students, the headmaster recruits Irwin, a young supply teacher who studied at Oxford and who therefore knows the tricks that will get the boys through: cynical tricks like reducing history and culture to gobbits of relevant information. Conflicts ensue between his pragmatic style of teaching and the idealist one of Mr Hector, a chubby old teacher who took his degree at Sheffield and believes in the importance of learning for its own sake. After the preparation session, the boys sit their entrance exams and have their interviews at Oxford or Cambridge. They all get a place and are naturally all proud of it. The only one who looks unhappy, although he has been admitted to Oxford, is Rudge, a student who is not particularly good apart from playing rugby. He says that as soon as the dons found out that he was the son of Bill Rudge, an ex-scout at the college, he was told that he was exactly what the college rugby team needed. He comments, “It’s not like winning a match”.

Addressing an audience with a medium-high level of education, the comedy is meant to be satirical. The screenplay is by Alan Bennett⁹, a contemporary British playwright, screenwriter, actor and author whose works mostly involve sharp-eyed satires of contemporary England. In *The History Boys*, he deliberately

reproduces the lively current debate about class obsession in higher education in England: the film is permeated with snobbery and sarcasm against “redbrick”¹⁰ universities, and the headmaster’s craving for his students to be admitted to Oxbridge embodies the competition for social prestige between state and public schools¹¹. These socio-political themes manifest themselves through a network of allusions and jokes which serve as a *fil rouge* throughout the film.

As can be deduced, from a linguistic and intercultural point of view, the film contains a plethora of verbal and visual references to features specifically pertaining to the English education system. Not only are there references to tangible institutions and procedures (e.g. grammar schools, A-levels, the procedure to get into Oxford and Cambridge), but the film also contains numerous allusions and jokes referring to background socio-political themes, namely class obsession and Oxbridge elitism. Culture-specific references in *The History Boys* play a crucial role in the development of the plot. Consequently, the degree to which a viewer understands them corresponds to the degree to which h/she understands the whole plot of the film.

2.2 *The study design*

The high concentration of culture-specificity in *The History Boys* poses a major problem when the film has to be translated. Culture-specific references may cause difficulties in understanding if they are not part of the viewer’s cognitive encyclopaedia. This study seeks to ascertain whether the translation strategies followed in the Italian dubbed version¹² allow the transmission of all the intended culture-bound issues, and if so to what extent.

The first stage consisted in providing a working taxonomy by classifying the references identified in the film into two categories:

1. Verbal culture-specific references;
2. Visual culture-specific references.

Subsequently, the references belonging to each category were divided again into two thematic areas:

1. Institutions and procedures pertaining to the education system;
2. Jokes and allusions about class obsession in higher education.

The assessment and evaluation of Italian receivers’ perception was carried out along the innovative lines followed by researchers at the University of Bologna’s Department of Interdisciplinary Studies in Translation and Cultures (SITLeC) in Forlì (e.g. Antonini 2005, 2007, 2008, Antonini and Chiaro 2005, Bucaria and Chiaro 2007, Rossato and Chiaro 2010), whose aim was to assess viewers’ individual responses to translational solutions adopted by the authors of the target versions. Therefore focus was directed on the audience, who are the target of translation strategies, but whose reactions have rarely been tested by researchers (Antonini and Chiaro 2009). Antonini (2005) foregrounds the fact that audiovisual translation studies present contrastive

analyses between source and target films emphasising texts, translators and translations. On the other hand, this new approach starts off from the premise that audiovisual translation is a service. Quality should therefore be assessed on the basis of the reactions of end users (Chiaro 2008).

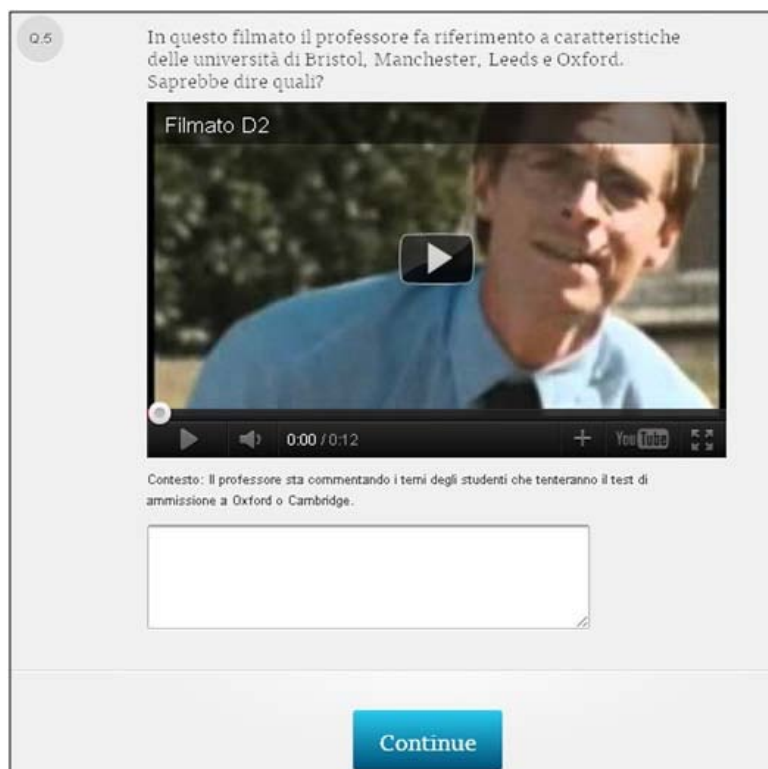
The method used in this case study closely followed the Forlì model. Data were gathered by means of two e-questionnaires, whose structure derives from it (especially Antonini 2008). The questionnaires were created by means of Polldaddy, online survey software which is widely used in marketing research for gathering feedback from consumers. Two questionnaires were created containing ten web pages each. Using multiple questionnaires instead of one avoided posing an excessive number of questions to single participants.

Each questionnaire was made up of ten web pages structured as follows:

Page 1: a short explanation of the aim of the questionnaire;

Page 2: a short synopsis of the plot of the film;

Page 3: a yes/no question asking whether the participant was familiar with the English education system;



0.5

In questo filmato il professore fa riferimento a caratteristiche delle università di Bristol, Manchester, Leeds e Oxford. Saprebbe dire quali?

Filmato D2

0.00 / 0.12

Contesto: Il professore sta commentando i temi degli studenti che tenteranno il test di ammissione a Oxford o Cambridge.

Continue

Fig. 1 - A Sample of one of the pages of the questionnaire

Pages 4-9 (see Fig. 1): in each page one clip showing a scene containing a verbal or visual culture-specific reference, some information about the context, and one open question asking the participant to explain the reference in his/her own words. The scenes were extracted from the DVD film as .mp4 files and uploaded on the video-sharing websites Youtube and Vimeo. These provided a link to use in Polldaddy;

Page 10: a clip showing all the scenes again, and a matrix to rate the participant's level of understanding of each reference on a 0-3 rating scale¹³.

Each questionnaire was available in its own website. Questionnaire A can be retrieved from <<http://tesiunifi.polldaddy.com/s/doppiaggioepercezione>>; questionnaire B from <<http://tesiunifi.polldaddy.com/s/doppiaggio-e-percezione>>.

Between September and October 2011, a sample of Italian respondents contacted by means of personal networking through Facebook and Twitter was invited to fill out one questionnaire or both. 30 respondents for each questionnaire (= a total of 60 respondents) were involved. 27 responses for each questionnaire were deemed valid for the purposes of the study. All the participants (from 20 – 50 yrs.) had a medium-high level of education (so that they resembled, *mutatis mutandis*, as far as possible the presumed source audience) and most of them (an average of 78% from the two questionnaires) declared that they were not familiar with the English education system.

2.3 Results

By using data filters, the explanations provided by the participants were classified into two categories:

Understood;

Not-understood.

As regards category 1 (the 'understood' sample), two levels of understanding were distinguished:

Full understanding – the respondents understood the reference entirely;

Basic understanding – the respondents understood the basic information.

As regards category 2 (the 'not-understood' sample), the various levels of non-understanding were distinguished, thus showing all the wrong interpretations participants gave.

Audience perception was assessed on twelve culture-specific references, however, for reasons of space, only three examples will be illustrated.

2.3.1 A-levels

One of the opening scenes of the film shows the students reading and commenting on their A-level results. These are on the school notice board under a sign saying 'A-levels' left untranslated. The students ask each other what they got and respond by mentioning three letters. The boys exchange the following dialogue:

Posner: Tre A! Ho preso tre A!
 Scripps: Chris, quanto ti hanno dato?
 Crowther: Il massimo!
 Timms: Tre A! Tre A! È pazzesco!
 Lockwood: Te l'ho detto che ce la facevamo!
 Timms: E tu che hai preso?
 Rudge: Una A e due B.
 [...]

which in the original version is:

Posner: Three A's! I got three A's!
 Scripps: Chris, what did you get, man?
 Crowther: Full house!
 Timms: Three A's! Three A's!
 Lockwood: Told you you would.
 Timms: Hey what did you get?
 Rudge: A and two B's.
 [...]

As Fig. 2 shows, most participants (52%) were able to understand the scene. However, it is interesting to notice that there are two levels of understanding: only a few respondents achieved a full understanding, while most of them only understood basic information.

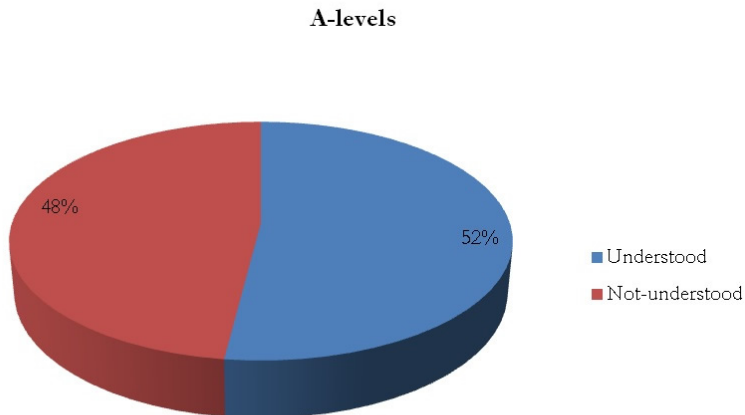


Fig. 2 - Understanding of the reference to the A-levels

As Fig. 3 illustrates, most of the respondents from the ‘understood’ sample (86%) realised that A-levels are a final examination, but were not able to give any more information. Most of them used adverbs of possibility and probability (e.g. *‘forse si tratta degli esami di maturità’* – literally, ‘perhaps it deals with final exams’), meaning that it is very likely that an understanding of the reference was achieved thanks to the context. In effect, the boys’ excitement and the fact that holidays are about to start may be interpreted as a hint.

The ‘understood’ sample

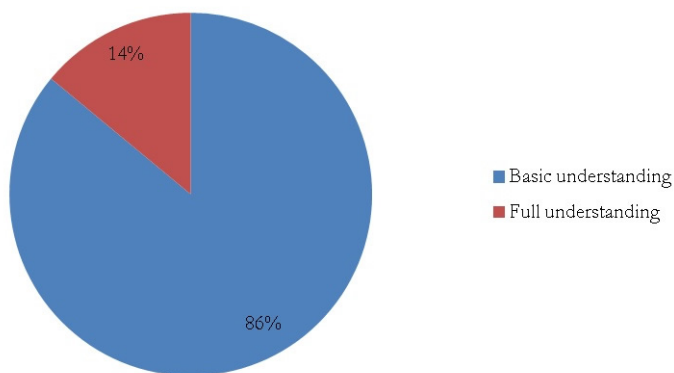


Fig. 3 - Full understanding vs. basic understanding of the reference to A-levels

Only 18% of the ‘understood’ sample showed a full understanding of what A-levels are. They identified that A-levels are an examination that students take in their final year of secondary school. They understood that when the boys in the film mention three letters, they are referring to the marks they got on a scale A-E in the three subjects of interest they chose to study in their final years at school. They added that this kind of examination is extremely important for applying to university because each university has its own entrance requirements (often one or two A’s). By cross-tabulating results, this level of knowledge of A-levels correlates with a familiarity with the English education system.

On the other hand, a considerable sample of participants (48%) did not understand the reference. As Fig. 4 illustrates, most of them (62%) thought that the students were getting the results of a specific test for university admission which is independent from school exams. Almost all the respondents made a comparison with the USA (e.g. *‘come fanno in America’* – literally, ‘as they do in America’), showing that the popularity of American films set in high schools has determined a tendency to interpret any English speaking film set in a school on the basis of American culture. 23% of the sample declared

that they had no idea of what A-levels were, while 15% gave an interpretation from the Italian school system by resorting to typically Italian aspects of final exams such as *'i risultati degli scritti'* – literally, 'the results from the written part [of the final examination]' –, which precedes the oral part. This interpretation denotes a deeply domesticating attitude from the audience towards otherness.

The 'not-understood' sample

- A specific test for university admission -interpretation from USA films
- Bewilderment
- Interpretation from the Italian school system (i.e. written part of final exams)

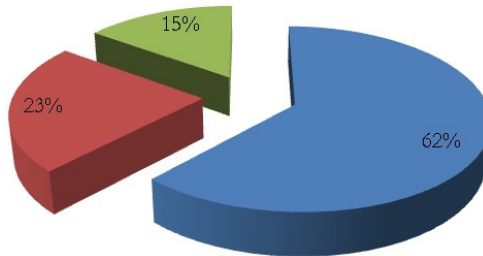


Fig. 4 - Wrong interpretations of the reference to the A-levels

2.3.2 *The test for Oxford and Cambridge*

After the students get their A-level results, the Headmaster appears saying,

Dopo le vacanze dovreste tentare il test per entrare a Oxford e Cambridge. I vostri risultati sono i migliori che abbiamo mai avuto, ed esigono che voi torniate per un altro trimestre, in modo da prepararvi all'esame d'ammissione alle nostre più antiche università

which in the original version is:

After the holidays you will be coming back to try for Oxford e Cambridge. You're a-level results are the best we've ever had and they demand that you return for an extra term to work for the examination to our ancient universities.

As Fig. 5 shows, misunderstanding prevailed in the interpretation of the reference to the test for Oxford and Cambridge. Most respondents (55%) used a domesticating attitude by giving an interpretation on the basis of Italian culture. According to this sample of respondents, Oxford and Cambridge are the only

universities which require an entrance test in England, whereas admission to all the other universities is open. The following explanation given by a participant provides an example of the responses from the ‘not-understood’ sample: “A differenza delle altre università, che invece sono ad accesso libero, per entrare a Oxford e Cambridge bisogna superare un test d’ammissione in quanto sono università private a numero chiuso, come la Bocconi in Italia” (literally, “Unlike the other universities, which allow free admission instead, to get into Oxford and Cambridge it is necessary to pass an admission test because they are private, closed number universities, like the Bocconi University in Italy”).

The test for Oxford and Cambridge

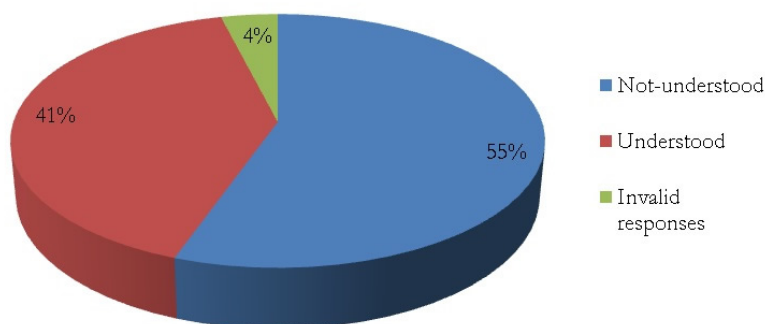


Fig. 5 - Understanding of the reference to the test for Oxford and Cambridge

On the other hand, 41% of respondents explained that whatever university students apply for, the norm is to manage to get a place; to get a place into Oxford and Cambridge is particularly difficult because these are elite institutions. However, two levels of understanding can be identified: most respondents limited themselves to being aware of the prestige of Oxbridge as a good university, whereas a few not only were aware of this but also reported a detailed account of Oxbridge as a major socio-political concern in England.

As Fig. 6 illustrates, 91% of the “understood” sample limited themselves to knowing about the prestige of Oxbridge, making use of words belonging to the semantic field of elitism such as “le università più prestigiose” (literally, “the most prestigious universities”) and “le università più illustri” (literally, “the most famous universities”).

The 'understood' sample

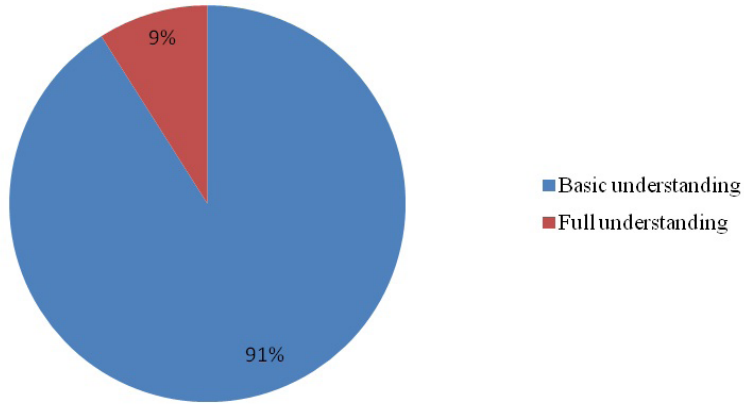


Fig. 6 - Full understanding vs. basic understanding of the reference to the test to Oxford and Cambridge

Only 9% of the responses highlighted that Oxbridge and elitism represent a major concern in English society. For example, a respondent included an account of the social consequences for the schools whose students manage to get into Oxbridge by affirming, “Per una data scuola superiore o Secondary School avere degli studenti con ottimi risultati che poi entrino nelle università sopracitate [Oxford and Cambridge] è un fattore di prestigio” (“for a certain secondary school, having some students who achieve excellent results and then get into the above mentioned universities [Oxford and Cambridge] is a prestige factor”).

This information is certainly true, as Oxbridge elitism is a theme that carries considerable weight in English culture as one of the shapes in which social class obsession manifests itself. It frequently represents a discussion topic among politicians and journalists. Journalist John Sutherland writes (2006): “Class is a very slippery thing. And class values riddle British universities much more confusingly than elsewhere – so much so that only comedy, it seems, can deal with it. *And it’s a quintessentially British thing* [my italics]”.

2.3.3 *The grammar school for boys*

In one of the opening scenes, students are heading towards the school, greeting each other; it is the first day of the new term after the holidays. This scene perfectly shows the setting where all the events take place throughout the film. Students are of all ages and are wearing their uniforms, which consist of ties and blazers with the special badge of the school on them. Also, they are carrying leather school bags. Their clothes and hair look very neat and tidy. Throughout the film no mention is made about what type of school students

are attending; the only hint is given in the second part by two signs saying 'Cutler's Grammar School for boys' left untranslated.

As Fig. 7 shows, in the absence of verbal clarifications, the majority of the respondents (63%) gave a wrong interpretation of the visual elements. The fact that students are wearing their uniforms was a determining factor in causing misunderstandings.

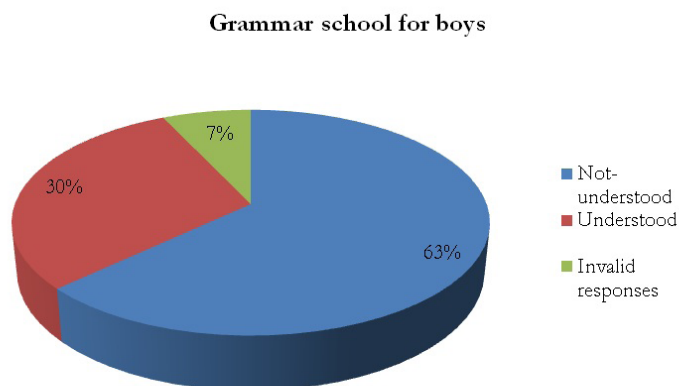


Fig. 7 - Understanding of the visual reference to the grammar school for boys

As Fig. 8 illustrates, 59% of the “not-understood” sample believed that the students were wearing their uniforms because the school they are attending is “una scuola per ricchi” (literally, “a school for rich people”). Clearly, not knowing that most schools in England require their students to wear uniforms, they interpreted the reference on the basis of Italian culture.

The 'not-understood' sample

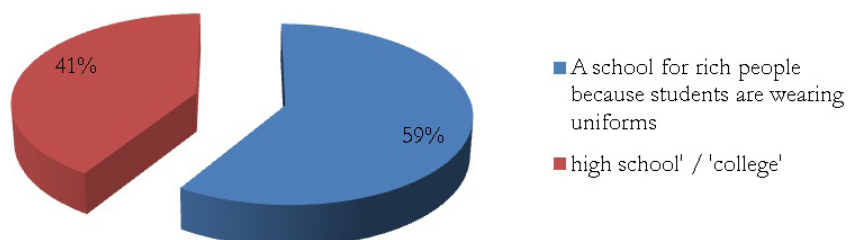


Fig. 8 - Wrong interpretations of the visual reference to the grammar school for boys

Another extremely interesting case are the responses from the rest (41%) of the “not-understood” sample, reporting that the film is set in a ‘high school’ or a ‘college’. Since these are two entities pertaining to the USA, the usage of this terminology leads to a few considerations from the point of view of linguistic influence. The fact that the respondents used these terms wrongly and that they even did it very self-confidently shows how, ‘high school’ and ‘college’ are a classic example of those English words which are used by foreigners to sound up-to-date without knowing exactly what they mean.

On the other hand, 30% incurred no misunderstandings. However, as Fig. 9 shows, most of them (75%) limited themselves to affirming that the school is “una scuola superiore” (‘a secondary school’), showing they were quite surprised by the fact that boys of all ages are in the same school. Only a small sample of respondents (25%) were able to identify that the school is a grammar school for boys, explaining that it is a selective and academically oriented type of school. By cross-tabulating data, of course these respondents are the ones who declared that they were familiar with the English education system.

The ‘understood’ sample

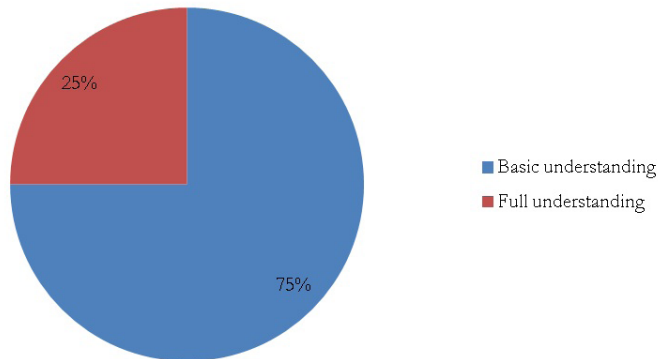


Fig. 9 - Full understanding vs. basic understanding of the reference to the grammar school for boys

2.4 Discussion¹⁴

The question which the present study aimed to answer was whether the culture-specific references in *The History Boys* were understood by Italian receivers, and if so to what extent. What emerges from the responses provided by the participants in the questionnaires is that 50% of the viewers understood the references and 50% had not (see Tab. 1). Even in the case of understanding, however, the culture-bound issues have seldom been transmitted entirely. A

full understanding only occurred in the case of the few respondents who were familiar with the English education system, whereas the rest only understood the basic information.

	Declared understanding	Declared Lack of und.	Actually understood	Actually not understood
Culture-specific references	69%	31%	50%	50%

Tab. 1 - Declared vs. Actual understanding

Before analysing the reasons why a sample of the viewers did not understand the culture-specific references, a premise is necessary. The audience can gain an understanding of cultural references occurring in a film in three ways:

Encyclopaedically or intertextually;

Deictically (through the co-text or the context);

Through the intervention of the translator (Pedersen 2010) (e.g. “chunking” strategies (Katan 2009), compensation).

By examining the translations provided for each reference in *The History Boys*, no significant intervention from the translator occurs. Consequently, the interpretation of the references depends on the audience’s ability to deduce information from the co-text and context. However, in many cases even these elements do not help, and the viewers get stuck in their lack of cognitive frames. This is what occurred to the references to the test for Oxford and Cambridge illustrated in 2.3.2 and the grammar school for boys in 2.3.3.

Another reason why a sample of the viewers did not understand the references is the presence of mistranslations. A case in point is given by Manchester Grammar School, which occurs in the first part of the film. The phrase is translated as “la scuola di grammatica di Manchester” (literally, “Manchester school of grammar”). This solution led to a series of wrong interpretations from the viewers, the weirdest of which was believing that a grammar competition was taking place between the schools. An analysis of lip synchronization proved that this solution is clearly a case of mistranslation rather than a technical constraint, thus raising doubts about the cultural knowledge of the translator who dealt with the *mot à mot* version.

On the other hand, as concerns the viewers who did not run into any misinterpretation of the culture-specific references, as previously said, the vast majority did not manage to achieve a full understanding. The culture-specific items and themes are only transmitted to a minimal extent, so that the viewers only understand the basic information.

It seems that the translators generally operated on the basis of Hönig and Kussmaul’s (1982) “principle of the necessary degree of precision”. This is one of the functionalist approaches which reformulate the *Skopos* rule, according to which the translator can give *more* or *less* information than is in the source text, depending on the purpose of the translation.

To explain his theory, Hönig provides the example of the term ‘public school’, which turns out to be relevant to the present study:

The term ‘public school’ implies such a large amount of culture-specific knowledge that it is impossible to render its meaning ‘completely’ in a translation. Within a functionalist approach, however, the function of a word in its specific context determines *to what degree the cultural meaning should be made explicit* [emphasis added]. In a sentence such as [emphasis added]:

(2a) In Parliament he fought for equality, but he sent his son to *Eton*.

The translation will have to be different from translating the identical term ‘Eton’ in the sentence:

(3a) When his father died his mother could not afford to send him to *Eton* any more.

The following translations would be sufficiently detailed:

(2b) Im Parlament kämpfte er für Chancengleichheit, aber seinen eigenen Sohn schickte er auf eine der englischen Eliteschulen.

(...one of the English elite schools)

(3b) Als sein Vater starb, konnte seine Mutter es sich nicht mehr leisten, ihn auf eine der teuren Privatschulen zu schicken.

(...one of the expensive private schools).

Of course, there is more factual knowledge implied in the terms ‘Eton’ or ‘public school’ than expressed in the translation, but the translation mentions everything that is important within the context of the sentence, in other words, the translation is semantically precise enough. (Hönig and Kussmaul 1982, 53)

The rendition is simply “good enough” for the situation concerned. It is as if the translator assumed, “this is all my readers have to know”, and no more needed to be said. On the contrary, translating (3a) as

konnte es sich seine Mutter nicht mehr leisten, ihn nach Eton zu schicken, jene teure englische Privatschule, aus deren Absolventen auch heute noch ein Großteil des politischen und wirtschaftlichen Führungsnachwuchses hervorgeht. [his mother could not afford to send him to Eton, the expensive English private school that still today produces a large part of the political and economic elite]

would give an excessive amount of information because, in the context of the mother’s financial difficulties, the reader only ‘needs to know’ that Eton is expensive (Pym 2010, 53).

In *The History Boys*, it seems that the translators assumed that the purpose of the film was to be a comedy, not an ‘intellectual’ film or a treatise on education in England. For this reason, the cultural meaning of the references was only made explicit to a minimal extent. For example, consider the sample of the viewers who were classified as those who understood the references to the test for Oxford and Cambridge and the grammar school illustrated in 2.3.3. Their understanding is limited to the basic information which allows them

not to run into any misinterpretation, yet they miss a substantial portion of information about the socio-political implications of these cultural entities.

Now, the question is, is it fair to reduce the satirical value of a film produced by such a politically active author – well-known to be so in England – as Alan Bennett? In translational terms, are Italian audiences not entitled to be made privy to the semantic values that the English-language audiences of the source version activate immediately from the cognitive scripts, frames and schemata stored in their memory databanks? A step forward might be made beyond the descriptive approach adopted so far by dealing with the thorny issue of the rights of consumers. A question becomes relevant: are the viewers of the Italian dubbed version of *The History Boys* aware that they are missing information?

An answer to this question is given by comparing the viewers' actual and declared understanding of the clips (Antonini 2008). These were obtained by analysing two sets of data. The former, actual understanding, was calculated by dividing the descriptions provided to explain the clips viewed into two categories: 'understood' and 'not-understood'. The latter, declared understanding, was calculated by introducing a matrix in the last page of the questionnaire where the respondents were asked to rate their level of understanding of the clips previously viewed on a rating scale from 0 to 3. Scores from 0 to 1 were classified as "not-understood"; rates from 2 to 3 as "understood".

What emerges from elaborating data is that there is a discrepancy between a declared and an actual lack of understanding: 50% of the respondents failed to understand the references but only 31% were aware of it (see Tab. 1). If translation is considered a service (Chiaro 2008), should the viewers' unawareness be seen as a form of deceit toward consumers?

As a solution to improve the quality of the product under examination, firstly, mistranslations should be avoided by means of a more accurate lip synchronization analysis; secondly, an explicatory section might be added to give some information about Alan Bennett and the satirical values he introduced into the film. In the DVD version, the new section might be placed in the space dedicated to the 'special contents' of the film; in the TV version, it might be made available as a teletext by resorting to digitalization and interactive technology. Dealing with the version shown in cinemas is more complicated, however a preface or a post-faction might be added as is common practice in literary translation.

3. Conclusions

Italy is predominantly a dubbing country, though subtitling (mostly on TV) is more common than it used to be, and it is the former medium of interlingual transfer for the screen that has attracted a great deal of the research in the discipline of translation studies carried out in the country's academic institutions. It is arguably only Spain that can equal Italy in the quantity and quality of research in this particular field. The first section of this article has

singled out some of the contributions by Italian researchers (especially in Forlì, Pavia and Trieste) to this relatively recent branch of translation studies, while the second section presents a case study, based on a longer piece of research with more examples, of audience perception of the Italian dubbed version of a British film teeming with cultural references in the area of education at school and university levels (and thus potential ‘culture bumps’ for the target audience). The perception of the dubbed version by a sample of empirical end users was studied along the lines of the methodology followed by researchers in Forlì, and they are responsible for a true turning point in audiovisual translation studies.

Notes

¹ Sections 1 and 3 were written by John Denton, Section 2 by Debora Ciampi.

² Gambier (2008) gives a critical survey of research in the field indicating areas which are under researched and provides a substantial bibliography. Diaz Cintas (2009) provides a useful historical sketch of research from the early days till the present.

³ The series continued with “Screenit, the changing face of Screen Translation” in October 2010.

⁴ Two other volumes of interest also contain numerous contributions from professionals as well as academics: Massara 2007; Patou-Patucchi 1999. From 1996 to 2006 a festival entitled “Voci nell’ombra” devoted to the Italian world of dubbing was held in Finale Ligure, continued, under another name, in San Remo (2007-2008) and Imperia (2009) and in 2010 and 2011 in Genoa under the auspices of the University.

⁵ For further examples see Denton 2007, 28-31.

⁶ Different ways of dealing with this problem are discussed in Denton 2000 and 2001.

⁷ A frequently mentioned exception is described in Denton 1994.

⁸ This section partially draws on material from Ciampi (2012).

⁹ Alan Bennett, born on 9 May 1934, first appeared on the stage as one of the authors and performers of the revue *Beyond The Fringe*, which contributed to fuel the 1960s satire boom by licensing disrespect for authority. His output includes the play *The Madness of George III* (1991) and its film version *The Madness of King George* (1995). The screenplay of *The History Boys* is an adaptation from his earlier stage play of the same title premiered at the National Theatre in 2004.

¹⁰ The term “redbrick universities” was coined in the forties by Edgar Allison Peers, Professor of Spanish at the University of Liverpool – under the pseudonym of Bruce Truscott – in a book which first revealed the state of affairs within British higher education. It refers to the universities founded in the 19th and 20th centuries in addition to Oxford and Cambridge, which were the only universities existing until then. This new generation of universities was created to provide opportunities in their cities for middle- and upper-working-class families, but were often regarded suspiciously as arrivistes. This dichotomy and this prejudice continue in contemporary society. “Redbrick” is linked to the red pressed brick from which the Victoria Building at the University of Liverpool is built, as a synecdoche to indicate all the new generation of universities (Peers, 1943).

¹¹ In the section devoted to socio-political issues of *The Guardian*, journalist Jeevan Vasagar (2011) reports that, according to a recent study by the Sutton Trust, there is a significant divide between the state and public sectors, with pupils from public schools being seven times as likely as pupils from state schools to get into Oxbridge. The higher the number of students sent to Oxbridge, the higher the prestige attributed to the school. This is to be framed within a society where class constitutes an extremely important value.

¹² Italian title: *The History Boys*. Release date: 25 May 2007. Distribution: 20th Century Fox. Dubbing by CIS Comunicazione Immagine Suono (2007). Italian dialogues: Valerio Piccolo. Dubbing director: Liliana Sorrentino.

¹³ The purpose of the last page of the questionnaire will be illustrated in 2.4.

¹⁴ The discussion carried out in this section concerns the responses to all the culture-specific references included in the questionnaires, not only the three examples illustrated in 2.3.

References

- Antonini Rachele (2005), "The Perception of Subtitled Humour in Italy. An Empirical Study", *Humor* 18, 209-225.
- (2007), "SAT, BLT, Spirit Biscuits and the Third Amendment", in Y. Gambier, M. Shlesinger, R. Stolze (eds), *Doubts and Directions in Translation Studies*, London and New York, John Benjamins, 154-167.
- (2008), "The Perception of Dubbese: an Italian Study", in D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria (eds), *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, London and New York, John Benjamins, 135-147.
- Antonini Rachele, Delia Chiaro (2005), "The Quality of Dubbed Television Programmes in Italy: the experimental design of an empirical study", in S. Albertazzi, M. Bondi, G. Buonanno, N. Maxwell, C. Pelliconi, M. Silver (eds), *Cross-cultural Encounters: New Languages, New Sciences, New Literatures*, Roma, Officina, 33-45.
- (2009), "The Perception of Dubbing by Italian Audiences", in J. Diaz Cintas, G. Anderman (eds), *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 97-114.
- Arcolao Paola (1995), "Traduttore o traditore? Intervista con Sergio Jacquier", *La magnifica ossessione* 4, 12-13, 48-51.
- Baccolini Raffaella, Bollettieri Bosinelli R.M., Gavioli Laura, a cura di (1994), *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB.
- Bollettieri Bosinelli R.M. (1994), "Film Dubbing: Linguistic and Cultural Issues", *Il traduttore nuovo* 42, 7-28.
- Bollettieri Bosinelli R.M., Heiss Christine, Soffritti Marcello, Bernardini Silvia, a cura di (2000), *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB.
- Bucaria Chiara, Delia Chiaro (2007), "End-user Perception of Screen Translation: the Case of Italian Dubbing", *TradTerm* 13, 91-118.
- Caimi Annamaria, ed. (2002), "Cinema: paradiso delle lingue", *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata* 34 (numero monografico).
- Chaume Varela Frederic (2007), "Quality Standards in Dubbing: a proposal", *TradTerm* 13, 71-89.
- Chiaro Delia (2006), "Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception", *JoSTrans* 6, 198-208.
- (2007), "The Effect of Translation on Humour Response", in Y. Gambier, M. Shlesinger, R. Stolze (eds), *Doubts and Directions in Translation Studies*, London and New York, John Benjamins, 137-152.
- (2008), "Issues of quality in screen translation", in D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria (eds), *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, London and New York, John Benjamins, 241-256.

- (2009), “Issues in Audiovisual Translation”, in J. Munday (ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*, London and New York, Routledge, 141-165.
- , ed. (2010), *Translation, Humour and the Media*, London and New York, Continuum.
- Chiaro Delia, Heiss Christine, Bucaria Chiara, eds (2008), *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, London and New York, John Benjamins.
- Ciampi Debora (2012), *Dubbing and Quality: the Reception and Perception of the Film The History Boys by Italian Receivers*, MA Thesis, University of Florence.
- Delabastita Dirk (1989), “Translation and Mass Communication: Film and TV translation as evidence of cultural dynamics”, *Babel* 35, 193-218.
- Denton John (1994), “How *A Fish Called Wanda* became *Un pesce di nome Wanda*”, *Il traduttore nuovo* 42, 29-34.
- (2000), “The Domestication of Otherness: Film Translation and Audience Intercultural Awareness Assessment”, in C. Taylor (a cura di), *Tradurre il cinema*, Università di Trieste, Dipartimento di Scienze del Linguaggio, dell’Interpretazione e della Traduzione, 145-155.
- (2001), “Who’s Afraid of Otherness? Film Translation and the Foreignizing/Domesticating Dilemma”, in G. Calabrò (a cura di), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Napoli, Liguori, 115-127.
- (2007), “Audience Reception of Translated Audiovisual Texts and the Problem of Visual and Verbal Shared/Unshared Knowledge”, in G. Massara (a cura di), *La lingua invisibile*, Roma, Nuova Editrice Universitaria, 23-36.
- De Pietri Sylvie (1994), “Intervista a Gianni Galassi”, in A. Licari (a cura di), *Eric Rohmer in lingua italiana*, Bologna, CLUEB, 115-136.
- Diaz Cintas Jorge (2008), “Audiovisual Translation Comes of Age”, in D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria eds., *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, London and New York, John Benjamins, 1-9.
- (2009), “Introduction – Audiovisual Translation: an Overview of its Potential”, in J. Diaz Cintas (ed.), *New Trends in Audiovisual Translation*, Bristol, Multilingual Matters, 1-18.
- Di Fortunato Eleonora, Paolinelli Mario, a cura di (1996), *Barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive: la questione doppiaggio*, Roma, AIDAC.
- Freddi Maria, Pavesi Maria, eds (2009), *Analysing Audiovisual Dialogue: Linguistic and Translational Insights*, Bologna, CLUEB.
- Fuentes Luque Adrian (2003), “An Empirical Approach to the Reception of Audiovisual Translation”, *The Translator* 9, 293-306.
- Gambier Yves (2003), “Introduction: Screen Translation Perception and Reception”, *The Translator* 9, 171-189.
- (2004), “La traduction audiovisuelle: un genre en expansion”, *Meta* 49, 1-11.
- (2008), “Recent Developments and Challenges in Audiovisual Translation Research”, in D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria (eds), *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, London-New York, John Benjamins, 11-33.
- Heiss Christine, Bollettieri Bosinelli R.M., a cura di (1996), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologna, CLUEB.
- Heiss Christine, Soffritti Marcello (2008), “Forlì 1 – The Forlì Corpus of Screen Translation: Exploring Microstructures”, in D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria (eds), *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, London-New York, John Benjamins, 51-75.

- Hönig Hans, Kussmaul Paul (1982), *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Tübingen, Narr.
- Jacquier Sergio (1995), “Prima era il silenzio”, in *La traduzione. Saggi e documenti II*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 255-266.
- Katan David (2009), “Translation as intercultural communication”, in J. Munday (ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*, London and New York, Routledge, 74-92.
- Kovacic Irena (1995), “Reception of Subtitles. The non-existent ideal viewer”, *Nouvelles de la FIT-FIT Newsletter* 14, 376-383.
- Leppihalme R. (1997), *Culture Bumps*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Licari Anita, ed. (1994), *Eric Rohmer in lingua italiana*, Bologna, CLUEB.
- Maraschio Nicoletta (1982), “L’italiano del doppiaggio”, in *La lingua italiana in movimento*, Firenze, Accademia della Crusca, 137-158.
- O’Connell Eithne (2007), “Screen Translation”, in P. Kuhlwezak, K. Littau (eds), *A Companion to Translation Studies*, Clevedon, Multilingual Matters, 120-133.
- Massara Giuseppe, a cura di (2007), *La lingua invisibile*, Roma, Nuova Editrice Universitaria.
- Paolinelli Mario, Di Fortunato Eleonora (2005), *Tradurre per il doppiaggio*, Milano, Hoepli.
- Patou-Patucchi Sergio, a cura di (1999), *L’italiano del doppiaggio*, Roma, Associazione Culturale “Beato Angelico” per il doppiaggio.
- Pavesi Maria (2005), *La traduzione filmica*, Roma, Carocci.
- (2009), “The Pavia Corpus of Film Dialogue. Methodology and Research Rationale”, in M. Freddi, M. Pavesi (eds), *Analysing Audiovisual Dialogue: Linguistic and Translational Insights*, Bologna, CLUEB, 95-100.
- Pavesi Maria, Perego Elisa (2006), “Profiling Film Translators in Italy: a preliminary analysis”, *JoSTrans* 6, 99-144.
- Pedersen Jan (2010), “When do you go for benevolent intervention? How subtitlers determine the need for cultural mediation”, in J. Díaz Cintas, J. Neves, A. Matamala (eds), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for All 2*, Amsterdam and New York, Rodopi, 67-80.
- Peers Edgar Allison (1943), *Redbrick Universities Revisited*, Liverpool, Liverpool UP.
- Perego Elisa (2005), *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci.
- Perego Elisa, Taylor Christopher (2012), *Tradurre l’audiovisivo*, Roma, Carocci.
- Pym Antony (2010), *Exploring Translation Theories*, London and New York, Routledge.
- Raffaelli Sergio (2001), “La parola e la lingua”, in P. Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Torino, Einaudi, 855-905.
- Rossato Linda, Chiaro Delia (2010), “Audiences and Translated Humour: an Empirical Study”, in D. Chiaro (ed.), *Translation, Humour and the Media*, London and New York, Continuum, 121-137.
- Rossi Fabio (1999a), *Le parole dello schermo*, Roma, Bulzoni.
- (1999b), “Doppiaggio e normalizzazione linguistica: principali caratteristiche semiologiche, pragmatiche e testuali del parlato postsincronizzato”, in S. Patou-Patucchi (a cura di), *L’italiano del doppiaggio*, Roma, Associazione Culturale “Beato Angelico” per il doppiaggio, 17-37.
- (2007), *La lingua adattata*, in G. Massara (a cura di), *La lingua invisibile*, Roma, Nuova Editrice Universitaria, 87-106.

- Schäffner Cristina (1993), "Meaning and Knowledge in Translation", in Y. Gambier, J. Tömmola (eds), *Translation and Knowledge*, Turku, Centre for Translation and Interpreting, 155-166.
- Schröter Thorsten (2010), "Language-play, Translation and Quality – with examples from dubbing and subtitling", in D. Chiaro (ed.), *Translation, Humour and the Media*, London and New York, Continuum, 138-152.
- Steiner George (1998; [1975]), *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford, Oxford UP.
- Sutherland John (2006), "A lesson for the History Boys", *The Guardian* 10, <<http://www.guardian.co.uk/education/2006/oct/19/highereducation.comment?INTCMP=SRCH>> (11/2011).
- Taylor Christopher, a cura di (2000), *Tradurre il cinema*, Università di Trieste, Dipartimento di Scienze del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione.
- Valentini Cristina (2008), "Forlì 1 – The Forlì Corpus of Screen Translation: exploring macrostructures", in D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria (eds), *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, London and New York, John Benjamins, 37-50.
- Vasagar Jeevan (2011), "University Admissions Study Reveals Extent of Oxbridge Divide", *The Guardian* 07, <<http://www.guardian.co.uk/education/2011/jul/08/university-admissions-study-oxbridge-divide>> (11/2011).

Lingua, traduzione e conflitto *Translations* di Brian Friel

Fiorenzo Fantaccini

Università di Firenze (<fiorenzo.fantaccini@unifi.it>)

Abstract

The essay analyses the relationship between ideology and translation in Brian Friel's play *Translations* (1981). In order to do so, dynamics of power and resistance that are at play in the process of translation, and the ways in which they were enacted in Irish culture are discussed. Friel's play is a dramatization of the "conflict" between two linguistic cultures: the Gaelic and the English. The conflict was triggered by the Ordnance Survey of 1833 which imposed the translation of all Irish toponyms into English. This colonial practice of naming/taming is the representation of a type of power that achieves its maximum fulfilment through the obliteration of the linguistic culture of the colonized. The aim of the essay is to show how Friel re-reads the history of Ireland taking into account the socio-political causes of the colonization, and designates the moment in which the Irish people had to abandon their language as the source of their identitarian crisis.

Keywords: Brian Friel, *Translations*, conflict, translation, Ireland

Each human language maps the world differently.
George Steiner, *After Babel* (1975)

a new language
is a kind of scar.
Eavan Boland, *Mise Eire* (1986)

This is my voice
My weapon of choice.
Grace Jones, *This is* (2008)

Derry è sul confine tra l'Eire e l'Ulster¹, tra le due Irlande. Nelle parole di Tom Paulin, "is a city that's right on the dangerous edge of things in Ireland, that it is different from any other city in Ireland, that it's neither in one state nor in the other" (cit. in Delaney 2000, 184). Derry è sempre stata

al centro, cuore e punto nevralgico, del conflitto tra le due anime irlandesi: una città in cui da secoli la comunità cattolica e nazionalista si scontra con quella protestante fedele alla corona inglese, dove lo sviluppo economico si confronta con l'arretratezza, l'industrializzazione con la ruralità. Derry è poi anche il luogo emblematico di uno scontro tra culture linguistiche; ha infatti una doppia identità socio-culturale e un doppio nome: Derry per la comunità cattolica, Londonderry per quella protestante². Si tratta di un fenomeno non certo solo irlandese: basti pensare a tutte le città confinarie, plurilingui, multietniche, pluriconfessionali dell'Europa centro-orientale, come ad esempio Leopoli (Lemberg, Lviv, L'vov, Lwów), oggi in Ucraina, i cui molti nomi non sono che conseguenze e specchi spezzati di una storia e di un'anima – o più anime – estremamente composite e tormentate. Tuttavia questa identità frammentata rappresenta anche per la città – come forse per tutte le altre zone “di confine” – una fonte di ricchezza e vitalità. Non è un caso, dunque, che alla fine del 1980 – momento cruciale nella storia dell'isola, quando Bobby Sands e altri 9 militanti dell'IRA iniziano lo sciopero della fame nel carcere di Maze per protestare contro le condizioni disumane della loro detenzione e rivendicare lo *status* di prigionieri politici – Derry sia stata scelta dai drammaturghi Brian Friel e Thomas Kilroy, dall'attore Stephen Rea, dai poeti Seamus Heaney e Tom Paulin, e dal romanziere, poeta e critico Seamus Deane per ospitare la sede della Field Day Theatre Company³, un'“esperienza” culturale di ampio respiro (“field day” significa, appunto, “grande occasione”, “giornata memorabile”, nonché più guerrescamente “giorno di grandi manovre”). Il suo primo e ambizioso scopo era quello di proporre annualmente un evento in luoghi che non fossero quelli canonici del teatro, al fine di creare una nuova coscienza storico-culturale-letteraria in un angolo d'Irlanda “depressed and depressing” (Deane, in Friel 1984, 11), e stimolare la discussione su una concezione dell'isola incentrata sull'idea dell'esistenza di un'ulteriore provincia a fianco delle quattro province storicamente e geograficamente riconosciute, una quinta provincia “of the mind”, attraverso la quale, secondo Friel “to devise another way of looking at Ireland, or another possible Ireland ... articulated, spoken, written” (Interview with B. Friel, 1984). Queste “grandi manovre” ebbero inizio il 23 settembre 1980, quando nel neo-gotico Guildhall di Derry – il Palazzo delle Corporazioni, che all'interno della città costituiva il simbolo del dominio e del potere britannico – venne proposta al pubblico *Translations* (1980) di Brian Friel, prima produzione della Compagnia.

Il *play* mette in scena in maniera “memorabile” il conflitto linguistico in cui l'Irlanda ha sempre vissuto, proponendo una lettura originalissima del rapporto tra linguaggio e potere⁴. *Translations* è difatti ambientato in una *hedge school*, la scuola rurale⁵ di Baile Beag, una cittadina del Donegal. L'anno è il 1833, quando l'esercito britannico venne incaricato di mettere in pratica le disposizioni dell'Ordnance Survey of Ireland (Andrews 1975) e rinominare tutti i toponimi celtici dell'isola, traducendoli in inglese (“to take each of the

Gaelic names – every hill, stream, rock, even every path of ground which possessed its distinctive Irish name – and Anglicize it, either by changing it into its approximate English sound or translating it into English words” (Friel 1981, 34)⁶. Il *play* è ambientato, dunque, in un momento storico di transizione, in cui Friel colloca il tramonto definitivo della cultura e della tradizione gaelica. Il futuro incombe sulla comunità di Baile Beag e sull’intera isola, gravido di brusche e traumatiche trasformazioni: l’odore dolciastro che aleggia nell’aria preannuncia il dilagare della ruggine della patata, causa della catastrofica Great Famine (1845-1849), la carestia che di lì a poco avrebbe messo in ginocchio l’Irlanda; una nuova National School nella quale si insegnerà in inglese, sta per sostituire la scuola rurale; il paese avrà una “mappa” nuova, in una nuova lingua.

La storia linguistica dell’isola⁷ si fonda così su un continuo processo di adattamento, su un conflitto che da linguistico si fa politico e viceversa, e di cui la traduzione rappresenta una possente metafora (cfr. De Petris 1996, 60). In maniera necessariamente succinta, si può dire che sin dal secolo XII, allorché l’inglese venne introdotto in Irlanda, lo scontro tra le due comunità linguistiche fu costante, in un ripetuto e intenso *interplay* tra dominazione e resistenza, esclusione e inclusione. Tra il 1169 e la fine del XIV secolo l’irlandese subì l’influenza della lingua dei coloni Anglo-normanni, ma rimase la lingua del potere fino al regno di Elisabetta I, quando l’Irlanda venne direttamente amministrata dalla corona inglese. In seguito a ciò il processo di anglicizzazione si fece più intenso, raggiungendo il suo apice nel XVII secolo, con la colonizzazione protestante dell’Ulster e di parte dell’Irlanda meridionale ad opera di Oliver Cromwell. Tra il XVII e il XIX secolo i parlanti irlandese si ridussero drasticamente, complice alla fine la Grande Carestia, fin quasi a scomparire nei decenni successivi. I movimenti nazionalisti (e culturali) del secolo XX, che portarono all’indipendenza (1922) e alla proclamazione della Repubblica (1949), contribuirono ad accelerare questo processo, ma cercarono di recuperare almeno le radici culturali del passato celtico, traducendone in inglese la letteratura per mantenere vivo quel che restava della lingua irlandese, che “protessero” costituzionalmente, attribuendole lo *status* di lingua ufficiale a fianco dell’inglese.

Come accadde nell’Inghilterra dei Tudor e nella Germania romantica, la traduzione ebbe un ruolo centrale anche per la nascita dell’Irlanda⁸. Fu attraverso la traduzione, ad esempio, che alla fine dell’Ottocento Douglas Hyde conferì dignità letteraria al prodotto ibrido dell’incontro – che Seamus Deane definisce in maniera suggestiva un atto di necrofilia linguistica (1983, 13) – tra gaelico e inglese, quello Hiberno-English (“that beautiful English of the country people who remember too much Irish to talk like a newspaper”; Yeats, cit. da OhAodha in Hyde 1893, vi) nel quale è stata scritta gran parte della produzione letteraria del XX secolo, e rese la traduzione in Irlanda un “agent of aesthetic and political renewal” (Cronin 1996, 135). E più che al-

trove la traduzione ha avuto in Irlanda un ruolo importante nei momenti di conflitto e di mutamenti politici. Ecco che nel 1922 il Parlamento irlandese stabilì che tutti gli atti legislativi fossero redatti sia in irlandese sia in inglese; ciò portò alla creazione di una *Translation Section* del Parlamento, la *Rannóg an Aistriúcháin*, che in seguito (1931) si occupò anche di standardizzare lo spelling della lingua irlandese e di stilare una grammatica ufficiale (1953 e 1957) per facilitare il lavoro di insegnanti, giornalisti e impiegati statali. Se prima dell'indipendenza lo sforzo era dunque teso a tradurre in inglese il patrimonio culturale, storico e letterario della tradizione gaelica, nella nuova fase storica dell'isola – sancita dalla promulgazione della Costituzione del 1937, nella quale si stabilisce che l'irlandese è “the national language” ed anche “the first official language”, mentre l'inglese ha il ruolo di “second official language”⁹ – il processo fu inverso. Il recupero dell'identità originaria, la ricostruzione della cultura nazionale dovevano passare attraverso un *translation scheme*, un progetto ideologico simile a quello che Friel rappresenta in *Translation*.

Negli anni successivi all'adesione dell'Irlanda alla Comunità Europea, che videro una crescita economica rilevante e un'apertura verso l'Europa, la traduzione divenne il mezzo privilegiato attraverso il quale interrogare la nuova identità e la nuova dimensione continentale della cultura irlandese. A partire dagli anni Ottanta, e sotto l'egida dell'Arts Council, le principali case editrici iniziarono a pubblicare antologie di letteratura in lingua irlandese con traduzione in inglese, e testi in inglese e irlandese tradotti da lingue europee. La domanda e la conseguente produzione di traduzioni scaturivano dalla necessità di una più ampia globalizzazione culturale imposta dagli equilibri politici continentali, ma in Irlanda non erano adeguatamente sostenute dallo Stato. A questo proposito negli anni Novanta del secolo passato sono stati creati organismi nazionali che si occupano della traduzione da un punto di vista promozionale (lo Ireland Literature Exchange, che finanzia le traduzioni di opere irlandesi all'estero) e professionale (la Irish Translators' Association, che tutela la figura del traduttore), entrambi mossi dalla volontà di spingere l'Irlanda a una maggiore integrazione europea e favorire un suo inserimento “in a transnational, multilingual European Culture that prompted the moves towards the defence of Irish cultural specificity in translation” (Cronin 1996, 174).

Ma, oltre a quella dell'incontro, l'altra faccia del fatto traduttivo, può essere – ed è sempre stata – anche quella dello scontro. Qui risultano particolarmente perspicue le ricerche di Mona Baker, la quale osserva che la traduzione è parte della “institution of war and hence plays a major role in the management of conflict”. Ricordandoci che una dichiarazione di guerra è anche un “atto linguistico”, la studiosa prosegue affermando che “translation and interpreting participate in shaping the way in which the conflict unfolds in a number of ways” (Baker 2006, 1-2)¹⁰. Baker considera inoltre centrale per la sua ricerca il concetto di *narrative* così come è stato elaborato

da Charles Briggs, per il quale la “narrativa” costituisce un “crucial mean of generating, sustaining, mediating, and representing conflict at all levels of social organization” (Briggs 1996, 3). La ricerca su questo tipo di narritività ha evidenziato che in essa operano dei *patterns* di dominazione e oppressione opposti ad altri di contestazione, resistenza e reazione, e che in definitiva la narritività riproduce le strutture di potere esistenti, ma al contempo fornisce i mezzi per contrastarle. Loredana Polezzi afferma che questa ambiguità “reminds us that power is not a straightforward game, based on evident, linear relationship between the dominant and the dominated, the powerful and the weak: hegemony and cultural strength are established through much subtler mechanisms, which also carry within themselves the possibility of resistance” (2001, 80). A mio avviso *Translation* di Friel si situa esattamente in questa “zona di guerra” traduttiva (Apter 2006)¹¹. Nella “narrativa” frieliana, i personaggi parlano irlandese, latino e inglese, ma nella convenzione della scena tutti si esprimono in inglese. Appare significativa, dunque, l’esclusione dal *play* dell’irlandese, un’esclusione funzionale al “political effect” (Pilkington 1990, 283) che Friel intende ottenere. La comunicazione tra gli abitanti e gli ufficiali dell’esercito inglese è resa possibile solo dalla presenza di un traduttore/interprete, Owen, figlio di Hugh, il maestro della *hedge school*. Le sue parole ben evidenziano la portata *imperial* (e imperialistica) dell’impresa: “My job is to translate the quaint, archaic tongue you people persist in speaking into the King’s good English” (29)¹². L’operazione di *map-making* costituisce dunque il nodo drammatico principale del *play* e assume una valenza metaforica su diversi piani di significazione. In primo luogo sul piano politico: la traduzione dei toponimi è espressione dell’aggressione coloniale, del tentativo di obliterare un’intera cultura e tradizione linguistica rendendo muti i conquistati, e costringendoli ad esprimersi in una lingua che non ha per loro significato alcuno; simboleggia una *dispossession* culturale profonda, poiché la storia dei luoghi è contenuta nei loro nomi. Come ricorda Massimo Arcangeli, l’identità è il risultato dell’interazione *e/o* del conflitto di componenti multiple – linguistiche, culturali, religiose, sociali – nel contesto in cui essa viene a crearsi: alla sua formazione e vitalità la scrittura offre nutrimento, rappresenta “un’armatura particolarmente efficace. Il testo scritto è qualcosa che inchioda l’identità, che la stacca dal ‘flusso’ ... e dal turbine delle possibilità alternative per fissarla in una forma perenne (o quasi)” (2007, 30); la cancellazione del toponimo dalla mappa rende quindi l’identità volatile, instabile, inferma, e il luogo acquista una “*second nature*” (Said 1988, 12)¹³. D’altra parte, suggerisce Jacques Derrida, “ogni cultura è originariamente coloniale. Non teniamo conto soltanto dell’etimologia per ricordarlo. Ogni cultura si istituisce con l’imposizione unilaterale di qualche ‘politica’ della lingua. Il dominio ... comincia con il potere di nominare, di imporre e legittimare le denominazioni” (2004; [1996], 47). È paradossalmente il tenente Yolland, colui al quale è affidato il compito di standardizzare i toponimi irlandesi, a

rendersi conto che “something is being eroded”, che l’effetto delle traduzioni sarà quello di tagliar fuori un popolo dalla propria storia, di costringerlo ad acquisire una seconda natura e a prendere atto delle proprie responsabilità in quella che definisce “an eviction of sorts” (43). Inutile ricordare che l’esistenza di una lingua condivisa e comune ha sempre costituito uno dei principi basilari dell’idea di Nazione, un’entità in cui i confini di cultura, lingua e territorio idealmente coincidono. *Land* e *Language* rappresentano dunque la massima espressione dell’essenza di una Nazione: la loro sottrazione significa perderne l’anima, il vero spirito. Poi sul piano culturale e linguistico: l’introduzione di un nuovo sistema educativo a cui si accenna nel *play* (“... from the very first day you go, you’ll not hear one word of Irish spoken. You’ll be taught to speak English and every subject will be taught through English”, 22) allude all’esistenza di un piano di genocidio culturale articolato su più fronti. *Translations* ha, dunque, come tema principale il conflitto interculturale. Come sostengono Susan Bassnett e Harish Trivedi

... translation does not happen in a vacuum, but in a continuum; it is not an isolated act, it is part of an ongoing process of intercultural transfer. Moreover, translation is a highly manipulative activity that involves all kind of stages in that process of transfer across linguistic and cultural boundaries. Translation is not an innocent, transparent activity but is highly charged with significance at every stage; it rarely, if ever, involves a relationship of equality between texts, authors or systems. (1999, 2)

Translations indaga anche il conflitto tra due modelli linguistici, uno ontologico, l’altro positivistico. Secondo Richard Kearney “the former treats language as a house of Being, the latter treats it as a mechanical apparatus for the representation of objects”. Sono la cultura gaelica e quella classica ad attribuire al linguaggio un valore ontologico, giacché rappresenta una via verso la verità, intesa come “un-forgetfulness, un-concealing, dis-closure”, attraverso la quale è possibile accedere alla memoria della comunità simboleggiata dai toponimi gaelici. Lo dimostrano le analisi etimologiche che Hugh propone ai suoi allievi per provare come il linguaggio sia capace di rivelare i segreti della Storia e dell’Essere (23-25). A questo si oppone l’uso della parola come strumento di progresso pragmatico: la lingua inglese riduce le parole ad oggetti e crede positivisticamente nella loro perfetta corrispondenza con le cose. Una lingua che è principalmente intesa come “evocation” viene sostituita da una che è mera “information” (Kearney 1983, 44-45).

In *Translations* la lingua è dunque al tempo stesso soggetto e oggetto, protagonista e comprimaria, scena e quinta, e la traduzione è quell’interstizio epistemologico che rappresenta simbolicamente lo *shift in power* da una civiltà culturalmente ricca ma economicamente povera come quella gaelica, a una ricca solo economicamente (con una lingua particolarmente adatta “to the purpose of commerce”, 25) e culturalmente “plebeian” (41) che ignora la tradizione greco-latina. Hugh, l’erudito maestro della scuola, e i suoi allievi, hanno invece

grande domestichezza con le lingue e le culture classiche – citano a memoria brani di Omero, Ovidio e Virgilio – poiché sono vicine a quella irlandese (“... I am afraid we’re not familiar with your literature”, sostiene Hugh rivolgendosi a Yolland, il luogotenente inglese incaricato del Survey, “we feel closer to the warm Mediterranean. We tend to overlook your island”, 41), e ripetutamente si propongono paralleli tra la colonizzazione inglese dell’Irlanda e quella imperiale romana. La cultura irlandese possiede “A rich language. A rich literature. ... Certain cultures expend on their vocabularies and syntax acquisitive energies and ostentations entirely lacking in their material lives. I suppose you would call us a spiritual people” (42), ma si tratta di una spiritualità che tende al “self-deception”, all’auto-inganno: Hugh prosegue, infatti, dicendo “yes, it is a rich language ... full of the mythologies of fantasy and hope and self-deception – a syntax opulent with tomorrows. It is our response to mud cabins and diet of potatoes; our only method of replying to ... inevitabilities” (42). Il contesto è dunque pessimistico: il fascino, la resistenza e il tentativo di persistenza della cultura indigena si fonda proprio sul suo declino. Impossibile è dunque tradurre la storia dal passato al presente senza conflitto. Hugh conclude infatti con queste parole: “Remember that words are signals, counters. They are not immortal. And it can happen – to use an image you’ll understand – it can happen that a civilization can be imprisoned in a linguistic contour which no longer matches the landscape of ... fact” (43). Da elemento di distinzione e ricchezza, la lingua tradotta diviene mezzo di oppressione, di ri-formulazione e ri-formazione di una identità nuova che, tuttavia, “di fatto, non segue più i contorni del territorio reale” (Friel 1996, 219-220). Nei “paesaggi” sociolinguistici, pertanto, la lingua può essere usata per includere ed escludere: nel caso dell’Irlanda si tratta della traduzione in un paesaggio che ormai non corrisponde più a quello della realtà, a fungere da conflittuale modalità di esclusione¹⁴.

Il conflitto tra le due culture, così netto e palese (si è detto come l’utilitarismo razionale degli inglesi sia contrapposto all’atteggiamento romantico e mitopoietico che caratterizza il rapporto della cultura nativa col territorio), viene ribaltato ironicamente nella rappresentazione di personaggi che attraverso un gioco di opposizioni speculari mette in questione gli stereotipi dell’Irishness e dell’Englishness. È Yolland, paradossalmente, a incarnare il romantico *sense of place* che dovrebbe essere proprio dello spirito gaelico, mentre Owen e Maire, i personaggi irlandesi che con lui entrano in contatto, sono caratterizzati da concretezza e realismo.

Il *play* è pervaso di pessimismo, soprattutto riguardo alla possibilità di una reale comunicazione tra culture, un pessimismo generato dal conflitto linguistico che risulta da ciò che Yvonne Lisandrou definisce “progression”, e cioè la contrapposizione tra “‘progression’ (i.e. English can be freely modified in one (intra-communal) domain of existence), with ‘regression’ (i.e. standardised English eclipses all other forms in another (inter-communal) domain of activity)” (2002, 117). Nel caso dell’Irlanda di *Translations* la prevalenza

di “regressione” rivela che alla base dell’intervento traduttivo dell’esercito inglese sta la volontà di nascondere e non di comunicare, di “ridurre” e non di ampliare le possibilità di interazione. La violenza “regressa” risiede anche e soprattutto nel senso di “scomparsa” che la traducibilità stessa implica. In realtà i toponimi irlandesi sono “filosoficamente” intraducibili, poiché non hanno alcun rapporto con la conoscenza di chi propone la traduzione. Come osserva Jacques A. Gilbert “il traducibile si iscrive nello scarto. Tra la pura tautologia del medesimo e l’impossibile ripetizione dell’inaccessibile, definendo una sorta di spazio ‘critico’ ” (2009, 78). La criticità sta nell’impossibilità di una esatta determinazione di quello scarto. Il pessimismo di Friel non è lontano dalla visione simmeliana della provvisorietà di ogni fenomeno culturale, dall’idea di conflitto che scaturisce quando la difficoltà di stabilire confini chiari e oggettivi tra zone di contatto/contrasto produce un vuoto che provoca condizioni di angosciosa estraneità (Simmel 1999; [1925]).

Ad “incarnare” questo processo regressivo è senza dubbio Owen, il figlio di Hugh, assoldato dall’esercito in qualità di consulente/traduttore/interprete, che gli inglesi chiamano Roland. Come Daniel O’Connell, il Liberatore, Owen (traduttore-traditore) ritiene che “The old language is a barrier to modern progress” (25), e si identifica con il colonizzatore, lo imita assumendone atteggiamenti e tuttavia rimanendo ancora Altro (cfr. Bhabha 1994, 85-92), in un processo di “mimetismo”, nel senso indicato da Jacques Lacan: “Il mimetismo dà a vedere qualcosa in quanto è distinto da ciò che si potrebbe chiamare un *lui stesso* che è dietro. L’effetto del mimetismo è camuffamento ... Non si tratta di mettersi in accordo con il fondo, ma, su un fondo screziato, farsi screziatura – proprio come opera la tecnica di camuffamento delle operazioni di guerra umana” (Lacan 1979, 101)¹⁵. E Owen cerca di “camuffarsi” in questo campo di battaglia, utilizzando come pratica mimetica anche le sue traduzioni dalla lingua del colonizzatore a quella del colonizzato:

LANCEY: His majesty’s government has ordered the first ever comprehensive survey of this entire country – a general triangulation which will embrace detailed hydrographic and topographic information and which will be executed to a scale of six inches to the English mile.

OWEN: A new map is being made of the whole country.

LANCEY: This enormous task has been embarked on so that the military authorities will be equipped with the up-to-date and accurate information on every corner of this part of the Empire.

OWEN: The job is being done by soldiers because they are skilled in this work.

LANCEY: And also that the entire basis of land valuation can be reassessed for purposes of more equitable taxation.

OWEN: The new map will take the place of estate-agent’s map so that from now on you will know exactly what is yours in law.

LANCEY: In conclusion I wish to quote two brief extracts from the white paper which is our governing charter: (*Reads*) ‘All former surveys of Ireland originated in

forfeiture and violent transfer of property; the present survey has for its object the relief which can be afforded to the proprietors and occupiers of land from unequal taxation’.

OWEN: The captain hopes that the public will cooperate with the sappers and that the new map will mean that taxes are reduced.

...

LANCEY: ‘Ireland is privileged. No such survey is being undertaken in England. So this survey cannot but be received as proof of the disposition of this government to advance the interests of Ireland’

OWEN: This survey demonstrates the government’s interest in Ireland and the captain thanks you for listening so attentively to him. (31)

Owen cerca di rendere il risultato della sua pratica traduttiva “stable, static and nonconflictual”: rientra così nello stereotipo del traduttore “coloniale”, il cui compito è quello di “smoothing out and domesticating cultural difference” ed evitare il conflitto, mediare, conciliare, “accommodate” (Gruetz 2004, 89-90), rendere certo ciò che la traduzione rende incerto, rendere armonioso, “domare”, ciò che la traduzione minaccia. Il *camouflage* di Owen è un meccanismo di difesa, un ambiguo tentativo di riconoscere lo “straniero in lui stesso”¹⁶ di annullare la conflittualità che il processo di “naming-taming” (Friel n.d., but 1986, 58), o forse sarebbe meglio dire di *translating/taming*, di cui è complice – processo in bilico tra violenza ed estetica, tra ideologia e le “alternate forms of life that it represses, between defensive stratagems and ... processes of social levelling” (Hsu 2006)¹⁷ – inevitabilmente provoca, fomenta, e/o ingigantisce¹⁸.

La figura di Yolland complica il tentativo di lettura del *play* in senso unilateralmente nazionalista. Come nota Elmer Andrews “Yolland is a striking contradiction of the myth of the marauding English colonist” (1995, 71). Friel ci dice che è “*a soldier by accident*” (30); si è arruolato nell’esercito per sfuggire al controllo paterno. È un ortografo, e il suo compito, spiega Owen, è “to see that the place-names are ... correct” (32). Si è già osservato che è l’unico a rendersi conto che la sua “correzione” dei toponimi implica una sorta di *eviction* culturale. Il personaggio Yolland può essere considerato per certi versi un “correttivo”, soprattutto se messo a paragone con Lancey. Mentre Lancey si stupisce con arroganza che gli abitanti di Baile Beag/Ballybeg non parlino inglese, e si rivolge a loro come a dei bambini o a dei selvaggi (“A map is a representation on paper – a picture – you understand picture? – a paper picture ...”, 30), Yolland manifesta la sua apertura verso una cultura che considera ospitale (“I feel – I feel very foolish to – to – to be working here and not to speak your language ... I think your countryside is – is – is very beautiful. I’ve fallen in love with it already. I hope we’re not – too – too crude an intrusion on your lives”, 32). Yolland è dunque la esatta controparte di Owen¹⁹: si identifica col colonizzato; il loro percorso di “othering” e di *camouflage* è esattamente opposto. E ancora: nella prima scena del secondo atto, Owen e Yolland discutono a proposito della pratica traduttiva dei toponimi;

Owen è pratico, energico, ormai pienamente consapevole del suo ruolo di *go-between* tra i due mondi linguistici, ma non è per niente critico. Così reagisce alle obiezioni di Yolland che ha compreso di essere responsabile di qualcosa di gravissimo per la cultura locale:

OWEN: What is happening?

YOLLAND: I'm not sure. But I'm concerned about my part in it. It's an eviction of sorts.

OWEN: We're making a six-inch map of the country. Is there something sinister in that?

YOLLAND: Not in ...

OWEN: And we're taking place-names that are riddled with confusion and ...

YOLLAND: Who's confused? Are the people confused?

OWEN: ... and we're standardizing those names as accurately and as sensitively as we can. (43)

Il ruolo della lingua e quello socio-culturale della traduzione creano dunque conflitto. Il momento chiave dell'evoluzione psicologica dei traduttori è infatti legato alle sorti di un toponimo. Owen ha fretta di proseguire il suo lavoro di *re-naming*, e si sofferma su un esempio per far comprendere al compagno la necessità di un drastico cambiamento:

OWEN: ... We've come to this crossroads. Come here and look at it, man! Look at it! And we call that crossroads Tobair Vree. And why do we call it Tobair Vree? I'll tell you why. Tobair is a well. But what does Vree mean? It's a corruption of Brian – (Gaelic pronunciation). Brian – an erosion of Tobair Bhriain. Because a hundred-and-fifty years ago there used to be a well there, not at the crossroads, mind you – that would be too simple – but in a field close to the crossroads. And an old man called Brian, whose face was disfigured by an enormous growth, got it into his head that the water in that well was blessed; and every day for seven months he went there and bathed his face in it. But the growth didn't go away; and one morning Brian was found drowned in the well. And ever since that crossroads is known as Tobair Vree – even though that well has long dried up. I know this story because my grandfather told it to me. But ask Doalty – or Maire – or Bridget – even my father – even Manus – why it's called Tobair Vree; and do you think they'll know? I know they don't know. So the question I put to you, Lieutenant, is this: What do we do with a name like that? Do we scrap Tobair Vree altogether and call it – what? – The Cross? Crossroads? Or do we keep piety with a man long dead, long forgotten, his name 'eroded' beyond recognition, whose trivial little story nobody in the parish remembers? (43-44)

Yolland insiste perché la *piety* linguistica sia osservata, e Tobair Vree viene trascritto senza essere tradotto; come afferma Pilkington "Names may be accidental ... but they also have a private significance that cannot be so easily dismissed" (1990, 288). Owen è divenuto un traduttore/traditore, è ormai

parte di quel meccanismo devastante che Ngūgī wa Thiong’o ha correttamente definito “la bomba culturale”:

The biggest weapon wielded and actually daily unleashed by imperialism against ... collective defiance is the cultural bomb. The effect of a cultural bomb is to annihilate a people’s belief in their names, in their languages, in their environment, in their heritage of struggle, in their unity, in their capacities and ultimately in themselves. It makes them see their past as one wasteland of non-achievement and it makes them want to identify with that which is furthest removed from themselves, for instance, with other people’s languages rather than their own. (1986, 3)

L’unico momento in cui il conflitto “interculturale” al centro del *play* si attenua e pare quasi dissolversi è la scena seconda del secondo atto in cui Yolland e Maire, un’allieva della scuola, tentano di esprimere l’amore che provano l’uno per l’altra. Parlano due lingue diverse, e cercano di comunicare i propri sentimenti usando il latino e l’inglese, ma ogni loro tentativo fallisce. L’intimità, la comunione viene raggiunta sussurrando i toponimi irlandesi che Yolland sta contribuendo a cancellare:

YOLLAND: Maire Chatach.

(She still moves away)

YOLLAND: Bun na Habhan? *(He says the name softly, almost privately, very tentatively, as if he were searching for a sound she might respond to. He tries again).*
Druim Dubh?

(MAIRE stops. She is listening. YOLLAND is encouraged).

Poll na gCaorach. Lis Maol.

(MAIRE turns towards him).

Lis na nGall.

MAIRE: Lis na nGradh.

(They are now facing each other and begin moving --- almost imperceptibly --- towards one another).

MAIRE: Carraig an Phoill.

YOLLAND: Carraigh na Ri. Loch na nEan.

MAIRE: Loch an Iubhair. Machaire Buidhe.

YOLLAND: Machaire Mor. Cnoc na Mona.

MAIRE: Cnoc nacGabhar.

YOLLAND: Mullach.

MAIRE: Port.

YOLLAND: Tor.

MAIRE: Lag. *(She holds out her hands to YOLLAND. He takes them. Each now speaks almost to himself/herself).*

I toponimi, privati di ogni “signified or conceptual meaning” diventano così una lingua erotica che sembra consentire ai due innamorati “both communication and self-confirmation” (Pilkington 1990, 295). Un bacio suggella l’unione, e conclude una scena in cui il dato che maggiormente emerge è che in

realtà il conflitto può cessare solo quando la lingua non è più comunicazione, quando diventa “dialect of endearment” (Paulin 1985, 16), ed è puro suono – come suggerisce Steiner la lingua è un fatto legato intrinsecamente a una “essential privacy” (Steiner 1975, 46): Yolland a Maire parlano “quasi solo a se stessi” – ed è soltanto attraverso questa segreta intesa che la comprensione può avvenire.

L'inevitabilità del conflitto diviene sempre più chiara a mano a mano che l'irlandese viene *disempowered* e la “traduzione”, atto mai neutrale che ha la capacità di “divorcing power from eloquence” (Deane, in Friel 1984, 18), dilaga sulla mappa. La possibilità che la tradizione continui e la civiltà nativa possa sopravvivere, viene negata: mitizzare la storia diviene così un modo per compensare la miseria materiale del presente. Yolland viene rapito e ucciso dai patrioti irlandesi che quella storia difendono; la sua scomparsa innesca la furia violenta della guerra. Owen fugge e abbandona il Name-Book (“a mistake – my mistake – nothing to do with us”, 66), il correlativo oggettivo delle sue colpe, per organizzare la resistenza. La “narrativa” frieliana si chiude con l'acre odore della carestia che impregna l'aria, coi campi in preda alle fiamme e con la morte della lingua irlandese. La continuità del conflitto parrebbe, dunque, essere una caratteristica ineluttabile della storia culturale dell'isola. *Translations*, infatti, riflette drammaticamente la situazione dell'Ulster negli ultimi venti anni del secolo scorso (la conclusione del *play*, in particolare, è un riferimento diretto al mai sopito conflitto nordirlandese) e forse offre anche qualche spunto per tentare di sanare quella secolare ferita certo non ancora rimarginata. Friel stesso ci ricorda che la lingua è uno dei luoghi cruciali per risolvere il problema politico nel Nord-Irlanda: “... the political problem of this island is going to be solved. ... by the recognition of what language means for us Because we are in fact talking about accommodation or marrying of two cultures here, which are ostensibly speaking the same language but in which in fact aren't” (cit. in Richtarik 1994, 35). E l'atto traduttivo, seppur sempre conflittuale, può permettere a due lingue e due culture di entrare in contatto, di creare un nuovo progetto, di con-fondersi. Una chiave di lettura del *play* può rintracciarsi proprio nelle parole che Hugh rivolge a Owen prima che parta per entrare in clandestinità: “We must learn those new names ... We must learn where we live. We must learn to make them our own. We must make them our new home” (66). Si tratta dunque di un dovere etico, anche se la nuova “casa” crea disorientamento, smarrimento, sconcerto; eppure “Confusion is not an ignoble condition” (67).

La confusione inizialmente generata dalla coazione traduttiva può insomma trasformarsi, una volta superato il trauma ed elaborato il lutto, in una con-fusione di culture e di ideali: passato e presente riuniti in una lingua “comune” possono ormai dare nuova forma alla storia, dove la traduzione non sembra più necessaria. Il conflitto può allora cessare, anche se rimane la cicatrice della ferita, e i nomi, vecchi e nuovi, stanno lì a testimoniarlo.

Note

¹ Sulla questione del confine “culturale” irlandese si legga Heslinga 1979.

² A proposito di questo “rival system of naming”, A. Mac Intyre sostiene che “in such communities the naming of persons and places is not only naming as; it is also naming for. Names are used *as* identifications *for* those who share the same beliefs, the same justifications of legitimate authority, and so on. The institutions of naming embody and express the shared standpoint of the community and characteristically its shared traditions of belief and enquiry” (1988, 378).

³ L’esperienza della Field Day è ricostruita con estrema competenza e in grande dettaglio in Richtarik 1994.

⁴ Sul rapporto tra lingua e potere si veda Mazzaferro, ed. (2002), in particolare i saggi di Tsuda (19-31) e di Kachru (33-58).

⁵ In seguito alle Penals Laws – promulgate tra il 1723 e il 1782, che avevano come scopo quello di privare i cattolici di ogni diritto, compresa l’istruzione –, cominciarono a diffondersi le *hedge schools*, le scuole rurali, anche non strettamente legate al cattolicesimo, dove si continuavano ad insegnare la lingua e la cultura irlandese parallelamente a quelle classiche. (Cfr. Dowling 1968).

⁶ D’ora in poi ogni riferimento a questo testo sarà indicato tra parentesi in calce alla citazione.

⁷ La bibliografia sulla storia linguistica d’Irlanda è sterminata; tuttavia si vedano almeno Greene (1972); Purdon (1999); il numero monografico dedicato a “La langue gaélique en Irlande”, di *Études irlandaises* 26, 2, 2001; Hickey (2007); i due volumi di Crawley (2000 e 2005).

⁸ Cfr. Scaglione, ed. (1984) e Bermann, Wood, eds (2005).

⁹ Art. 8 in *Bunreacht na hÉireann/Constitution of Ireland* (1990; [1937]), 6-7.

¹⁰ Sulle “zone di conflitto” un ottimo testo dall’approccio interdisciplinare è Dente, Soncini, eds (2004). Più specificamente incentrato sulla dimensione linguistica è invece Mechel, Vasta, Chiaruttini Leggeri, a cura di (1999). Imprescindibile il volume di Terracini (1996).

¹¹ Nel volume Apter propone venti tesi sul tradurre, due delle quali sono “The translation zone is a *war zone*” e “Translation is the traumatic loss of native language” (xi). Apter afferma: “... the translation zone applies to diasporic language communities, print and media public spheres, institutions of government and language policy making, theatres of war, and literary theories with particular relevance to the history and future of comparative literature. The translation zone defines the epistemological interstices of politics, poetics, logic, cybernetics, linguistics, genetics, media, and environment; its locomotion characterizes both psychic transference and technology of information transfer” (6).

¹² Su traduzione e imperialismo si veda il volume di Cheyfitz (1991). Cfr. anche Reiss (1992) e Tymoczko, Gentzler, eds (2002).

¹³ In questo *pamphlet* Said afferma anche che: “Imperialism is an act of geographical violence through which virtually every space in the world is explored, charted, and finally brought under control” (1988, 11).

¹⁴ Queste affermazioni di Hugh appaiono significativamente simili (e in alcuni casi identiche) ad alcuni brani di *After Babel. Aspects of Language and Translation*, di George Steiner (1975). Il legame intertestuale tra *Translations* e il volume steineriano, oltre che essere riconosciuto dallo stesso Friel (cfr. Friel in Delaney 2000, 145), è stato oggetto di studio da parte di Kearney (1983); McGrath (1989); Lojek (1994); Velten (1996).

¹⁵ Sulla figura del traduttore in zone di conflitto cfr. Baker (2009, 1-23) e Inghilleri (2009, 101-120), originariamente apparsi in Bielsa, Hughes (2008, rispettivamente 222-242 e 207-221).

¹⁶ Osserva Julia Kristeva “Riconoscendo lo straniero in noi ci risparmiamo di detestarlo in lui. Sintomo che rende appunto il noi problematico, forse impossibile, lo straniero comincia quando sorge la coscienza della mia differenza e finisce quando ci riconosciamo tutti stranieri, ribelli ai legami e alle comunità”, *Stranieri a se stessi*, trad. it. di A. Serra (1990; [1988], 9).

¹⁷ Hsu (2006) osserva anche che: "... ideology itself can be characterized as a form of camouflage that veils the manufacture of consent behind a screen of misinformation, media distortions, and affective manipulation" (<http://www.theminnesotareview.org/journal/ns67/hsu_hsuan_1_1.shtml>, 08/2012).

¹⁸ La figura del traduttore-manipolatore al servizio della causa 'imperiale' è al centro del racconto *Las dos orillas*, contenuto in *El naranjo* (1993) dello scrittore messicano Carlos Fuentes, i cui protagonisti Jerónimo de Aguilar e Doña Marina, sono i traduttori-interpreti di Hernán Cortés. Un'acuta analisi del racconto, con osservazioni che ben si adattano anche al *play* frieliano, è proposta da Scelfo (2007).

¹⁹ Anche il contrasto fisico tra i due ufficiali inglesi non potrebbe essere più netto: Lancey è "small, and crisp" (29), pratico e deciso; Yolland è "tall and thin and gangling, blond hair, a shy, awkward manner" (30). L'opposizione di tipo caratteriale e fisico va di pari passo con quella generazionale e culturale: Lancey, con la sua concretezza e il suo realismo, rappresenta l'empirismo lockiano proteso verso l'industrializzazione e l'espansione coloniale, Yolland incarna invece l'anima romantica, idealista e spirituale dell'epoca successiva.

Riferimenti bibliografici

- Andrews Elmer (1995), *The Art of Brian Friel. Neither Reality Nor Dreams*, London, Macmillan.
- Andrews J.H. (1975), *A Paper Landscape. The Ordnance Survey of Nineteenth-Century Ireland*, Oxford, Oxford UP.
- Apter Emily (2006), *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton UP.
- Arcangeli Massimo (2007), *Lingua e identità*, Roma, Meltemi.
- Baker Mona (2006), *Translation and Conflict. A Narrative Account*, Routledge, London.
- (2009), "Resistere al terrorismo di stato. Teorizzare comunità di traduttori e interpreti attivisti", in A. Taronna (a cura di), *Translationscapes. Comunità, lingue e traduzioni interculturali*, Bari, Progedit, 1-23.
- Bassnett Susan, Trivedi Harish, eds (1999), *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, London, Routledge.
- Bermann Susan, Wood Michael, eds (2005), *Nation, Language and the Ethics of Translation*, Princeton-Oxford, Princeton UP.
- Bhabha Homi (1994), "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", in Id., *The Location of Culture*, London, Routledge, 85-92.
- Bielsa Esperanza, Hughes Christopher, eds (2008), *Globalization, Political Violence and Translation*, Palgrave, Basingstoke.
- Briggs Charles, ed. (1996), *Disorderly Discourse: Narrative, Conflict, and Social Inequality*, Oxford, Oxford UP.
- Bunreacht na hÉireann/Constitution of Ireland* (1990; [1937]), Dublin, Government Publications.
- Cheyfitz Eric (1991), *The Poetics of Imperialism. Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*, New York and Oxford, Oxford UP.
- Crawley Tony (2000), *The Politics of Language in Ireland 1366-1922*, London, Routledge.
- (2005), *Wars of Words. The Politics of Language in Ireland 1537-2004*, Oxford, Oxford UP.
- Cronin Michael (1996), *Translating Ireland. Translation, Languages, Cultures*, Cork, Cork UP.

- de Petris Carla (1996), "Friel, il teatro, l'Irlanda", in B. Friel, *Traduzioni e altri drammi*, a cura di C. de Petris, Roma, Bulzoni, 13-111.
- Deane Seamus (1984), "Introduction", in B. Friel, *Selected Plays*, London, Faber & Faber, 11-22.
- (1985), *Celtic Revivals*, London, Faber & Faber.
- Delaney Paul, ed. (2000), *Brian Friel in Conversation*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Dente Carla, Soncini Sara, eds (2004), *Conflict Zones: Actions Languages Mediations*, Pisa, ETS.
- Derrida Jacques (2004; [1996]), *Il monolinguisimo dell'altro*, a cura di G. Berto, Milano, R. Cortina.
- Dowling P.J. (1968), *The Hedge Schools of Ireland*, Cork, Mercier Press.
- Friel Brian (1984), *Selected Plays*, London, Faber & Faber.
- , "Interview with B. Friel", *The Irish Times*, 18 September 1984.
- (n.d., but 1986), "Extracts from a Sporadic Diary", in T. Pat Coogan (ed.), *Ireland and the Arts*, London, Namara Press, 56-61.
- (1996), *Traduzioni e altri drammi*, a cura di Carla de Petris, Roma, Bulzoni.
- Fuentes Carlos (1983), "Las dos orillas", in *El naranjo*, Madrid, Alfaguara.
- Gilbert J.A. (2009), "La genesi dei modelli: variazione e traduzione", in L. Perrone Capano (a cura di), *Il testo oltre i confini. Passaggi, scambi, migrazioni*, Bari, Palomar, 77-107.
- Greene David (1972), *The Irish Language*, Cork, Mercier.
- Gruesz K.S. (2004), "Translation: A Key(word) into the Language of America(nists)", *American Literary History* 16, 1, 89-90.
- Heslinga M.W. (1979), *The Irish Border as a Cultural Divide*, Assen, Van Gorcum.
- Hickey Raymond (2009), *Irish English. History and Present-day Forms*, Cambridge, Cambridge UP.
- Hsu Hsuan L. (2006), "Who Wears the Mask?", *The Minnesota Review* 67, <http://www.theminnesotareview.org/journal/ns67/hsu_hsuan_1_1.shtml> (08/2012).
- Hyde Douglas (1987; [1893]), *Love Songs of Connacht*, Shannon, Irish Academic Press.
- Inghilleri Moira (2009), "I traduttori nelle zone di guerra. L'etica sotto attacco in Iraq", in A. Taronna (a cura di), *Translationscapes. Comunità, lingue e traduzioni interculturali*, Bari, Progedit, 101-120.
- Jacquín Danielle, ed. (2001), "La langue gaélique en Irlande", special issue of *Études irlandaises* 26, 2.
- Kachru Braj (2002), "The Power and Politics of English", in G. Mazzaferro (ed.), *The English Language and Power*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 33-58.
- Kearney Richard (1983), "Language Play: Brien Friel and Ireland's Verbal Theatre", *Studies* 62, 20-56.
- Kristeva Julia (1990), *Stranieri a se stessi*, trad. it A. Serra, Milano, Feltrinelli (ed. orig. *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988).
- Lacan Jacques (1979), *Il seminario. Libro XI: I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, testo stabilito da J.-A. Miller, edizione italiana a cura di G. Contri, Torino, Einaudi (ed. orig. *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, Paris, Seuil, 1973).
- Lojek Helen (1994), "Brian Friel's Plays and George Steiner's Linguistics: Translating the Irish Author(s)", *Contemporary Literature* 35, 1, 83-99.

- Lysandrou Yvonne (2002), "The English Language and 'Proregression'. Language Conflict and Stasis as Reflected in Brian Friel's *Translations*", *Journal of Postcolonial Writing* 39, 2, 116-131.
- McGrath F.C. (1989), "Language, Myth and History in the Later Plays of Brian Friel", *Contemporary Literature* 30, 4, 534-545.
- Mac Intyre Alasdair (1988), *Whose Justice? Which Rationality?*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- Mazzaferro Gerardo, ed. (2002), *The English Language and Power*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Mechel Monika M., Vasta Nicoletta, Chiaruttini Leggeri Christen, a cura di (1999), *Rappresentazioni dell'identità: la dimensione linguistica del conflitto*, Padova, Cedam.
- Nash Catherine (1999), "Irish Placenames: Post-colonial Locations", *Transactions of the Institute of British Geographers* n.s., 24, 4, 457-480.
- Ngũgĩ wa Thiong'o (1986), *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature*, London, James Curry.
- OhAodha Michael (1987; [1893]), "Introduction" to Douglas Hyde, *Love Songs of Connacht*, Shannon, Irish Academic Press, v-x.
- Paulin Tom (1985), "A New Look at the Language Question", in Field Day Theatre Company, *Ireland's Field Day*, London, Hutchinson, 3-18.
- Pilkington Lionel (1990), "Language and Politics in Brian Friel's *Translations*", *Irish University Review* 20, 2, 281-298.
- Polezzi Loredana (2001), *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation*, Aldershot, Ashgate.
- Purdon Edward (1999), *The Story of the Irish Language*, Cork, Mercier.
- Reiss Timothy J. (1992), "Mapping Identities: Literature, Nationalism, Colonialism", *American Literary History* 4, 4, 649-677.
- Richtarik Marilynn J. (1994), *Acting between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*, Oxford, Clarendon Press.
- Said Edward (1988), *Yeats and Decolonization*, Derry, Field Day Theatre Company.
- Scaglione Aldo, ed. (1984), *The Emergence of National Languages*, Ravenna, Longo.
- Scelfo M.G. (2007), "Tradurre l'Altro": tra ideologia e manipolazione", in G. Garzone, L. Salmon, L.T. Soliman (a cura di), *Multilinguismo e interculturalità. Confronto, identità, arricchimento*, Milano, LED, 115-124.
- Simmel Georg (1999; [1925]), *Il conflitto della civiltà moderna*, trad. it. di G. Rensi, Milano, SE (ed. orig. *Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag*, München-Leipzig, Duncker & Humblot, 1918).
- Steiner George (1975), *After Babel. Aspects of Language and Translation*, London, Oxford UP.
- Terracini Benvenuto (1996), *Conflitti di lingue e di cultura*, Torino, Einaudi.
- Tsuda Yukio (2002), "The Hegemony of English: Problems, Opposing Views, and Communication Rights", in G. Mazzaferro (ed.), *The English Language and Power*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 19-31.
- Tymoczko Maria, Gentzler Edwin, eds (2002), *Translation and Power*, University of Massachusetts Press, Amherst-Boston.
- Velten Christa (1986), "'Is Athene Sufficiently Mortal?'. Myth as Reality – Reality as Myth – in Brian Friel's *Translations* in Relation to George Steiner's *After Babel*", in G. Serpillo, D. Badin (eds), *Insulae/Islands/Ireland. The Classical World and the Mediterranean*, Cagliari, Tema, 235-241.

Importanza della diversità diatopica nell'insegnamento della lingua spagnola come L2

Silvia Lafuente

Università di Firenze (<silviadelvalle.lafuente@unifi.it>)

Abstract

The syncretic cultural identity, in which the Spanish language and its linguistic hegemony are grounded and have reflected its political hegemony, led Spain to take on a predominant role in standardization over the centuries. However, the present situation of the Spanish language is characterized by pluricentrism covering the vast territory in which the language is spoken. This means that a number of centers have set up prestigious standard models providing norms for a country or region. Therefore, a fair enactment of this polycentrism requires national norms, different ways of codification of the Spanish language, answers to geographical and social forms which have split after a common departure and the idea that the varieties of the Spanish language fulfill speakers' different expressive requirements and help to enhance national identities, in the face of the domination of the peninsular model. This point of view must guide linguistic research, methodology in lexicography, school grammar, translation of foreign languages and especially the teaching of Spanish as L2.

Keywords: hegemony, pluricentrism, linguistic teaching

Ci proponiamo in questa sintetica relazione di riflettere sulla necessità del riconoscimento e accettazione della realtà pluricentrica della lingua spagnola per contribuire ad abbattere dubbi e pregiudizi diffusi non soltanto fra i parlanti ma anche fra istituzioni e insegnanti cercando, allo stesso tempo, di fare delle proposte concrete orientate a risolvere alcuni problemi didattici che questa visione porta con sé. A nostro parere, considerare come unico spagnolo corretto lo spagnolo esemplare della Spagna, concorde, in genere, con lo spagnolo accademico, non solo non risponde alla realtà contemporanea della lingua spagnola ma costituisce inoltre un rischio enorme dal punto di vista della didattica e della ricerca linguistica.

Dalla sua nascita la lingua spagnola, nei suoi albori lingua "castigliana", mostra tratti specifici che l'accompagneranno nel tempo: imposizione come

lingua al di sopra della pluralità linguistica peninsulare, vocazione d'uniformità, dilatata espansione e, di conseguenza, la sua dissimilazione, fattore scatenante di futuri conflitti. In effetti, dal secolo XVI la lingua spagnola non è più la lingua castigliana. Durante questo periodo, in un ridotto lasso di tempo, la lingua, appena denominata spagnola, si espande nel continente americano portando con sé aspetti fonetici della varietà andalusa, forme morfologiche che presto cadranno in disuso nella penisola, e aggiunge inoltre al proprio bagaglio lessicale sia le nuove forme delle lingue amerinde sia gli adattamenti dei vocaboli patrimoniali alla nuova realtà.

Superata l'idea ottocentesca della variazione come un fenomeno patologico, sappiamo oggi che si tratta piuttosto di un processo fisiologico e inerente alle lingue. Non è possibile affermare ormai l'esistenza di norme assolute per l'ampio mondo ispanofono, come era durante il periodo coloniale e nella tappa posteriore all'indipendenza, quando la Spagna assumeva un ruolo predominante nella standardizzazione. Attualmente la lingua spagnola è un complesso sistema costituito da linguaggi nazionali o regionali, con le loro rispettive varietà e norme, e con i propri criteri per identificare usi di prestigio, tutti quanti integrati, con uguale legittimità, nell'ampio spazio ispanoamericano e spagnolo. A questa varietà di norme e non a un'unica dogmatica norma unitaria, deve rispondere una visione realistica della lingua, in beneficio dei parlanti e della lingua stessa.

Le norme sono fenomeni essenziali alla sociabilità e sono immerse nella storia della comunità parlante. Da ciò deriva la pluralità normativa della lingua spagnola. Questo non significa mettere in pericolo l'unità, nota paura ottocentesca di molti intellettuali ispanoamericani che, fin dall'inizio della vita indipendente dell'America Latina, fecero sentire la preoccupazione per la possibile confusione babelica, prendendo come modello di quell'apocalisse linguistica la dispersione del latino nelle attuali lingue romanze. Pluralità significa ricchezza ed è una realtà che deve essere assunta, in tutta la sua ampiezza, dagli studi consacrati alla lingua spagnola.

Eugenio Coseriu richiama l'attenzione sulla distinzione tra ciò che è corretto e ciò che è esemplare. Ciò che è corretto è una proprietà dei fatti della lingua parlata in conformità al sistema linguistico mentre ciò che è esemplare è un sistema linguistico, una "lingua" particolare dentro una lingua storica e, come tale, non è né scorretta né corretta. Il giudizio di ciò che è corretto riguarda solo la conformità col sapere idiomatico. La lingua esemplare è un'altra cosa: la stessa si trasforma in norma comune, in standard o punto di riferimento. Il suo status non risiede in una potenziale correzione intrinseca bensì nella funzione che le viene attribuita, nel valore socioculturale che ha per la comunità.

Nel momento comunque di stabilire la possibile esemplarità panispanica, il linguista rumeno finisce per scegliere il castigliano, per una questione di tradizione culturale, di radicamento delle tradizioni idiomatiche, di pre-

stigio storico e, finalmente, perché le differenze fra la Spagna e ogni paese ispanoamericano sono minori riguardo a quelle che intercorrono fra paesi ispanoamericani di regioni differenti (Coseriu 1990, 50-53). La lingua comune spagnola, in realtà, a differenza della superata visione dell'esemplarità monocentrica, non coincide con la varietà castigliana, pertanto le varietà dello spagnolo americano sono semplicemente varietà della lingua spagnola, non "deviazioni" o "derivazioni". Non rappresentano nemmeno una minaccia all'unità della lingua, così come non la rappresentano le varietà peninsulari dell'andaluso, del canario, dell'estremegno, o del castigliano della Castiglia.

Il concetto stesso di dialetto è stato usato spesso per screditare il concetto di variante. Da questo punto di vista, il termine "lingua" corrisponde al castigliano e l'espressione "dialetti" alle altre varietà, con l'idea che un "dialetto", senza smettere di essere intrinsecamente una lingua, si considera come subordinato a un'altra lingua, di ordine superiore. O, detto diversamente il termine "dialetto", non appena opposto a lingua, designa una lingua minore distinta dentro, o compresa in una lingua maggiore, che è, giustamente, una "lingua storica", vale a dire "la lingua". Le varianti erano allora membri della famiglia o costituivano famiglie minori dentro la famiglia maggiore che era il castigliano.

La situazione dello spagnolo attuale esprime invece una cultura linguistica pluricentrica. Esistono vari centri che sono modelli standard, di prestigio, che stabiliscono norme per un paese o per una regione. Pluricentrico allora, non concentrico; non uno spagnolo "generale" o "standard" centrato a Madrid, con l'Accademia, e circondato da "varietà dialettali" spagnole e ispanoamericane, bensì un dinamico insieme di spagnoli nazionali, regionali storici, come l'andaluso occidentale, l'antillano, il centroamericano, il rioplatense, ecc. Oltre che pluricentrico lo spagnolo attuale è anche multipolare, perché alcune di queste varietà regionali o nazionali sono, anche, fari d'irradiazione di caratteristiche linguistiche e di norme di correzione, diffuse per via del loro prestigio sociopolitico mediante i mezzi di comunicazione.

Madrid e Barcellona sono indubbiamente poli d'irradiazione contemporanea, grazie all'industria editoriale e alla loro posizione politica di rilievo in Spagna; ma lo sono anche le città di Buenos Aires, di Bogotá e Città del Messico. Lo spagnolo nazionale messicano irradia la sua fonetica e buona parte delle sue peculiarità grammaticali e lessicali verso l'America Centrale e le comunità ispanofone degli Stati Uniti, particolarmente attraverso la televisione e la stampa. Le città di Miami e Los Angeles, sono nuclei di poderosa diffusione mediatica verso tutto il mondo ispanico, diventando sempre di più poli della lingua spagnola. Lo stesso succede con lo spagnolo rioplatense che irradia le sue peculiarità verso il Brasile. Le varianti dello spagnolo americano appartengono pertanto a una lingua storica comune, tanto quanto le varianti peninsulari. Queste varianti sono la realizzazione del sistema generale dello spagnolo, tutte con la stessa validità. Un'idea della lingua allora in consonanza

con questa realtà contemporanea dello spagnolo deve continuare a orientarsi per il valore dell'unità, come principale mezzo di comunicazione fra tutti gli ispanofoni, ma non una lingua unificata da nessuno dei suoi centri o dei suoi poli (Lara 2007, 180).

La visione orientata a favorire l'accettazione della coesistenza di differenti modi di codificazione della lingua spagnola, l'esigenza di dare risposta a usi geografici e sociali diversi da un punto di partenza comune e l'idea che le varietà dello spagnolo debbano rispondere alla volontà espressiva dei parlanti, per sostenere e perfezionare le loro identità nazionali, è quella che, secondo il nostro parere, deve guidare non solo l'investigazione linguistica ma anche le pratiche metodologiche di lessicografia, di grammatica scolastica, di traduzione di lingue straniere e, in particolar modo, dell'insegnamento dello spagnolo come L2. Questa visione è quella che dovrebbe imporsi dal punto di vista didattico, aiutata dal fatto che negli ultimi decenni si sono affermati nell'insegnamento della lingua metodi ispirati alla proposta comunicativa, contribuendo in questo modo all'incremento in classe dell'uso reale, come ha fatto anche la diffusione di molte discipline linguistiche basate sulla lingua parlata, la sociolinguistica, la pragmatica, ecc.

Dato che esiste una stretta relazione tra la competenza comunicativa, l'espressione orale e la competenza pedagogica, immaginiamo quindi l'importanza che ha nel momento dell'insegnamento della lingua spagnola il concetto di varietà. Gran parte di quello che succede nell'aula si produce attraverso gli usi linguistici orali e l'uso corretto della lingua orale non è esclusivo di una delle varietà. Perciò è necessario, quando l'insegnamento è realizzato da professori di madre lingua, come succede nelle aule universitarie italiane, che essi appartengano, se possibile, a differenti varietà della lingua. Questo andrebbe sicuramente a favore del livello didattico.

Ma che fare quando nella realtà non si produce, per molte ragioni, la diversità del corpo docente ma l'omogeneità? Pensiamo, per esempio all'insegnamento in regioni come il Rio della Plata, dove insegnanti argentini e uruguaiani costituiscono la maggioranza del corpo docente dell'insegnamento linguistico in Brasile, come lo sono gli insegnanti spagnoli nei diversi paesi europei o i docenti messicani negli Stati Uniti. L'insegnante, in questo caso, dovrebbe partire da realizzazioni reali che servano da impalcatura per trasmettere altre varietà di forma coerenti ed organizzate, e facilitare agli studenti l'accesso al maggiore numero possibile di varietà geografiche, non con l'obiettivo di imitarle, ma con quello di riconoscerle, renderle familiari e comprenderle. Un professore di spagnolo deve avere quindi dell'informazione linguistico-culturale che vada al di là della sua area d'appartenenza ed elaborare, in consonanza, i suoi materiali, vale a dire, l'esigenza di una formazione più completa possibile. L'ideale sarebbe che l'insegnante fosse capace di riconoscere e descrivere le differenti varianti della lingua che insegna e le corrispondenti norme, trasmettendo all'alunno la relazione tra la variante generale e quella

più ridotta, in modo da fornire allo studente una competenza passiva, non necessariamente produttiva, della variante meno generale. In questo modo l'alunno ha la possibilità di entrare in contatto, durante il suo percorso di apprendimento, con diverse varietà.

L'importante è non trascurare la coerente esecuzione di una variante. Lo studente dovrebbe trovare nell'aula una guida che gli indichi se la varietà che utilizza concorda in tutti i suoi tratti o no. Dal nostro punto di vista è necessario che l'avvicinamento alle varietà sia graduale e, pertanto, nel primo anno, venire a contatto soltanto con una di queste. Sottoporre comunque lo studente al maggiore numero possibile di varianti è l'accostamento più ragionevole al carattere pluricentrico della lingua spagnola. È vero anche che non tutti i professori conoscono con chiarezza fino a dove arriva l'unità, la diversità della lingua, la relazione tra varietà e correzione; aggiungiamo inoltre la difficoltà oggettiva di conoscere gli usi reali nei differenti contesti del mondo ispanico. Consideriamo proprio per questo imprescindibile un corpo docente integrato da professori che siano rappresentativi di diverse varietà geografiche.

Nel momento di scegliere il modello si adoperano di solito tre possibilità di prototipo: il modello dello spagnolo di un solo posto (la norma colta castigliana che abbiamo escluso), il modello dello spagnolo di ogni zona principale (i tratti colti di ognuna di quelle aree che è la possibilità che abbiamo scelto), e il modello degli usi dello spagnolo generale. Se si sceglie la seconda possibilità un aiuto potrebbe venire dalla lingua degli scrittori come sostentamento della buona conformazione della parlata, che continua a essere l'unica garanzia di un dinamico controllo qualitativo sulla dispersione delle varietà orali. C'è chi invece pone l'accento sull'importanza dei nuovi agenti normativi creati dai mezzi di comunicazione – cinema, televisione, reti cibernetiche – ma anche giornalisti e presentatori, fino ai doppiaggi e alle redazioni, che si esprimono in una varietà atopica, chiamata anche “terza norma”. È possibile che le norme dei mezzi di comunicazione costituiscano un fattore decisivo d'interrelazione che faciliti qualche forma di coesione linguistica dei parlanti di spagnolo, ma pensiamo che sia una forza livellatrice indotta, sprovvista della spontaneità, necessità e legittimità dei processi di livellamento storicamente conosciuti (Moure 2007, <<http://www.cvc.cervantes.es/obref/congresos/rosario/ponencias/aspectos/moure>> (02/2011)).

In effetti, la ricerca di uno spagnolo generale non deve incamminarsi verso un modello indefinito o irreali, o di un solo modello esemplare, come affermava Coseriu, bensì verso l'insegnamento di uno spagnolo capace di dare risposta a usi geografici e sociali differenti da un punto di partenza comune. Solo l'attuazione di questo punto di vista permetterà allo studente di spagnolo come L2 che si muove in zone “*tuteantes*” (dove si adopera il pronome “*tú*”), ma legge frequentemente autori come Julio Cortázar e Gioconda Belli (che adoperano il “*voseo*”), o ha come compagni studenti con altri usi, di rendersi più “panispanico”, vale a dire, per esempio, di non ignorare l'uso del “*vos*” e delle rispettive forme verbali, o altri sistemi pronominali, come il colombiano.

Il “*tú*” e l’“*usted*” trasmettono una differenza nei diversi paesi riguardo al grado di vicinanza o lontananza manifestate nei confronti dell’ascoltatore. Il parlante argentino essendo “*voseante*” tenderà a usare di più la forma “*usted*” riguardo allo spagnolo peninsulare, perché in Argentina il “*vos*” ha una carica molto più affettiva ed emotiva del “*tú*” spagnolo, diversamente, per i colombiani, la carica affettiva la dà l’“*usted*” e non il “*tú*”, ecc.

Non basterebbe tuttavia sottolineare la diversità del sistema pronominale, il professore dovrà introdurre l’idea che le differenze culturali possono essere fondamentali allo scopo di stabilire le diverse inferenze nella comunicazione e quindi sarà necessario aggiungere, all’insegnamento della lingua, la pragmatica interculturale, lo studio, per esempio, delle regole di “cortesia”, il quale dipende dalla società alla quale facciamo riferimento, non soltanto riguardo al “*tú*” e all’“*usted*”, ma a tutte quelle regole che rientrano nell’analisi della conversazione.

Il professore dovrà tenere conto che il fatto di rivendicare la competenza comunicativa implica una nuova visione della questione culturale. Le informazioni devono servire allo studente per agire nella società, con gli individui che fanno uso della lingua e non per accumulare informazioni culturali su Ispanoamerica o Spagna, svincolate dalla sua esperienza, dalle sue necessità. Le varietà dello spagnolo devono rispondere alla volontà espressiva dei parlanti, per sostenere e perfezionare le loro identità nazionali. È quello che Moreno Fernández chiama “*realtà multinormativa*” e che egli come altri identifica con la norma colta delle città più importanti del mondo ispanico (Moreno Fernández 2000, 88). Una più ampia competenza linguistica e letteraria è del tutto rispondente alle necessità degli studenti di spagnolo come L2. Questi devono conoscere sia le peculiarità delle varianti della lingua spagnola sia le relative letterature prodotte in Spagna e in aree extraeuropee, vale a dire, nel contesto generale della cultura e della storia del mondo ispanofono.

Le considerazioni e le idee esposte fin qua hanno influito concretamente su alcuni paesi europei che hanno lasciato da parte la predilezione peninsulare nell’insegnamento della lingua spagnola, ma non in Italia, dove alcune istituzioni ancora privilegiano la varietà spagnola peninsulare. In effetti, è caratteristico delle comunità monolingue che gli individui e le istituzioni incluse nella standardizzazione linguistica producano un’immagine piramidale della lingua. Nella cima della piramide si colloca la norma che funziona non solo come sistema di comunicazione superiore ma anche come simbolo della comunità e della sua cultura. Certe istituzioni scolastiche italiane si rifanno ancora all’epoca delle antiche gerarchie linguistiche che mettevano la Spagna in questa cima privilegiata della piramide idiomatica, in aperta contrapposizione con le autorità linguistiche spagnole che portano avanti, soprattutto dagli anni novanta, una politica linguistica di promozione della diversità.

In nome precisamente della democrazia e del consenso, la diversità si è trasformata in un imperativo teorico ma anche in una necessità politica da parte delle istituzioni spagnole che si occupano della lingua. Eppure, nonostante gli

sforzi realizzati, certe concezioni di superiorità e sottomissione continuano a sopravvivere e a ostacolare la reale unificazione democratica di tutte le varianti della lingua spagnola. La macchina diplomatica spagnola si muove con molta efficacia nel campo linguistico, tuttavia alcuni studiosi affermano che, sebbene nelle istituzioni spagnole esista una concezione condivisa sul policentrismo della lingua e sull'applicazione di una politica della diversità, questa diversità continua a essere, per certi aspetti, piramidale, dove un nucleo ha più peso degli altri (Del Valle 2007, 95). In Spagna si parla spesso di norma pluricentrica, ma nei fatti la norma peninsulare mantiene la sua egemonia. Non solo, negli stessi ispanoamericani, ancor oggi, è molto diffusa l'autocoscienza negativa di come si parla. Si giudica "bene" o "male" tenendo conto, ancora come nel secolo XIX, del modello peninsulare.

La norma accademica potrà essere chiamata pure "panispanica" e potranno partecipare ad essa perfino gruppi interaccademici, ma questo significa veramente che la lingua sia un condominio di tutti i suoi parlanti? Se si riuscisse a costruire una coscienza comune di autentica unità nella diversità forse i paesi stranieri prima o poi finirebbero per assumerla. Come abbiamo già affermato, questa tendenza all'omogeneità affonda le radici, da una parte, nello stampo culturale sincretico e integratore in cui nasce la lingua spagnola e, dall'altra, nell'egemonia linguistica, prolungamento dell'egemonia politica, esercitata dalla Spagna fino al periodo dell'indipendenza, momento in cui si intensifica la tensione linguistica, originata dalla difficoltà spagnola a riconoscere l'esistenza delle varietà americane senza la sua autorizzazione normativa.

Rimane per tanto da realizzare da parte di tutti i paesi di lingua spagnola una vera comunità linguistica come ultima tappa del lungo processo. Il passato linguistico, nel suo sinuoso percorso, ha condotto a questo presente dove i concetti di unità, diversità, equivalenza e pluricentrismo costituiscono la vera sfida per la lingua spagnola.

Riferimenti bibliografici

- Allwright Dick, Bailey K.M. (1991), *Focus on the Language Classroom. An Introduction to Classroom Research for Language Teachers*, Cambridge, Cambridge UP.
- Cortés M.M. (2000), *Guía para el profesor de idiomas. Didáctica del español y segundas lenguas*, Barcelona, Octaedro.
- Coseriu Eugenio (1990), *El español de América y la unidad del idioma, I Simposio de Filología Iberoamericana*, Zaragoza, Pórtico, 43-75.
- Del Valle José, Luis Gabriel-Stheeman, eds (2004), *La batalla del idioma. La intelectualidad hispánica ante la lengua*, Madrid, Iberoamericana.
- Del Valle José (2007), "La RAE y el español total. ¿Esfera pública o comunidad discursiva?", in J. Del Valle (ed.), *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 81-96.

- Guitarte G.L. (1991), "Del español de España al español de veinte naciones. La integración de América al concepto de lengua española", in C. Hernández *et al.*, *El español de América (Actas del III Congreso Internacional del español de América, Valladolid 3-4 junio 1989)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 65-86.
- Irvine J.T., Gal Susan (2000), "Language Ideology and Linguistic Differentiation", in P.V. Kroskrity (ed.), *Regimes of Language: Ideologies, Politics, and Identities*, Santa Fe (NM), School of American Research Press, 1-34.
- Lara L.F. (2001), "El español como lengua americana", *Revista de Occidente* 245, 31-36.
- (2007), "Por una reconstrucción de la idea de la lengua española", in J. Del Valle (ed.), *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana-Verveurt, 163-181.
- Lope Blanch J.M. (1997), *La lengua española y sus problemas*, México, UNAM.
- Martín Zorraquino M.A., Díez Pellegrín Cristina (2000), *¿Qué español enseñar? Norma y variación lingüísticas en la enseñanza del español a extranjeros* (Actas del XI Congreso Internacional de ASELE 13-16 septiembre 2000), Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Moreno Fernández Francisco (2000), *Qué español enseñar*, Madrid, Arco-Libros.
- Moure J.L. (2007), *Norma nacional y prescripción. Ventajas y perjuicios de lo tácito*, Centro Virtuale Cervantes; accesible alla pagina web: <<http://www.cvc.cervantes.es/obref/congresos/rosario/ponencias/aspectos/moure>> (02/2011).

Notizie su alcuni dizionari italo-spagnoli nella Firenze del Seicento

Salomé Vuelta García

Università di Firenze (<salome.vueltagarcia@unifi.it>)

Abstract

This essay reports on a number of XVIIth century Italian-Spanish dictionaries, mostly florentine, preserved as manuscripts in the National Central Library of Florence, the Marucelliana Library of Florence and the Estense Library of Modena. These dictionaries (that have never been studied by the scholars of Italian-Spanish compared lexicography) show how vivid the interest for the study of Spanish language was in Florence during the Medici's period.

Keywords: dictionaries, lexicography, Italy, Spain, Florence, XVIIth century

Nelle biblioteche fiorentine, fra molti codici d'interesse iberico, si conservano alcuni manoscritti sulla lingua spagnola non noti agli studiosi: un piccolo dizionario spagnolo-italiano di Girolamo da Sommaia; il *Vocabolario spagnolo* di Pietro Petri e le pagine dedicate al lessico spagnolo negli *Studi di lingua toscana* di Anton Maria Salvini (cfr. Cacho 2001, vol. I, 23-24 e 189; vol. II, 451-452). Di ambito fiorentino sono, inoltre, gli appunti grammaticali di Baltasar Suárez de la Concha e il suo vocabolario spagnolo-italiano della commedia *Ofender con las finezas* di Jerónimo de Villaizán, conservati presso la Biblioteca Estense di Modena¹. Di questi manoscritti, su cui è in corso un'analisi approfondita, si dà notizia nelle pagine che seguono.

1. *Materiali linguistici di un "estudiante de Salamanca": la Grammatica spagnola di Girolamo Da Sommaia (Firenze 1573-Pisa 1635)*

Tra i manoscritti di Girolamo Da Sommaia conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, si trova un codice che porta il titolo di *Grammatica spagnola*². Il codice, con segnatura Magliabechiano IV 27, è composto da tre quaderni; i primi due, in spagnolo, di mano di Da Sommaia, il terzo, in italiano, di un'altra mano:

IV/Hisp./Anon. Grammatica Spagn./furse di Gir. Da Sommaia (cc. 1r-4v)

IV/Hisp./Gir. Da Sommaia/Proverbiis/Autogr (cc. 5r-19v)

IV/Hisp./Anon. Gram. Hisp./furse di Gio. Cinelli (cc. 20r-26v)

Nel primo quaderno Da Sommaia riporta brevi osservazioni e giudizi sulla lingua e sulla letteratura spagnole, per soffermarsi poi sull'usanza ibérica di redigere i documenti legali in *romance* e non in latino, come invece avveniva in Italia. Dopo aver annotato succintamente alcune particolarità dell'ortografia spagnola che si discostano della lingua italiana, quali, ad esempio, la mancanza di consonanti doppie, o la confusione tra la lettera "b" e la lettera "v", l'autore si dilunga sull'uso dello spagnolo nei tribunali, nei funerali, nelle scuole:

Adonde ay las dos consonantes *st, sp, s* y otra en latín en el principio de la palabra, como *spiritus, stephanus* y semejantes, en Romance estas mismas tienen siempre la e delante, como *espíritu, Esteban, estatua* et altri *espina esperar*.

Los españoles sino son las dos *ll* y *nm* las otras consonantes casi jamás ponen juntas dos.

En la Ortographía tienen grandísimo descuido y variedad, y es de negocio de suyo latísimo y por los abusos que ay en Español lo es mucho más en particular en lo de la *b* consonante que la truecan con la *v bibo, vivo*.

Los Españoles tienen todas sus leyes en Romance, y todos los Juicios se tratan en su lengua, testamentos y contratos y quanto ay de la misma manera. Los Cathedralíticos en las Esquelas acomodándose a la costumbre, o a la necesidad de los oyentes casi todos leen en Romance. Las Oraciones que se rezan también los más las rezan en Romance, y con todo eso son muy descuidados o alomenos lo han sido hasta aora en enriquecer y herosear su language, y pocos Autores buenos se hallan en Romance, y aquellos son de nuestros tiempos. Los que se tienen por los mejores son Fray Luis de Granada, y Fray Luys de León, la Santa Madre Teresa de Jesús y Antonio Pérez.

...

En los Entierros ponen los más sus Epitaphios en su lengua.

Esto tener las leyes y hazer todo lo judicial en Romanze sustentan muchos que es cosa muy acertada y provechosa. Yo creo que tienen mucha razón, aunque ay según los muy escrupulosos dos inconvenientes bien grandes, y son que con esto se han olvidado los más de los Españoles de aprender Latino, y que ay Escrivanos, Procuradores, Letrados y, lo que es peor, Jueces ignorantes. A esto se responde que fuera peor si se trataran en Latín los juicios porque quien no los entiende en Romance, menos lo entendiera en Latín, y que es muy bien hecho que sepa el labrador y la pobre mugercilla quando haze un contrato o otra cosa assí lo que haze y no como en otras Provincias que los escrivanos y letrados hazen, o a lo menos pueden hazer, mil vellaquerías, otras mil cosas apuntan para apoyar esto, pero baste lo dicho.

Del leer y declarar en las escuelas en Romanze ay también sus Zoilos, y, quizá con más razón, muchos y doctos lo defienden, yo no me atrevo a dezir nada ni por una parte ni por otra porque ay grandes valedores por cada una.

En Aragón y Valencia lo judicial se haze en Latín.

El Rey Don Alonso el sabio introduxo y mandó que se hiziesse todo lo judicial en Romance que antes se hazía en Latín.

...

La lengua Española es muy abundante y feliz en componer proverbios que dizen refranes, y ay muchísimos y muy agudos y lindos.

En fin esta lengua admite y es capaz de quantos ornamentos ay.

...

En Aragón, Cataluña y Valencia se hazen los Contratos en Latín, los Testamentos y lo judicial en la lengua natural, y assí los Notarios y Escrivanos no se venden como en Castilla, y son de más calidad allá, platican ocho años, y después ay esamen riguroso, y si los apruevan exercitan el oficio. (Da Sommaia, *Grammatica Spagnola*, cc. 1r-4v)³

Girolamo Da Sommaia, dal 1614 priore della chiesa conventuale dell'Ordine di Santo Stefano e provveditore nello Studio di Pisa, apparteneva a un'importante famiglia fiorentina imparentata con casati nobiliari di spicco della città. Dal 1599 al 1609 visse in Spagna, a Salamanca, dove frequentò l'Università laureandosi *in utroque iure* (cfr. Da Sommaia 1977; Repice 1999; Del Gratta 1999; De Santis 2006). Non stupisce, dunque, il suo interesse per le abitudini linguistiche dei giuristi spagnoli nel redigere i documenti legali, alle quali dedica molte delle osservazioni trascritte sopra.

Durante il suo lungo soggiorno a Salamanca, oltre ad assistere a rappresentazioni teatrali, che annotò con cura nel suo diario, si dedicò a comprare e a copiare una vasta quantità di libri spagnoli delle più variate materie (storia, religione, poesia, sulla lingua), che portò con sé al suo ritorno a Firenze. Dopo la morte, la sua biblioteca si disperse, ma molti dei suoi codici sono oggi conservati nel fondo Magliabechiano della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. In essi Da Sommaia registrò note divertenti e curiose sul carattere e le abitudini degli spagnoli d'allora. Eccone un esempio, che mostra come l'autore oscillasse tra l'uso dell'italiano e dello spagnolo:

Spagnoli quando ricevono in casa loro, tengono di onorare più a ire innanzi, et passare primi alle porte, come dando il possesso della casa al Visitante, ma all'uscire escono dipoi.

Spagnoli sono disciplinati, ma tardi, et non operano così bene in quelle attioni che vogliono destrezze, e congiunture di tempi, come in quelle dove solamente milita la forza, o il valore.

Españoles en España tienen mucho menos punto que fuera de España.

También es de advertir que en casa propria tienen gran punto, y fuera para las calles, plaças, y otras partes usan maior llaneça i cortesía.

Spagnoli fanno gran cose per amore.

Italiani lasciano gran cose per amore. (BNCF, ms. Magl. XXIV, 33, cc. IVv-Vv)⁴

L'interesse di Da Sommaia per la lingua spagnola si concentrò soprattutto sui proverbi spagnoli. Come egli stesso affermò nel primo dei documenti che

abbiamo trascritto sopra, “la lengua Española es muy abundante y feliz en componer proverbios que dizen refranes, y ay muchísimos y muy agudos y lindos” (Da Sommaia, *Grammatica Spagnola*, c. 4r). Il secondo quaderno del codice è dedicato alla trascrizione di numerosi proverbi, dei quali ci viene fornito talvolta l’equivalente italiano e/o latino (BNCF, ms. Magl. XXIV, 33, cc. 6r-14v e 19r-v). Ecco qualche esempio:

Dize el doliente al sano
Dios te dé salud hermano.
Dice il paiuolo alla padella
fatti in là che tu mi tigni.

A Moro muerto gran bançada.
Al can che fugge, ogn’un grida dagli, dagli.

Buscáis cinco pies al gato
I él no tiene si no quattro.
Cercar cinque piedi al montone.
Modum in scirpo queris.

Bien vengas mal, si vienes solo.
Nulla calamitus sola.

Il suo impegno nella trascrizione dei proverbi spagnoli sfociò nella realizzazione di una vera e propria raccolta, che meriterebbe uno studio approfondito⁵.

Tra i proverbi, alle carte 15r-18r del secondo quaderno del codice che stiamo descrivendo, Da Sommaia inserì un piccolo vocabolario spagnolo-italiano (Da Sommaia, *Grammatica Spagnola*, cc. 15r-17v). In esso, disposto sue due colonne (in ogni rigo troviamo due vocaboli spagnoli con i corrispettivi italiani), ci viene fornito l’equivalente italiano di una serie di termini spagnoli che vanno dalla lettera A alla lettera E (dalla A si salta alla C e si arriva fino alla E che non è conclusa). L’estensione di questo vocabolario è molto modesta: 168 vocaboli ordinati alfabeticamente, per lo più sostantivi e verbi (che appaiono nella forma dell’infinito) dei quali l’autore riporta l’equivalente o gli equivalenti in italiano:

Acuerdo	Partito, o Risoluzione
Afeytar	Lisciar, e tagliar i capelli
Atrevimiento	Ardire
Calle	Via, Strada
Cuello	Collo, Collare, e Collaretto
Cotejar	Assomigliare o Paragonare
Desvariar	Delirare, Farneticare
Enplaçar	Citare, Richiedere
Enredo	Intrigo

In alcuni casi, invece di fornire l'equivalente italiano, Da Sommaia dà la definizione del vocabolo spagnolo:

Açacán	Quello che inaffia l'orto
Albricias	Mancia per buona nuova
Almadrava	Luogo dove si pescano i Tonni
Almívar	Cosa liquida di zucchero
Almoneda	Casa dove si vende roba all'incanto
Argamassa	Mestura di pietra, e calcina
Ensalgador	Colui che medica con parole

Oltre a verbi e sostantivi, troviamo tra le entrate spagnole qualche aggettivo (“*adormecido*”, “*desvergonçado*”, “*entrañable*”) e due locuzioni inserite sotto la lettera a: “*a empujones*”, resa come “a spinte”, e “*a rienda suelta*”, “a briglia sciolta”.

Resta da approfondire l'eventuale o gli eventuali debiti di questo vocabolario con altri dizionari bilingui precedenti (cfr. Gallina 1957 e 1959; Martínez Egido 2002 e 2010), nonché il suo scopo pratico (come materiale per future traduzioni? come guida di lettura dei testi spagnoli per colleghi italiani con poca padronanza dello spagnolo?). Esso costituisce, però, un'ulteriore prova dell'importante opera di mediazione linguistica realizzata da Girolamo Da Sommaia nella Firenze delle prime decadi del Seicento.

Il terzo quaderno della *Grammatica spagnola* presenta un'altra grafia (non quella di Da Sommaia) ed è scritto, come abbiamo detto sopra, in italiano. Si tratta di una lettera anonima indirizzata ad un principe mediceo (“Sua Altezza Serenissima”), dove si segnalano e si trascrivono gli errori di un documento in spagnolo ora perduto (forse si trattava di una composizione poetica, giacché l'anonimo correttore accenna a “versi”). Accanto a questi errori, sotto la dicitura “corr” (corretto), viene fornita la forma corretta. Nella lettera si citano come autorità di riferimento Juan de Miranda, autore delle *Osservazioni della lingua castigliana* (Venezia, Giolito, 1566)⁶ e il noto lessicografo fiorentino Lorenzo Franciosini, autore di un fortunato vocabolario italiano-spagnolo (Franciosini 1620)⁷. In attesa di un'analisi più approfondita, si riportano l'inizio e la fine di questa lettera, nonché, a mo' di esempio, alcune delle numerose correzioni presenti (il correttore indica anche la numerazione delle carte del brano che esamina):

Sua Maestà Serenissima

Il non sapere e conoscerlo è virtù, ma il non sapere e presumerlo è arroganza tanto maggiore quanto non vuol esser corretto l'ignorante.

È dunque da sapersi che il C con quel punto sotto che si chiama ceriglia non si scrive se non con le tre vocali A O U come mostrano il Miranda e 'l Franciosino, nell'osservazioni della lingua quello, nel vocabolario questo.

Gli spagnuoli non raddoppiano mai alcuna consonante fuor che la L, e la R et S, ma poco.

facc. I	
Beber, Parezer effeto	la c con la ceriglia è errore che si scrive beber Franc. [Franciosini] va sotto col c. con un f sola
facc. 2	
Efficazmente	Due errori detti con un f.
fac. 23	
bomito y el bomito de la comida	vomito spropositone, perché non si vomita se non quel che si mangia.
facc. 24	
Prohibe	mal detto, meglio defende
facc. 26	
facc. 28	Vi è replicata la medesima cosa due volte, come anche detta più volte fin qui.
corrosibo	parola inusitata
f. 29	
ia occorriendo	ya spagnolo calabrese, deve dire acaeciendo
f. 30	
todas las serpientes quanto presto	todos los serpientes, ma questo significa grandi con piedi come coccodrilli, meglio era culebras quanto antes
f. 31	
mui	muy

Questi sono gli errori che grossamente ho notato oltre moltissimi altri di vocaboli barbari, d'improprietà di parlare, d'articoli aggiunti, e duplicati, come anche le medesime cose dette in ogni pagina, che è cosa di compassione essendovi più errori che versi, e le fo Reverenza. (Da Sommaia, *Grammatica Spagnola*, cc. 20r-26v)

Il contenuto di questo terzo quaderno è molto interessante in quanto ci fornisce dati sugli errori (soprattutto ortografici, ma anche lessicali) più comuni degli italiani d'allora alle prese con la scrittura di testi in lingua spagnola.

2. Il vocabolario "scenico" di Baltasar Suárez (Modena 1623-Firenze 1666)

Nel fondo Orsi-Muratori della Biblioteca Estense di Modena, fra molti adattamenti italiani del teatro aureo spagnolo ancora non noti agli studiosi,

si trova la trascrizione di alcune parti della commedia *Ofender con las finezas* di Jerónimo de Villazán⁸, accompagnata da appunti grammaticali sulla lingua spagnola e da un vocabolario spagnolo-italiano del lessico di *Ofender con las finezas*⁹. Il manoscritto, anonimo, può essere attribuito al nobile fiorentino di origine spagnola Baltasar Suárez¹⁰.

Baltasar Suárez apparteneva alla famiglia dei Suárez de la Concha, stabilitasi nella città medicea sin dal XVI secolo, i cui membri ricoprirono importanti cariche a corte e nell'amministrazione granducale¹¹. Attivo negli anni centrali del secolo XVII, accademico cruscante con il nomignolo de "il Mantenuto", accademico Fiorentino e membro dell'accademia teatrale degli Immobili, nonché drammaturgo, Baltasar Suárez de la Concha (Modena 1623-Firenze 1666), come altri nobili fiorentini di origine spagnola ebbe un ruolo importante di promotore e divulgatore della lingua e della letteratura spagnola nella Firenze dell'epoca¹²; egli continuava così il lavoro svolto dalla sua famiglia sin dai tempi del suo omonimo nonno Baltasar¹³.

Gli appunti grammaticali manoscritti di Suárez, che accompagnano, come si è detto, la trascrizione di alcune parti di *Ofender con las finezas*, trattano aspetti fonetici dello spagnolo e riportano la pronuncia di alcuni fonemi spagnoli comparandola con la pronuncia fiorentina; vi si descrivono inoltre le tre coniugazioni verbali spagnole; si coniuga il verbo "haber" nei differenti tempi; si declinano gli articoli, i pronomi personali, possessivi, dimostrativi e riflessivi (BEM, Archivio Muratoriano, Orsi-Muratori, filza 10, fasc. 16, cc. 13r-15v). Non è stato difficile scoprire che tutte queste osservazioni sono tratte dalla *Grammatica spagnuola ed italiana* di Lorenzo Franciosini, un testo che Suárez seguì quasi alla lettera, riportandone anche gli stessi esempi, seppure in forma snellita e semplificata (Franciosini 1624). È il caso, ad esempio, delle osservazioni sulla fonetica. Nella *Grammatica* di Franciosini sono trattate esaurientemente le particolarità fonetiche dello spagnolo, presentate subito dopo l'alfabeto di ambedue le lingue, in un'ottica comparatistica che evidenzia le somiglianze fonetiche con la pronuncia toscana e, in particolare, fiorentina; lo si osserva, ad esempio, nella spiegazione fonetica della lettera "g", a proposito della quale Franciosini chiarisce che "si pronunzia da' Castigliani come da' Fiorentini *sce*; sì che trovandosi con alcuna di queste due vocali *e, i*, così *ge, gi*, sarà come in Toscana, *sce, sci*, pronunziato con gorgia fiorentina", per poi dilungarsi su diversi tipi di sillabe che iniziano con questa lettera ("ga, go, gu; gua, guo; gla, gle, gli, glo, glu; gra, gre, gri, gro, gru; gui"), riportando numerosi esempi, come nel caso della sillaba "gue", che "si pronunzia e si legge come in Toscano "ghe", ma si eccettuano quelle voci "aguéro", "aguélo", "verguénçaste", "cigueña", "antiguedad", "unguento", "Siguença", "yangués", "guévo", "hala-gueño", "pedigueño", "piguela", "regueldo", "deguello", ed altre simili, che ora non mi sovengono", e soffermandosi anche nelle forme verbali che finiscono in tale sillaba, come il verbo "menguar" (ivi, 3-4). Di tali precise spiegazioni di Franciosini, Suárez raccoglie nei suoi appunti soltanto quanto segue:

La lettera *g* si pronunzia come in Fiorentino *sce*. La silaba *gue* si pronunzia come in toscano *ghe* eccetto alcune come *aguero* ed eccetto nel fine degl'infiniti e della prima persona del verbo dell'indicativo. [Quando] dopo la lettera *g* seguirà *N* si pronunzierà distintamente da *N* come *Magnifico*. (Ivi, c. 14r)

Non stupisce l'uso da parte di Suárez della *Grammatica* di Franciosini, opera considerata all'epoca uno dei testi di riferimento fondamentali per l'apprendimento dello spagnolo e perciò molte volte ristampata (cfr. Perinián 1970; Bierbach 1989; Martínez Egido 2010, 41-52).

Oltre a questi appunti grammaticali, Suárez redige anche – lo si è ricordato – un dizionario dei termini ritenuti oscuri o altresì interessanti di *Ofender con las finezas* (materiale di lavoro per una futura traduzione della commedia; BEM, Archivio Muratoriano, Orsi-Muratori, filza 10, fasc. 16, cc. 17r-19v). Il dizionario è diviso in scene, come richiedeva la pratica teatrale italiana (quella spagnola, com'è noto, non presentava questa segmentazione), e offre l'equivalente italiano di una serie di vocaboli spagnoli, per lo più sostantivi e verbi, accompagnati da alcuni aggettivi, avverbi e congiunzioni. Non sono presenti, invece, locuzioni. Anche in questo caso abbiamo constatato che Suárez si avvale dell'autorità di Franciosini, in particolare del suo *Vocabolario italiano e spagnolo*, come risulta dall'esempio riportato in seguito, tratto dalla prima scena dell'atto primo (tra parentesi riportiamo, a scopo comparativo, la traduzione del vocabolario di Franciosini):

Dama, Cugina
Ofender con las finezas
 Atto Primo, Scena I

<u>aconseis</u> – aconseiar	consigliare (consigliare, dar consiglio)
<u>congoxa</u>	angoscia, affanno/inquietudine (angoscia, affanno)
<u>reconocido</u>	riconosciuto, gradito (riconosciuto, aggradito)
<u>olvido</u>	scordanza (oblio, scordanza, lo scordarsi o il dimenticarsi)
<u>pecho</u>	petto (petto, una delle parti nell'animale)
<u>ternuras ternura</u>	tenerezza (tenerezza)
<u>antojos antojo</u>	voglia, capriccio (capriccio, voglia)
<u>escuchar</u>	ascoltare (ascoltare, stare a udire con attenzione, vale talvolta obbedire)
<u>luego</u>	subito (subito; nella numerazione delle cose, significa di poi, o appresso; in conclusione, vale adunque)
<u>callar</u>	tacere (tacere, non favellare)
<u>primor</u>	eccellenza (eccellenza, eminenza)
<u>primero</u>	avanti, inanzi (prima, inanzi, avanti, avverbio)
<u>temido</u>	temuto (temuto, che ha messo paura)
<u>bulto</u>	ingombro; confusamente; a un di presso, fosco, fosca- mente (ingombro)

...

<u>acobarde</u> , acobardar	avilire (impoltronire, avvilitore)
<u>alarde</u>	mostra (mostra, rassegna di soldati)
<u>duelo</u>	duolo, dolore - duello combattimento <i>questo è il buono</i> (duello, sfida, combattimento di due in steccato)
<u>reñido</u>	adirato (adirarsi, contendere, contrastar con uno)
<u>cobarde</u>	codardo
<u>esse</u>	cotesto (cotestui, o costui, cioè cotesta o questa persona)
<u>agrado</u>	aggradimento, grazia, buon aria (grazia, bell'aria, buon procedere)
<u>desdora</u>	desdorare, perdere il decoro, il lusso (levar via l'oro dalla cosa indorata; metaforicamente vale macchiare, imbruttire, oscurare, macchiare)
<u>buscar</u>	cercare (cercare)
<u>alentado</u>	consolato, animoso (consolato, rincorato)
<u>hallado</u>	trovato, vicino (trovato, o ritrovato)
<u>di</u>	diedi
<u>desayre</u>	aggravio
<u>pesar</u>	dispiacere (dispiacere, disgusto, noia, dispetto)
<u>cordura</u>	prudenza (prudenza, saviezza)
<u>mientras</u>	mentre (mentre, mentre che, intanto che) (BEM, Archivio Muratoriano, Orsi-Muratori, filza 10, fasc. 16, c. 17r)

I termini spagnoli, tratti dal testo di Villaizán e sottolineati per distinguerli dalla loro traduzione italiana, sono trasformati nella loro forma-base: così, ad esempio, dopo “aconseis” (“aconsejeis”), Suárez introduce l’infinito del verbo (“aconseiar”); oppure dopo “ternuras”, rende il termine spagnolo nella sua forma singolare: “ternura”. Nonostante ciò, troviamo, ad esempio, la voce “di”, che corrisponde alla prima persona del passato remoto del verbo “dar” della quale l’autore ci fornisce solamente l’equivalente italiano, senza darci l’infinito spagnolo. Lo stesso avviene per la forma verbale “fui” inserita nei vocaboli della scena quarta del primo atto (c. 17v). Anch’essa corrisponde alla prima persona del passato remoto, ma in questo caso di due verbi, “ser” e “ir”. L’autore traduce come “andò”, valutando correttamente il contesto.

Trattandosi di un glossario “scenico” finalizzato a chiarire i termini di un’opera teatrale, l’equivalente fornito tiene conto com’è ovvio dell’accezione particolare ricavabile di volta in volta dal contesto. È il caso, ad esempio, del termine “duelo”, del quale si dà come equivalenti italiani sia “duolo, dolore” sia “combattimento”, per poi specificare subito che solo il secondo è “il buono”, corrisponde cioè all’accezione corretta del caso specifico. Infatti, nella commedia di Villaizán, Blanca, dama protagonista innamorata di Enrique, dice alla sua cugina Elvira (che tenta di prevenirla sui pericoli del corteggiamento del duca di Barcellona), che il suo amore per Enrique esce rafforzato dall’insistenza del duca:

BLANCA Y ¿qué importa que me explique
 su fe el Conde, si en rigor,
 él me esta hablando en su amor,
 y yo pensando en Enrique?
 Y así porque no me aplique
 luz que después me acobarde,
 hago del incendio alarde,
 porque en un duelo reñido
 aprende para vencido
 el que se teme cobarde.

...

¿Qué hiciera yo en adorar
 a Enrique, sin resistencia
 de otro amor, de otra violencia?
 Luego a más merito nace,
 porque hay glorias que las hace
 mayores la competencia. (Villaizán 1636, 175)

Come si è detto, nel redigere il suo dizionario Suárez utilizzò l'opera di Franciosini, ma fra le accezioni alternative fornite dal *Vocabulario* dell'illustre lessicografo egli ha cura di scegliere di volta in volta quella che meglio si adegua al significato della parola spagnola colta nello specifico contesto in cui si presenta nella commedia, aggiungendone anche altre se necessario. È il caso del vocabolo “*hallado*”, del quale Suárez ci fornisce come equivalenti il corrispettivo italiano “trovato” (come in Franciosini), ma anche l'aggettivo “vicino”, che risulta più aderente al senso del testo spagnolo:

ELVIRA Porque en llegando a advertir
 que es absoluto señor
 el Conde, que tiene amor,
 que Enrique es noble, tú hermosa,
 la ocasión muy peligrosa,
 muy delicado el honor.
 El vulgo muy atrevido,
 tu padre muy alertado,
 el peligro muy hallado,
 el remedio mal sabido. (*Ibidem*)

Questo piccolo dizionario attesta la padronanza linguistica di Baltasar Suárez, capace di destreggiarsi con scioltezza nella lingua paterna grazie ad un'educazione familiare che sin dai tempi del nonno curava il corretto apprendistato della lingua e della letteratura spagnola¹⁴. Sono infatti pochissime le sviste riscontrabili in queste pagine, nonostante le difficoltà di comprensione di alcuni passaggi della commedia di Villaizán, volutamente ambigui per incuriosire e dilettere gli spettatori della rappresentazione¹⁵.

3. Il “Vocabolario spagnolo” di Pietro Petri (m. Padova 1661)

Il filologo ed erudito Pietro Petri, nato a Danzica ma dimorante in Padova, mantenuto negli ultimi penosi anni della sua vita dal principe Leopoldo de' Medici, fu autore, fra altre opere di erudizione, di un codice di *Note per la lingua spagnuola*, che alla sua morte venne catalogato con il titolo di *Vocabolario spagnuolo* ed è oggi conservato nel fondo Magliabechiano della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze¹⁶.

L'autore fece un glossario di vocaboli spagnoli (molti sostantivi e verbi, in minor numero aggettivi, avverbi, preposizioni e congiunzioni) inseriti in modo disordinato (non sono in ordine alfabetico) dei quali egli molto spesso fornisce, oltre al loro equivalente italiano, diversi sinonimi e brani ricavati da opere spagnole dell'epoca con la loro traduzione italiana. I passi sono tratti per lo più da opere di Francisco de Quevedo. È però un vocabolario molto interessante, che oltre a mostrare il rigore filologico del suo erudito autore, rileva una conoscenza non superficiale della lingua spagnola. In attesa di un esame più attento, offro un succinto elenco di entrate, con una provvisoria divisione tipologica. Si osservi che l'autore riporta alcune varianti grafiche dei termini spagnoli.

[Lemmi con l'equivalente italiano:]

<u>estante</u>	scaffale
<u>Aguéro</u>	augurio
<u>Loba</u>	lupa
<u>Perecer</u>	morire
<u>Fenecer</u>	morire
<u>Azotea</u> o azutea	terrazzo
<u>escoger</u> o escojer	scegliere

[Lemmi con forme derivate:]

<u>arañar</u> , arañado	graffiare
<u>desmayar</u> desmayo desmayado	svenir, svenuto, svenimento.
<u>bermejo</u>	rosso, bermejear, rosseggiare
<u>Lacayo</u>	Lachè, staffiere, palafreniere, Lacayuelo, Lacheinico, stafieruccio

[Lemmi in cui dopo l'equivalente italiano si introduce un esempio tratto da un'opera letteraria, con la traduzione italiana:]

<u>Menino</u>	paggio Que. [Quevedo] 58. 2.: meninos de la muerte
<u>rastro</u>	strascico. Que. [Quevedo]: sin rastro di lisonja, senza strascico di lusinga.

[Lemmi in cui si introducono diversi equivalenti in italiano, accompagnati spesso da esempi tratti da opere letterarie:]

<u>Ensanchar</u>	allargare, ampliare, aggrandare, aggiungere
<u>Hastio</u>	fastidio, nausea
<u>Liso</u>	liscio, piano, senza modo. Que. [Quevedo]: dize la verdad clara y lisa.
<u>Hacha</u>	accetta, scure, e torcia, <i>ibidem</i> : con doze hachas acompañando el cuerpo
<u>hacha</u>	acha, torcia, <i>ibidem</i> : con doze hachas acom- pañando el cuerpo, con docici torcie

[Lemmi in cui dopo l'equivalente italiano si introducono locuzioni e proverbi, che vengono spiegati attraverso passi di opere spagnole tradotti in italiano:]

<u>Deparar</u>	deparado; mandar casualmente, per ventura. Dios me lo depare bueno, Dio me la mandi buona. Que. [Quevedo] 53. 2.: Al lector: Como Dios me lo deparare, Candido o purpureo, pio o ..., benigno o sin sarna, senza rogne, scabbia.
<u>tañer</u>	sonare. <i>Col</i> [colloquiale?]: Quien las sabe las tañe, chi le conosce le suona, val più l'accrescere il sapere, l'esperienza, che altro, più la pratica, che la teoria.

[Lemmi di cui viene data una definizione, senza l'equivalente italiano:]

<u>vasquear</u>	storcersi o per dolore miserrimo o altro. Mientras más vasquearía más yo me alegraría
<u>Ce</u>	vale tre cose 1. quando si chiama uno per andar inanzi 2. cenno di tacere, zitto. 3. chiamare uno di lontano.
<u>Ropavejero</u>	rigattiere che compra e vende roba vecchia

[Lemmi che riguardano avverbi, preposizioni e congiunzioni, spiegati attraverso locuzioni e brani ricavati da opere letterarie, con traduzione italiana:]

<u>Algo</u>	vale niente, ma nel significato Fiorentino. Alcu- na cosa, qualche cosa. Così si dice: Manda algo V.M., Ay algo di nuevo. Algo grande, alquanto grande; algo pequeño, alquanto piccolo, algo mayor, alquanto maggior. Que. [Quevedo] 59 1: ¿Quién no juzgara que los unos alumbran algo y que los otros no es algo lo que acompañan, y que sirve de algo tanto acompañamiento y pompa? Chi non giudicherebbe che gli uni al- lumino qualche cose e faceran come con li torci a qualche persona, e che non sia qualche cosa quello che gli altri accompagnano e che servi di qualcosa tanto accompagnamento e pompa?
-------------	---

Mas

Ha più significati belli. Vale più, no ay más, non ve n'è più. Vale Ma, particula distintiva, ha hecho mas no perfeccionado. Egli ha fatto ma non perfezionato. Vale altro con la preposizione de, mas de, no he hecho mas de comer, Je viens de diner, non ho fatto altro che mangiare, No ay mas de, non corre far altro che, nel significato di più, diciamo por más que me den, per cose di più che mi dieno. Ser por de más, esser per me di più. Vale così / Interrogazione. Mas? che vogliamo scommettere? e che si? mas que no hazeys lo que hago yo, E che sì, che voi non fate ciò che fo io. Mas è termine di dispregio: Mas que se le lleben los diablos, portinlo pur via i diavoli, ch'importa a me, a me non importa che i diavoli portin via. Di questo ne fa per scherzo il Quevedo 87.1. A suo modo, dar más y dar de más. Quien tiene poco, tiene y si tiene dar pocos, tiene algo, y si tiene dar algos, más es, y si tiene dar más es, ma avvertisi che non è il plurale di mas, ma dice más es, es más. (Petri, *Vocab. Spagnuolo*, cc. 1r-48r)

Un primo confronto tra il vocabolario del Petri e quello di Franciosini mostra chiaramente che Petri ebbe come fonte primaria della sua opera il *Vocabolario* di Franciosini. Molte entrate, infatti, sono pressoché identiche a quelle registrate dal lessicografo fiorentino. È il caso, ad esempio, della voce “*mas*”, che abbiamo trascritto sopra. In Franciosini (Franciosini 1620, parte II, 499), essa viene riportata come segue:

más, avverbio di aumento, vale più.

mas o però, ma, particola condizionale.

mas de, altro che, così.

No he hecho mas de comer, Non ho fatto altro, che mangiare.

No ay más de, Non ci occorre far altro che.

Por más que me den, Ancorché mi diano qualsivoglia cosa.

por de más, di più, in questo senso che diciamo esserci per un di più, cioè non esserne tenuto conto, e non si stimare, superfluo, in vano.

mas?, così

Mas que no hazeis lo que hago yo? E che voi non fate quello che fo io?

Mas que se le lleben los diablos, A me non m'importa se bene il diavolo se lo portassi.

de más desto, oltre a ciò, oltre a questo.

lo de más, il restante, il resto, quello che rimane.
 lo de más, o las de más, gli altri, e l'altro.
 màs, vale talvolta di più.
 Más ayna, più presto.
 A lo más más, al più più, modo di dire.

Ma Pietro Petri inserì nel suo vocabolario anche proverbi e locuzioni non presenti in Franciosini, e si preoccupò di accompagnarli, come si è visto sopra, con esempi tratti da opere letterarie.

4. *Gli "Studi di lingua toscana" di Anton Maria Salvini (1653-1729)*

Nel codice *Studi di Lingua Pel Vocabolario* di Anton Maria Salvini conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze (ms. A 118, catalogato come *Studi di lingua toscana*), si trovano alcune carte di grande interesse per lo studio della lingua spagnola nella Firenze secentesca¹⁷.

L'erudito Anton Maria Salvini, accademico apatista, cruscante e fiorentino, dal 1677 professore della cattedra di greco dello Studio fiorentino e uno dei proficui collaboratori della terza e quarta edizione del Vocabolario della Crusca, fu uno degli intellettuali più rilevanti della Firenze della seconda metà del Seicento e prime decadi del Settecento. Applicato agli studi delle lingue antiche e moderne, riferiva in una lettera del 18 novembre 1713 indirizzata all'amico scultore Antonio Montauti:

Dilettomi pertanto in varie lingue, oltre alla latina e alla greca, piacendomi il grave della spagnola e il dilicato della franzese. Or che pensate? Ultimamente mi sono addato alla inglese, e mi diletta e mi giova assaissimo. E gl'Inglese essendo nazione pensativa, inventiva, bizzarra, libera e franca, io ci trovo ne' loro libri di grande vivacità di spirito, e la greca e l'altre lingue molto mi conferiscono a tenere a mente i loro vocaboli per via d'etimologie e di similitudini di suoni. Per finire, converso co' libri come colle persone, non isdegnando nessuno, facendo buon viso a tutti, ma poi tenendo alcuni pochi buoni e scelti più cari. (Cfr. Salvini 1830, 221-223, passo trascritto in Paoli 2005, 544)

Gli studi e l'interesse di Salvini per la lingua spagnola si evidenziano nel glossario di voci italiane che cominciano con la lettera A, nelle quali spesso, oltre a dare l'etimologia della parola italiana, inserisce gli equivalenti in spagnolo, francese, provenzale e greco volgare, come si può osservare nell'esempio per la parola "accostarsi": "Sp. ajuntarse, ayuntarse. Fr. s'acointer, Gr. vol. Ηοητευγείν" (Salvini, *Studi di lingua toscana*, c. 126r).

Anche questo glossario del Salvini sembra aver avuto origine dalla lettura di un'opera letteraria, in questo caso di un'edizione italiana delle *Vite* di Plutarco derivata da una traduzione spagnola, e per ciò piena di vocaboli spagnoli italianizzati. È almeno quanto riferisce l'autore nel commento al verbo "ammansare":

Ammansare. Nel luogo delle Vit. Plut. qui citato, dove si legge ammanserebbono, nel ms. appreso di me, si legge, ammasseriemmo, ma va letto ammanseriemmo, dallo spag. amansariamo, Imperciocchè queste *Vite* sono volgarizzate dall'Aragonese, nella qual lingua furono traslatate, essendo state prima tradotte dal Greco letterali, o come in esse si dice dalla grammatica greca in Greco volgare. Sicché, per essere state ben tre volte trapiantate, [h]anno perduto molto del loro primiero e natio sapore, e delle due lingue, Greca volgare e Spagnuola, ne danno di quando in quando qualche saggio e se ne riconoscono manifesti i vestigi. All'unico esempio d'ammansare tolto dalle *Vite* di Plutarco si possono aggiungere questi due, l'uno tolto dalla Vita di Catone il novello, e l'altro dalla Vita di Demetrio Poliorcte, o come ivi si legge alla Greca volgare, Dimitrio, o Domitrio Poliorquiti (seguendo la scrittura spagnola che il rc spiega per qu). (Ivi, c. 127r)

Inoltre, troviamo trascritti in questo codice, sotto il titolo di *Cuentecillos en español y en italiano sacados del Vocabulario compuesto por el Franciosini*, gli aneddoti e le storielle in spagnolo che Lorenzo Franciosini inserì (attingendo per lo più dalla *Floresta española* di Melchor de Santa Cruz) nella prima parte del suo *Vocabulario*, con la loro traduzione in italiano. Si vedano, a mo' di esempio, le seguenti:

Alla parola A mio bell'agio

Un ammalato lo consigliavano i suoi parenti che si medicasse, e si chiamasse un buon medico. Rispose: io soglio passarmela molto bene con un buon governo e dieta. Ritornando a importunarlo, ché in tutti i modi lo chiamassero, disse: lasciatemi morire a mio bell'agio.

A un enfermo aconsejábanle sus deudos que se curasse y llamassen a un buen médico. Respondió: yo me suelo hallar bien con un buen regimiento y dieta. Tornándole a porfiar, que en todas maneras le llamassen, dixo: dexadme morir de mi espacio. (Ivi, c. 229r. Cfr. Franciosini 1620, parte I, 35)

Alla parola Accresciuto.

Diceva un vecchio che tre cose gli si erano accresciute con la vecchiaia: veder più lume, poter più, e comandar più. Diceva veder più lume perché ogni cosa gli pareva che fusse due, con la debolezza della vista, e poter più perché quando smontava dalla mula tirava la sella dietro a sé, e comandar più perché comandava dieci volte la cosa e non la facevano una.

Dezía un viejo que tres cosas se le habían acrecentado con la vejez: ver más, poder más, y mandar más. Dezía ver más, porque cada cosa le parecía dos, con la flaqueza de la vista, y poder más porque quando si apeava de la mula trahía la silla tras sí, y mandar más porque mandava diez veces la cosa y no la hazían una. (Salvini, *Studi di lingua toscana*, c. 229r. Cfr. Franciosini 1620, parte I, 42)

Ma il documento più interessante di questo codice è forse un piccolo lessico italiano-spagnolo (alle cc. 306r-307r) organizzato tematicamente: il "fornimento di cucina"; il lessico del corpo umano, del cibo, degli animali, e infine gli indumenti. A differenza dei vocabolari di Da Sommaia, Suárez e

Petri, le entrate sono in italiano, e di esse si fornisce l'equivalente spagnolo. Ecco un piccolo campione delle voci contenute nelle diverse sezioni:

Fornimento di cucina.

Tegame, casuela; Teglia, tortera; Pentola, olla; Pentolino, puchero. Grattugia, rallo. Paiuolo, caldera; Padella, sartén. Stoviglie, losa, vidriado. Testo con qual si copre la pentola, Cobertera. Mestola, e mestolino, cuchara. Il cucchiaino ancora si dice cuchara, e 'l Romaiolo anche, cuchara. Piattello, o piatto, Plato. Piatto di maiolica, o lavorato a maiolica. Plato de Talavera.

[Corpo umano]

Il capo, la cabeça; Il viso, la faccia, el rostro; la bocca, la boca; schiaffo, mostaccione; bofetada e bofetón. La testa, la frente, onde affronto, afrenta; il ciglio, la ceja, gli occhi, los ojos, occhi turchini, ojos zarcos ... le dita, los dedos, dito grosso, dedo pulgar, menear los pulgares, metaforicamente giocare alle carte, dito mignolo, dedo meñique ... i ginocchi, las rodillas, Inginnocchiarsi, arrodillarse, hincarse de rodillas.

[Cibo]

Acciuga, anchoa, olio, azeite, aceto, vinagre, origano, erba, orégano.
Cece, garvanço, lupino, altramuz, pisello, arveja, veccia, garrova, garruvia, fagiuolo, frisol.

[Animali]

Muggine, spag. barbo, storione, esturión, tonno, atún, ... trota, trucha.
Faina, fuyna, topo, ratón, gatto, gato, volpe, zorra, raposa, Chiocciola, animale, e sorta di scala, caracol, donde caracollo e caracollare nella malizia. ghiro, lirón, Cane, perro.

[Indumenti]

Torçal cordone d'oro o seta, sombrero, cappello, giubbone, jubón, calzoni, calçones, valones, calças, calza, media, sottocalzoni, çaraqueles, scarpa, çapato ... cosciali, armadura, che cuopre la coscia, quixotes, di qui il nome di Don Quixote.

I vocabolari descritti in queste pagine attestano il vivace interesse per la lingua spagnola da parte degli intellettuali fiorentini del Seicento. Molti di essi, inoltre, sono stati elaborati sulla base del *Vocabolario italiano e spagnolo* di Lorenzo Franciosini, e documentano perciò la diffusione dell'opera del celebre lessicografo nella sua città natale.

Note

¹ Biblioteca Estense di Modena (d'ora in poi BEM), Archivio Muratoriano, Orsi-Muratori, filza 10, fasc. 16. Cfr. Cacho 2007, 174; Vuelta García 2012.

² Girolamo Da Sommaia, *Grammatica Spagnola*, ms., Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in poi BNCF), Magl. IV, 27; descritto in Cacho 2001, 23-24.

³ Data la rilevanza linguistica dei documenti, trascrivo i manoscritti secenteschi con un criterio conservativo (mantenendo anche, quando presenti, sottolineature, maiuscole, abbre-

viazioni e varianti ortografiche), ammodernando tuttavia l'accentazione (ad esempio l'accento diacritico che oggi distingue *mas/más*) e introducendo una punteggiatura interpretativa se ritenuto necessario ai fini di una corretta comprensione.

⁴ Catalogato in Cacho 2001, 136 come: Girolamo Da Sommaia, Giovanni Michele, *Miscelánea hispánica*.

⁵ I proverbi si trovano sparsi nella BNCF tra il ms. II, III, 336 del Fondo Principale e i ms. IV, 17, 25, 26, 27, 29; VII, 581 e 644; VIII, 22, 23, 25, 26, 56, 75, 80, 81, 1352; XIII, 32; XXIV, 33 e 90 e XXVI, 165 del fondo Magliabechiano. Cfr. Cacho 2001, vol. I.

⁶ Cfr. Gallina 1975; Echebarría Aróstegui 1989; Encinas Manterola 2005.

⁷ Cfr., tra gli altri, Riquer 1942; Alvar Ezquerro 2002; Martínez Egido 2002 e 2010.

⁸ Villaizán 1636; Profeti 1988, 85-97 e 143-150. Ho consultato in rete l'edizione digitale della Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes che riproduce l'esemplare della commedia conservato presso la Biblioteca Nazionale di Madrid, con la segnatura TI/30-30: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ofender-con-las-finezas>> (10/2012).

⁹ BEM, Archivio Muratoriano, Orsi-Muratori, filza 10, fasc. 16, cc. 1r-6r, 13r-15v, 17r-19v. Cfr. Cacho 2007, 174.

¹⁰ La grafia di queste pagine corrisponde a quella del manoscritto autografo *Carlo perseguido* di Baltasar Suárez, conservato anch'esso nel fondo Orsi-Muratori della BEM (filza 9, fasc. 1, ins. 4, 5, 6). *Carlo perseguido* è una traduzione della commedia *Carlos el perseguido* di Lope de Vega (cfr. Vuelta García 2012).

¹¹ Per notizie sulla famiglia dei Suárez de la Concha cfr. González Talavera 2011, 226-237; 2012a e 2012b.

¹² "Baltasar Suarez de la Concha nacque nel 1623 in Modena, dove il padre [Ferdinando Suárez de la Concha] si trovava in qualità di Ministro Residente del Granduca Ferdinando II presso il Duca Cesare d'Este. Nel 1629 fu ammesso fra i Cavalieri dell'ordine di Santo Stefano e nel 1664 successe al padre nel Baliado di Firenze. Morì nel 1666. Aveva sposato nel 1657 Maria Regale de' Cerchi, Aia del Granduca Giangastone e della Principessa Anna de' Medici, figlia di Vieri, Patrizio di Firenze, Commissario di Pisa e Senatore del Granduca Cosimo II, e sorella di Alessandro de' Cerchi, Cavaliere e Grancancelliere dell'Ordine di Santo Stefano, Ambasciatore alla Corte d'Inghilterra e Senatore del Granduca Ferdinando II", Archivio di Stato di Firenze, Raccolta Sebregondi 23, c.n.n., documento trascritto in González Talavera 2011, 138n. Per la sua partecipazione alla vita accademica fiorentina negli anni cinquanta del Seicento cfr. Vuelta García 2012.

¹³ Il nonno del nostro autore, Baltasar, insegnò i rudimenti dello spagnolo al poeta e drammaturgo fiorentino Alessandro Adimari nei primi anni del Seicento. Grazie ai suoi insegnamenti Alessandro Adimari tradusse nel 1615 i *Proverbios morales* di Alonso de Barros (prima edizione Madrid, A. Gómez, 1587): cfr. Adimari 1622. La traduzione di Adimari fu ristampata nel 1654 (cfr. Vuelta García 2005).

¹⁴ Il nonno del nostro autore, Baltasar, inviò sin da piccoli i figli in Spagna perché ricevessero un'educazione spagnola. Cfr. González Talavera 2011, 243.

¹⁵ Da segnalare soltanto la svista che riguarda il termine "*luego*" nella prima scena della commedia spagnola. Come si vede da quanto riportato sopra nel testo, esso viene tradotto da Suárez come l'avverbio temporale "subito", quando dal contesto è chiaro invece che si tratta di una congiunzione conclusiva, da tradurre come "dunque, in conclusione". Cfr. Villaizán 1636, 174-175: "ELVIRA Yo adoro a Otavio, y constante / a solo adorarle atiendo, / y tú, cuando estás queriendo, / aunque tan firme y amante, / le haces también buen semblante / al Conde, y con mudas señas, / cuando le escuchas, le empeñas. / Luego culpada te hallas / en lo que a Enrique le callas, / y en lo que al Conde le enseñas".

¹⁶ Pietro Petri, *Vocab. Spagnuolo*, BNCF, ms. II, V, 162; catalogato in Cacho 2001, 189. Sull'autore cfr. Targioni Tozzetti 1780, vol. II, parte I, 357, 362-363 (dove si dà l'elenco delle opere del Petri conservate presso la BNCF); citato in Mirto 1990, 36.

¹⁷ A.M. Salvini, *Studi di lingua toscana*, ms., Biblioteca Marucelliana di Firenze, ms. A 118, cc. 229r-v, 306r-307r, 426r-431v; manoscritto catalogato in Cacho 2001, vol. II, 451-452. Su Salvini cfr. Paoli 2005; Giroto 2011.

Riferimenti bibliografici

- Adimari Alessandro (1622), *Proverbi morali. Del Sig. Alonso de Barros Tradotti in Italiano dal Signor Alessandro Adimari. Col testo Spagnolo a rincontro. E con la tavola delle materie*, Firenze, Zanobi Pignoni.
- Alvar Ezquerra Manuel (2002), "El Vocabolario italiano e spagnolo de Lorenzo Franciosini", in P. Álvarez de Miranda y J. Polo (reunidos por), *Lengua y diccionarios. Estudios ofrecidos a Manuel Seco*, Madrid, Arco Libros, 37-61.
- Bierbach Christine (1989), "Spanische Grammatik und Sprachlehre im 17. Jh. Das hispanistische Werk des Lorenzo Franciosini", in U. Klenk, K-H Körner, W. Thümmel (Hrsgg.), *Variatio Linguarum. Beiträge zu Sprachentwicklung. Festschrift zum 60. Geburtstag von Gustav Ineichen*, Stuttgart, F. Steiner, 13-32.
- Boutier Jean, Marin Brigitte, Romano Antonella, eds (2005), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Roma, École Française.
- Cacho Maria Teresa (2001), *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia*, Firenze, Alinea, 2 voll.
- (2007), "Traducciones manuscritas: España / Italia / España", in M.G. Profeti (a cura di), *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno* (Firenze, 13-16 giugno 2006), Firenze, Firenze UP, 165-176.
- Da Sommaia Girolamo (1977), *Diario de un estudiante de Salamanca*, a cura di G. Haley, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- De Santis Francesca (2006), *Il manoscritto magliabechiano VII-353. Edizione dei testi e studio*, Tesi di dottorato in Letteratura spagnola, Pisa, Università degli Studi di Pisa.
- Del Gratta Raffaele (1999), "Girolamo Sommaia Priore della Chiesa conventuale e Provveditore dello Studio Pisano", in Id., *Scritti minori*, a cura di A.M. Taccola, Pisa, ETS, 377-387.
- Echebarria Aróstegui Maitena (1989), "Las Observaciones della lingua Castigliana de G. Miranda", *Letras de Deusto* 19, 105-128.
- Encinas Manterola M.T. (2005), "El foco italiano: Giovanni Miranda", in J.J. Gómez Asencio (dirigido por), *El castellano y su codificación gramatical. De 1492 (A. de Nebrija) a 1611 (John Sanford)*, Salamanca, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, vol. I, 239-254.
- Franciosini Lorenzo (1620), *Vocabolario italiano e spagnolo*, Roma, Ruffinelli, Manni, 2 voll.
- Franciosini Lorenzo (1624), *Grammatica spagnuola ed italiana*, Venezia, Sarzina.
- Gallina Annamaria (1957), "Osservazioni sulla lessicografia italo-spagnola dei sec. XVI e XVII", *Filologia Romanza* IV, fasc. 1, 398-435.
- (1959), *Contributi alla storia della lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII*, Firenze, Olschki.
- (1975), "Prime grammatiche spagnole ad uso degli italiani (sec. XVI)", *Ateneo Veneto* n.s. XIII, 1, 19-44.
- Giroto C.A. (2011), "Ancora su lettori e postillatori a confronto col *Furioso*", in E. Garavelli (a cura di), *Volteggiando in sulle carte. Ludovico Ariosto e i suoi lettori*, Atti del IV seminario di Letteratura italiana (Helsinki, 20 ottobre 2009), Helsinki, Publications romanes de l'Université de Helsinki, 73-123.

- González Talavera Blanca María (2011), *Presencia y mecenazgo español en la Florencia medicea: de Cosme I a Fernando I*, Tesi di dottorato europeo in Storia dell'arte, Universidad de Granada, Università degli Studi di Firenze, Granada e Firenze.
- (2012a), “La comunidad española de la Florencia medicea (1539-1600): principales manifestaciones artísticas”, in M.D. Barral Rivadulla, E. Fernández Castiñeiras, B. Fernández Rodríguez *et al.* (editado por), *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*, Actas del XVIII Congreso CEHA (Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010), Santiago de Compostela, Editorial Universitaria, 1201-1211.
- (2012b), “Imagen y poder español en la Florencia medicea: la capilla de los españoles de Santa Maria Novella”, in *Actas de la XI reunión científica de la fundación española de historia moderna. Comunicaciones, vol I, El estado absoluto y la monarquía*, editado por A. Jiménez Estrella, J.J. Lozano Navarro, Granada, Universidad, 361-372.
- Hesperia. Il Portale della lessicografia bilingue italo-spagnola*, coordinato da Félix San Vicente; accessibile alla pagina web: <www.portalehesperia.it> (10/2012).
- Martínez Egado J.J. (2002), *La obra lexicográfica de Lorenzo Franciosini: Vocabulario italiano-español, español-italiano* (1620), Universidad de Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante; accessibile alla pagina web: <<http://cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7570>> (10/2012).
- Martínez Egado J.J. (2010), *La obra pedagógica del hispanista Lorenzo Franciosini (un maestro de español en el siglo XVII)*, Milano, Polimetrica.
- Mirto Alfonso (1990), *La biblioteca del cardinal Leopoldo de' Medici. Catalogo*, Firenze, Olschki.
- Paoli M.P. (2005), “Anton Maria Salvini (1653-1729). Il ritratto di un ‘letterato’ nella Firenze di fine Seicento”, in J. Boutier, B. Marin, A. Romano (sous la direction de), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Roma, École Française, 501-544.
- Periñán Blanca (1970), “La Gramática de Lorenzo Franciosini”, *Proemio* 1-2, 225-250.
- Profeti M.G. (1988), *La collezione “Diferentes autores”*, Kassel, Reichenberger.
- Repice Paola (1999), “Ghirolamo da Sommaia (1614-1636)”, in D. Marrara (a cura di), *Istituzione dei cavalieri di S. Stefano. I priori della chiesa conventuale dell'Ordine di Santo Stefano e provveditori dello Studio di Pisa 1575-1808*, Pisa, ETS, 63-78.
- Riquer Martín de (1942), “La obra del hispanista Lorenzo Franciosini, primer traductor del Don Quijote al italiano”, *Revista Nacional de Educación* 21, 21-28.
- Salvini A.M. (1830), *Prose e lettere familiari di Anton Maria Salvini*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli.
- Targioni Tozzetti Giovanni (1780), *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del secolo XVII*, Firenze, 3 voll. (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1967).
- Villaizán Jerónimo de (1636), “Ofender con las finezas”, in *Parte treinta de comedias famosas de varios autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia.
- Vuelta García Salomé (2005), “I cultori del teatro spagnolo nelle accademie fiorentine del Seicento”, in J. Boutier, B. Marin, A. Romano (sous la direction de), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Roma, École Française, 473-500.
- (2012), “Lingua spagnola in drammaturgia fiorentina”, *Drammaturgia*, n.s., in corso di stampa.

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Memoria, preservazione,
letterarietà nel digitale

The Pervasiveness of Archives

Gabriella Ivacs

Central European University, Budapest (<Ivacs@ceu.hu>)

Abstract

Regardless of the widely spread use in historiography, anthropology, cultural studies, information sciences, *archives* is a heavily inflated word. Beginning with the ancient Greek administrative role of *Archeion*, the emergence of archival institution as a symbolic mean to strengthen national identity in the age of nation states, through referencing social construction and parallel stories of postmodern historiography, there is a need for a new archival theory to connect high level theories with new archival practices embedded in the digital society. The essay tries to remove some interpretative layers from the non-discursive practices of archives and it yields the generative nature of its architecture by referencing media archeology as method. The analysis of Eastern and Central European historical examples add nuance to our understanding of archival complexities: the fate of secret police files in the Post-Communist societies, how to serve the collective memory of traumatized nations with new approaches to collection management, and finally, referencing Pan-European efforts to cooperate or to compete with huge private technology providers in the digital age. The essay is part of a growing body of research on resituating “the archival identity” and suggesting to examine both static and dynamic archives in the light of technology developments to understand digital forgetting, digital remembering and controlling data for the whole society.

Keywords: archives, digital object, social practices, digital technology

1. *Preamble*

This paper tries to pin down some of the dynamics that effect social practices due to the changing nature of archives as memory institutions in point. The historical examples of the peculiar characteristics of archives provide incisive and useful illustrations about memory practices in specific contexts when remembering and forgetting bears several layers of meanings, interpretations and assumptions. The essay also highlights a range of societal practices

La pervasività degli archivi

Gabriella Ivacs

Central European University, Budapest (<Ivacs@ceu.hu>)

Traduzione di Marco Piovano

Abstract

Indipendentemente dall'uso molto diffuso che ne fanno storiografia, antropologia, studi culturali e scienze dell'informazione, *archivio* è una parola assai inflazionata. A partire dall'antico ruolo amministrativo greco dell'*Archeion*, passando all'emergere dell'istituzione archivio come significato simbolico per rafforzare l'identità nazionale nell'epoca degli stati nazionali, fino ai riferimenti alle costruzioni sociali e alle storie parallele della storiografia postmoderna, sorge la necessità di una nuova teoria archivistica per collegare le teorie di alto livello con nuove pratiche di archiviazione integrate nella società digitale. Il saggio cerca di rimuovere alcuni livelli interpretativi dalle pratiche di archivio non-discorsive e mette in luce la natura generativa della sua architettura facendo riferimento – come metodo – all'archeologia dei media. L'analisi degli esempi storici dell'Europa centrale e orientale aggiungono delle sfumature alla comprensione della complessità dell'archiviazione: il destino dei dossier della polizia segreta nelle società post-comuniste, come contribuire alla memoria collettiva delle nazioni traumatizzate con nuovi approcci alla gestione delle raccolte e, infine, un riferimento agli sforzi paneuropei di cooperazione o di competere con i grandi fornitori di tecnologia privati nell'era digitale. Il saggio fa parte di un crescente gruppo di ricerche che intendono ricollocare l'"identità archivio" e proporre di esaminare gli archivi statici e dinamici alla luce degli sviluppi delle tecnologie digitali per capire l'oblio digitale, la memoria e il controllo digitale sull'intera società.

Keywords: archivio, oggetti digitali, pratiche sociali, tecnologia digitale

1. *Preambolo*

Questo articolo cerca di fissare alcune delle dinamiche che influenzano le pratiche sociali originate dalla natura mutevole degli archivi stessi come istituzioni della memoria. Gli esempi storici delle caratteristiche peculiari degli archivi forniscono efficaci e utili illustrazioni sulle pratiche della memoria in contesti specifici, in cui il ricordare e il dimenticare investono diversi livelli di significati, interpretazioni e ipotesi. Il lavoro evidenzia poi una serie

that rely on permanent and trustworthy archival records as authenticated, canonized and collected proprietary sources by dedicated authorities such as archives (Assman 2008, 97-107).

However the paper does not intend to challenge these interpretations of archival functions, instead, and more importantly, it seeks to apply an approach on examining the generative architecture of archives – acknowledging already existing theories – and the recent changes they have undergone. One of the known efforts in this field, media archaeology is concerned with the cyber infrastructure of the archive (Ernst 2006), seeing it as one possible representation of knowledge and which classifies, stores, and categorizes information. This approach does not neglect existing power structures but rather conceives archival systems omitting information and making information available in the contexts of discourses and their systems of arrangement *à la Foucault*:

Instead of seeing, on the great mythical book of history, lines of words that translate in visible characters thoughts that were formed in some other time and place, we have in the density of discursive practices, systems that establish statements as events (with their own conditions and domain of appearance) and things (with their own possibility and field of use). They are all these systems of statements (whether events or things) that I propose to call archive. (Foucault 2002, 104)

While Wolfgang Ernst also argues about the inherent mechanism of organizing knowledge at archives with its power consequences, and therefore the example of secret police files is illustrative, he takes no account of the general digital landscape, the so-called networked technological environment where archives operate nowadays, and its power consequences (2004, 47): “Archived data are not meant for historical or cultural but for organizational memory (such as the state, business or media); real archives link authority to a data storage apparatus”.

Other authors, like Jannis Kallinikos (Aaltonen, Marton, Kallinikos 2010), provide a useful middleware to link information technology studies embedded in practices with social theories of a general nature (Castells 2000). In his interpretation, middle range theory has to exist to allow focusing on particular practices and domain specifics without losing sight of generic processes that recur across context. The diffusion of information technology produces new meanings to known processes, objects, artefacts, and not surprisingly it also produces some new phenomenon that transforms archives from static storage medium to dynamic external memory. Therefore Kallinikos’s theory on digital objects contends to offer us a useful framework for studying archival records reborn as digital artefacts by identifying the main qualifiers to study. Pervasiveness is paradoxically used through the text: first, it refers to the expanded discourse, intertwined interpretative layers about archival institutions and their contemporary role in our society and a wide array of views attached to it; second, it describes the fluid, flexible identity of digital

di pratiche sociali basate su documenti permanenti e affidabili come fonti proprietarie autenticate e canonizzate da parte di autorità dedicate, come gli archivi (Assmann 2008, 97-107).

Comunque non si intende qui sfidare queste interpretazioni delle funzioni di archiviazione; piuttosto, e più importante, si propone di applicare un approccio su come esaminare l'architettura generativa degli archivi, riconoscere le teorie già esistenti e i recenti cambiamenti che hanno subito. Uno degli sforzi noti in questo campo è l'archeologia dei media (Ernst 2006), che si occupa dell'infrastruttura cibernetica degli archivi, considerandola una possibile rappresentazione della conoscenza in grado di classificare, archiviare e categorizzare le informazioni. Questo approccio non trascura le strutture di potere esistenti, ma concepisce piuttosto sistemi di archiviazione che omettono informazioni e ne portano alla luce altre nei contesti relativi ai discorsi e ai loro metodi di sistemazione, per dirla con Foucault:

Invece di vedere allinearsi sul grande libro mitico della storia delle parole che traducono in caratteri visibili dei pensieri costituiti prima e altrove, si hanno, nello spessore delle pratiche discorsive, dei sistemi che instaurano gli enunciati come degli eventi (che hanno le loro condizioni e il loro campo di apparizione) e delle cose (che comportano la loro possibilità e il loro campo di utilizzazione). Tutti questi sistemi di enunciati propongono di chiamarli archivio. (Foucault 1971, 150)

Anche Wolfgang Ernst argomenta sul meccanismo intrinseco della conoscenza organizzativa degli archivi e le sue conseguenze sul potere, ma non tiene conto del paesaggio digitale generale (e per questo sarà esemplare il caso dei dossier della polizia segreta), il cosiddetto ambiente tecnologico di rete in cui gli archivi operano attualmente e le sue conseguenze riguardo il potere: "I dati archiviati non sono pensati per la memoria storica o culturale, ma per quella organizzativa (ad esempio Stato, Business o Media); i veri archivi collegano un'autorità a un sistema di immagazzinamento dei dati" (2004, 47; traduzione italiana dell'autore).

Altri autori, come Jannis Kallinikos (Aaltonen, Marton, Kallinikos, 2010), forniscono un utile middleware per collegare gli studi delle scienze dell'informazione integrati nelle pratiche, con le teorie sociali di carattere generale (Castells, 2000). Nella sua interpretazione deve esistere una teoria di collegamento che permetta di concentrarsi su pratiche particolari e specifiche di dominio, senza perdere di vista i processi generici che ricorrono attraverso il contesto. La diffusione delle tecnologie dell'informazione produce nuovi significati per processi, oggetti e artefatti noti, e, non a caso, produce anche qualche nuovo fenomeno che trasforma gli archivi da supporto di memorizzazione statica a memoria esterna dinamica. Pertanto la teoria di Kallinikos sugli oggetti digitali ci offre un quadro utile per lo studio di documenti d'archivio rinati come artefatti digitali, individuandone le caratteristiche principali da studiare. La pervasività paradossalmente attraversa il testo: in primo luogo riferendosi al discorso esteso, ai livelli interpretativi intrecciati sulle istituzioni archivistiche, al loro ruolo nella nostra società contemporanea e a una vasta gamma di pensieri collegati ad esso; in secondo luogo, descrive l'identità fluida,

archival data in the technologically enabled networked society; and third, it makes a modest effort to represent emerging social practices derived from changing archival practices.

2. *Analog History*

Archives are an interestingly seductive place for scholars, or we should say it is still a symbolic place creating new ways of thinking about how we access collective and individual social experiences. Historical archives have acted for a long time as the only repository of history, memory, and time, and the work of historians has traditionally relied heavily on archival sources in order to capture the past to understand the present. As Walter Benjamin writes in his famous essay *Theses on the Philosophy of History* (1968, 255) that “the past could be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never seen again, ... for every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably”.

The crumbling of the Berlin Wall more than two decades ago was symbolic of the changes happening in Eastern and Central Europe. Tyrannies were replaced by struggling democracies trying to establish their own identities, political structures, and market-economies. In most of the countries it turned out that settling accounts with the past was not so easily accomplished. But records were there, and in spite of the efforts made by former officials to destroy them, they became the undeniable truth of past sins and sufferings. The public demands to gain access to the enormous quantity of files arose for two reasons. First, because of their evidential value, these files could be used to provide amnesty and compensation. The second reason was that after the long decades of missing documentary evidence and historical resources, historians became interested in the history and modus operandi of authoritarian systems. The undeniable fact that Communist regimes had the ability to turn truth into lies and lies into truth added an epistemological flavour to public discourses about secret police files. As we all know by now, repressive regimes like to maintain vast amount of personal files primarily for the purpose of recording compromising or damaging information on individuals. Contrary to the general belief that archival records by their authenticity and integrity can demonstrate or at least try to convey clear-cut, shared, and indisputable truth, in the case of secret police files, though consistent in their own logic, it is difficult to determine to what extent they contain distortions or lies. In almost all countries of the former Soviet Bloc it was argued from the beginning that while some citizens were obviously victims and others were clear perpetrators, some part of the population was simultaneously a victim and a collaborator of the powerful machinery that was infiltrating into the everyday lives of millions. The question on how to deal with individuals who served

flessibile dei dati d'archivio digitali in una società tecnologica in rete; in terzo, fa un modesto sforzo per rappresentare le pratiche sociali emergenti conseguenti il cambiamento delle pratiche d'archivio.

2. *Storia analogica*

Gli archivi sono un luogo seducente per gli studiosi, o dovremmo dire sono ancora un luogo simbolico capace di creare nuovi modi di pensare su come accedere alle esperienze sociali collettive e individuali. Gli archivi storici hanno agito per lungo tempo come depositi unici della storia, della memoria e del tempo; il lavoro degli storici ha sempre fatto affidamento su fonti archivistiche catturando il passato per capire il presente. Come Walter Benjamin scrive nel suo famoso saggio "Tesi sul concetto di storia" (1968): "il passato può essere preso solo come immagine che lampeggia nel momento in cui può essere riconosciuta e non è più vista di nuovo, ... ogni immagine del passato non riconosciuta dal presente come un proprio interesse, rischia di scomparire irrimediabilmente" (255).

Il crollo del muro di Berlino di più di due decenni fa è stato il simbolo dei cambiamenti nell'Europa centrale e orientale. Le tirannie sono state sostituite da democrazie che si sforzavano di stabilire le proprie identità, strutture politiche ed economie di mercato. Nella maggior parte dei paesi ci si è accorti che non sarebbe stato facile regolare i conti con il passato. Però i documenti erano lì, e nonostante gli sforzi compiuti dagli ex funzionari di distruggerli, erano diventati la verità innegabile delle colpe e delle sofferenze del passato. La pubblica richiesta di ottenere l'accesso all'enorme quantità di dossier nasceva per due motivi: in primo luogo, a causa del loro valore probatorio, questi dossier potevano essere utilizzati per amnistie e riparazioni; in secondo luogo, dopo i lunghi decenni di mancanza di prove documentali e di risorse storiche, gli storici iniziavano a interessarsi alla storia e al *modus operandi* dei sistemi autoritari. Il fatto innegabile che i regimi comunisti abbiano avuto la capacità di trasformare il vero in falso e il falso in vero, aggiungeva un sapore epistemologico al dibattito pubblico sui dossier della polizia segreta. Come tutti sappiamo ormai, i regimi repressivi mantengono una grande quantità di dossier personali innanzitutto per registrare informazioni compromettenti o dannose sui singoli. Contrariamente all'opinione generale che documenti d'archivio – per la loro autenticità e integrità – siano in grado di dimostrare, o almeno di trasmettere, una verità chiara, condivisa e indiscutibile, nel caso di dossier della polizia segreta – per quanto i documenti risultino consistenti nella loro logica – è difficile determinare in quale misura essi contengano distorsioni o falsità. In quasi tutti i paesi del blocco ex-sovietico si è discusso fin dall'inizio sul fatto che, mentre alcuni cittadini erano ovviamente le vittime e altri erano chiaramente colpevoli, una parte della popolazione era al tempo stesso vittima e collaboratore della potente macchina che si infiltrava nella vita quotidiana di milioni di persone. La questione di come considerare le

the former party-state system in its moral, legal, or political dimensions shifted the discourse on responsibility claims thus positioning the archive in the central space of information rather than as the trusted guardian of dusty files. The archives of the forged truth, censorship, and strange detailedness demonstrating real passion for over-documentation soon became a provision for the progression of all East and Central European societies. While the whole initiative of facing the past was centred around two key issues, acknowledgement (remembering or forgetting) and accountability (whether or not to prosecute the perpetrators), there was something deeply disturbing about the image of archives having such an immediate effect on thousands of civilian lives. There was something perversely metaphoric in the idea that archives could constitute the objective factuality for due processes of lustration, vetting, and *decommunification* in postmodern times. However, in those euphoric times archivists, historians, and information professionals almost unanimously endorsed the idea of the potential unification of partitioned national memory. These views emphasized that the Party-State had no control over the archives of the State-Party that had been preserved in separate repositories and hardly available for research. Excluding the essential evidence from the national memory had to be terminated in these countries (Kecskeméti 2000, 344). The archives of the State-Party had to be taken back into the custody by the public archival system.

Thus, scientific discourses started depicting the difficulty of interpreting archives as cultural and physical phenomenon quite some time ago; since the “archival turn” via Derrida’s famous essay (Derrida 1995), most of the critical views on the holdings of archives have been focusing on the epistemological doubt of the fragmented and biased knowledge stored by these institutions. As a transitional solution postmodern historiography transformed archives into an allegoric space to gain motivation, and peculiarity, originality, idiosyncrasy remained the main qualifier of the archival records when it came to social just, moral incentive to reveal or not to reveal the truth or discussing files and lies. Confronting the inflation of archival mission (Ernst 2008) was a difficult battle to win, especially in the case of prestigious institutions like the state owned national archives with their role of canonizing societal knowledge about values, beliefs, and identities. And yet, coming up with solutions for Post-Communist societies and using archival records for historical reconciliation, dilemmas about telling the truth or protecting the secrets of thousands of individuals revealed another phenomenon: a different power of archives. Archivists know that traditional archives were defined literally in the ancient Athens as *archeion*, the temporal and spatial representation of the administrative and operative power to keep documents far from the public eye. Their practice to remember events and facts served only the few in power. Ironically, with the turn of political regimes the overplayed function of documenting each and every citizen was turned upside down, or rather, turned

persone che avevano servito il sistema partito-stato nelle sue dimensioni morali, legali o politiche, spostava il discorso sulle responsabilità fissando la posizione degli archivi a centro di informazioni piuttosto che custode di fiducia di polverosi documenti. Gli archivi delle verità forgiate, la censura, e la strana puntigliosità a dimostrazione di vera e propria passione per l'eccesso di documentazione, divennero ben presto una delle basi per il progresso democratico di tutti i Paesi dell'Europa centrale e orientale. Mentre tutte le iniziative per affrontare il passato erano incentrate su due temi-chiave – riconoscimento (ricordare o dimenticare) e responsabilità (se i responsabili siano o no da perseguire) – c'era qualcosa di profondamente inquietante nell'immagine degli archivi che acquisivano un così forte effetto su migliaia di vite. C'era qualcosa di perversamente metaforico nell'idea che gli archivi potessero costituire la fattualità oggettiva per i doverosi processi di lustrazione e “decomunizzazione” in epoca postmoderna. Tuttavia, in quei tempi euforici archivisti, storici ed esperti informatici quasi all'unanimità approvarono l'idea di potenziale unificazione della memoria nazionale partizionata. Diveniva evidente come il Partito-Stato avesse controllo sugli archivi dello Stato-Partito – conservati in archivi separati e difficilmente disponibili per ricerche. Tuttavia la questione dell'esclusione di questi elementi essenziali dalla memoria nazionale, doveva essere risolta (Kecskeméti 2000, 344). Gli archivi dello Stato-Partito dovevano tornare sotto la gestione del sistema di archiviazione pubblico.

Così solo da poco i discorsi scientifici hanno iniziato a raffigurare la difficoltà di interpretare gli archivi come fenomeno culturale e fisico: a partire dalla “svolta archivio” del celebre saggio di Derrida (1995), la maggior parte delle opinioni critiche riguardo la gestione degli archivi si sono concentrate sul dubbio epistemologico della conoscenza frammentata e distorta conservata da queste istituzioni. Come soluzione transitoria, la storiografia postmoderna ha trasformato gli archivi in uno spazio allegorico per ottenere motivazioni; i documenti d'archivio di per sé offrivano solo peculiarità, originalità e idiosincrasia, quando invece si trattava di giustizia sociale, incentivi morali, il rivelare o non rivelare la verità, discutere di documenti e menzogne. Fare fronte all'inflazione della missione archivistica (Ernst 2008) era una battaglia difficile da vincere, soprattutto nel caso di prestigiose istituzioni come gli archivi nazionali, con il loro ruolo di canonizzare le conoscenze della società su valori, convinzioni e identità. E tuttavia, trovare soluzioni per le società post-comuniste e utilizzare la documentazione d'archivio per la riconciliazione storica – il dilemma di dire la verità o proteggere i segreti di migliaia di persone – ha rivelato un altro fenomeno: un diverso potere degli archivi. Gli archivisti sanno che gli archivi tradizionali sono stati definiti letteralmente nell'antica Atene *archeion*, rappresentazione spaziale e temporale del potere amministrativo e operativo di mantenere i documenti lontano dagli occhi pubblici. La loro pratica di ricordare eventi e fatti serviva solo ai pochi al potere. Ironia della sorte, con il cambio dei regimi politici, la sovradocumentazione su ogni singolo cittadino è stata capovolta, o meglio, ha rovesciato gli archivi verso l'esterno rivelando una sorprendentemente

the archives inside out to reveal a surprisingly vast amount of social data. Not only the sheer volume of files was a surprise to all potential interpreters but the highly professionally organized information silo coming to light and its inherent structure: card files, lists, indices, computerized systems, magnetic tapes and coding schemes. In East Germany “the Ministry State security had a full-time staff of some 90,000, and was assisted by a further group of ‘unofficial collaborators’ estimated at 170,000 thus making Stasi personnel in total about a quarter of a million, or 2%, of the adult population” (Miller 1998, 305). The Stasi personnel accumulated records said to cover between 180 and 200 km of shelving and to include reports on 6 millions persons (this figure should be compared with the GDR’s total population of 16 million). Before the digital age, State security mechanisms in almost all former socialist countries reached proficiency in documenting, keeping record and organizing data. Looking into the information flow of such machinery fascinates the observer because of the eternal shine of the perfect system, because of the cold rationalism and clearness embodied in static storage, which typified the analogue archives in those times.

3. *Memory Boom*

While files in archival holdings can support historical arguments and help to find causality between events, social science scholars look at historical narratives themselves as contemporary representations of the society in order to explain certain interpersonal behaviours, acts, or reactions in the present without assuming any substantial logic in the larger chain of actions. Defining the historical narrative as a social construction was another step on the road to questioning the archival ethos that grew out of the 19th century positivist view of seeking the objective truth. Along this same line, social psychologists raised valid questions about the canonized history telling and in general about the teleological approach to events. The problem of causality has been used in cognitive sciences discourses to state the weakness of human capacity to put events in an objective order while remembering. The importance of several narratives and the existence of different identities of communities, groups, minorities, and genders in parallel became an incentive for accepting the reality of social practices in the 20th century. Constructed narratives are a product of a cognitive approach of perceiving reality for ourselves; we try to understand the world by linking events, people, places, and sites¹.

Besides these considerations, the socialization of archives can be considered as more than just the result of the proliferation of actors exploiting the records for their interests. Rather, it may be said that the common climate to make archives respond to societal needs had a reciprocal impact on the archival practice itself: archivists had to rethink archival collection policies,

quantità di dati sociali. Non solo il mero volume dei dossier fu una sorpresa per tutti i potenziali interpreti, ma lo fu anche la massa di informazioni venuta alla luce, organizzata assai professionalmente, e la sua struttura intrinseca: dei dossier su schede, elenchi, indici, sistemi computerizzati, nastri magnetici e schemi di codifica. Nella Germania Est “Il Ministero Statale della Sicurezza aveva un personale a tempo pieno di circa 90.000 addetti, assistito da un ulteriore gruppo di ‘collaboratori non ufficiali’ stimato a 170.000, cosicché il personale della Stasi era in totale circa 250.000 addetti, pari al 2%, della popolazione adulta” (Miller 1998, 305). Il personale della Stasi accumulò dossier in scaffali per la lunghezza complessiva di 180-200 km. includendo informazioni su 6 milioni di persone (da confrontare con la popolazione totale della RDT di 16 milioni di abitanti). Già prima dell’era digitale, i meccanismi di sicurezza dello Stato in quasi tutti i paesi socialisti raggiungevano un alto livello di competenza nella documentazione, nella conservazione dei dossier e nell’organizzazione dei dati. Guardare il flusso di informazioni di macchinari del genere affascina l’osservatore per la brillantezza del sistema perfetto, per il freddo razionalismo e la chiarezza incarnata nella memoria statica che caratterizzava gli archivi analogici di quei tempi.

3. *Il boom della memoria*

Mentre i documenti nelle istituzioni di archiviazione possono sostenere argomenti storici e aiutare a trovare causalità tra gli eventi, gli studiosi di scienze sociali considerano le narrazioni storiche stesse come rappresentazioni contemporanee della società, utili per spiegare alcuni comportamenti interpersonali, atti, o reazioni nel presente, senza riconoscere alcuna ontologia nella catena generale degli eventi. Definire la narrazione storica come costruzione sociale è stato un altro passo per mettere in discussione l’etica degli archivi, cresciuta ormai oltre la ricerca di verità oggettive ereditata dal positivismo del XIX secolo. Su questa stessa linea, gli psicologi sociali hanno sollevato importanti questioni sulla narrazione storica canonizzata e, in generale, circa l’approccio teleologico agli eventi. Il problema della causalità è stato utilizzato nei discorsi delle scienze cognitive per indicare la debolezza della capacità umana nel mettere gli eventi in un ordine oggettivo nell’atto del ricordo. L’importanza di narrazioni diverse e l’esistenza di diverse identità di comunità, gruppi, minoranze e generi, diventa parallelamente un incentivo per comprendere la realtà delle pratiche sociali nel XX secolo. Le narrazioni costruite sono il prodotto di un approccio cognitivo alla percezione della realtà per se stessi: cerchiamo di capire il mondo collegando eventi, persone, luoghi e siti¹.

Oltre a queste considerazioni, la socializzazione degli archivi può essere considerata qualcosa di più che il risultato della proliferazione degli attori che sfruttano i documenti per i propri interessi. Piuttosto, si può dire che il clima condiviso nella creazione di archivi che rispondano alle esigenze della società, ha avuto un impatto di ritorno sulla pratica archivistica stessa: gli archivisti hanno dovuto ripensare le logiche di raccolte, disposizioni di accesso e strategie

access provisions, and preservation strategies gradually shifting focus away from the traditional role of preserving and towards creating public accessibility. In support for his argument, David Carr (2000, 69-84) assumes that transferring the role of the historian to other societal actors while at the same time allowing for the multiplication of memory practices necessarily leads to the canonization of the unfiltered, spontaneous products of the communicative memory. Through the practice of collecting oral histories and qualitative interviews we contribute to the communicative memory of our society, and we gain greater insight into the values of everyday life. As Jan Assman concludes, this could be a way of viewing and experiencing the different forms of the collective memory in the archives as well (1995, 127).

The last century witnessed many wars, ethnic conflicts, cataclysms, and genocides, and to process all these traumatic events we needed more than official documents of political regimes and perpetrators to fill the gap of the missing voices of victims and witnesses. Collecting oral histories, recording interviews with everyday actors of historical scenes, and allowing for the infiltration of private artefacts, notes, and autobiographic data into the holdings of historical repositories can create a critical mass of raw data about private individuals useful for historical and social construction. The new archival practice is an important issue not only for those people whose story might be otherwise excluded, but also highlights the positive role that memory institutions can play in building more cohesive societies based on democratic principles. In spite of the millions of collected evidences, documents, and archival records, the case of the Holocaust (Shoah) offers an example of an unprocessable truth – something incomprehensible in human history. Interpreting the Holocaust's events and their documentary legacy requires more than legal investigation; life stories of all participants must be incorporated into the whole reconstructive exercise with means of historical and psychological analysis through transgenerational and transnational inquiry beyond the boundaries of language, discipline, and territory. Following this logic, archives are to become the primary space for such a memory practice about the Shoah and other collective trauma.

On the other hand, the use of such a huge variety of data raises questions about objectification, contextualization, source interpretation, and anonymization to deal with. Gábor Gyáni (2010, 350) mentions similar concerns about the function of the Israel based Yad Vashem Institute. The institution meant to act as the central repository of Holocaust knowledge bringing together relevant official sources from around the world, yet Gyáni claims that the accumulation of these archival materials in one centralized storage space might not necessarily resolve the problem of explaining the Shoah to future generations. His doubts are engrained in the intellectual scepticism of integrated primary sources making up for the collective knowledge of an event and the historical context.

di conservazione, spostando gradualmente l'attenzione dal ruolo tradizionale della conservazione a quello della creazione di accessibilità pubblica. Nel suo sostegno a questa tesi, David Carr (2000, 69-84), presuppone che il trasferimento del ruolo dello storico ad altri attori sociali e, al tempo stesso, l'apertura alla moltiplicazione delle pratiche di memoria, porti necessariamente alla canonizzazione dei prodotti della memoria comunicativa non filtrati e spontanei. Attraverso la pratica della raccolta di testimonianze orali e interviste qualitative, contribuiamo alla memoria comunicativa della nostra società e otteniamo una maggiore comprensione dei valori della vita quotidiana, e come Jan Assmann (1995, 127) conclude, sperimentare diverse forme di memoria collettiva anche negli archivi potrebbe essere un sistema di rappresentazione.

Il secolo scorso ha visto molte guerre, conflitti etnici, cataclismi e genocidi; per elaborare tutti questi eventi traumatici c'era bisogno di qualcosa che andasse oltre i documenti ufficiali di regimi politici e degli autori dei crimini, per colmare il vuoto delle voci mancanti delle vittime e dei testimoni. La raccolta di testimonianze orali, la registrazione di interviste con i quotidiani attori di scene storiche, il consenso all'introduzione di manufatti privati, note e dati autobiografici nelle istituzioni degli archivi storici, sono passi in grado di creare una massa critica di dati grezzi su privati individui utili per la costruzione storica e quella sociale. La nuova pratica archivistica è una questione importante non solo per quelle persone la cui storia potrebbe essere altrimenti esclusa, ma evidenzia anche il ruolo positivo che le istituzioni della memoria possono svolgere nella realizzazione di società più solidali, basate su principi democratici. Nonostante i milioni di evidenze, dossier e documenti d'archivio raccolti, il caso dell'Olocausto offre un esempio di una verità improcessabile, qualcosa di incomprendibile nella storia umana. Interpretare gli eventi dell'Olocausto e la loro eredità documentaria richiede più delle indagini giudiziarie; le storie di vita di tutti i partecipanti devono essere incorporate nell'intero esercizio di ricostruzione con mezzi di analisi storica e psicologica, attraverso l'indagine transgenerazionale e transnazionale oltre i confini di linguaggio, disciplina e territorio. Seguendo questa logica, gli archivi devono diventare lo spazio principale di tale pratica sulla memoria della Shoah e di altri traumi collettivi.

D'altra parte, l'uso di una varietà tanto vasta di dati pone da affrontare i problemi di oggettivazione, contestualizzazione, interpretazione delle fonti e quello della riservatezza. Gabor Gyani (2010, 350) parla di preoccupazioni analoghe circa la funzione dell'Istituto Yad Vashem in Israele. L'istituzione era destinata a fungere da depositario centrale della conoscenza dell'Olocausto riunendo fonti ufficiali provenienti da tutto il mondo, ma Gyani obietta che l'accumulo di questi materiali d'archivio in un unico spazio di archiviazione centralizzata, non necessariamente potrebbe risolvere il problema di spiegare la Shoah alle generazioni future. I suoi dubbi sono radicati nello scetticismo intellettuale sul fatto che fonti primarie integrate di per sé creino una conoscenza collettiva di un evento e di un contesto storico.

Unlike Gyáni, Derrida might have seen the promise of the future of the archives, and provided a new definition of archiving to include the subject of the source, the human being himself into the therapeutic mission of archive in healing collective traumas. Derrida (1995, 9-63) defines these two major dynamic forces working against each other during the process of objectivization – method also used by historiography – to shed light on the individual responsibility of preserving in contrast to suppressing. By doing so, Derrida questions the traditional work of historiography and makes it clear that the mediatized memorization, such as archiving, fails to provide completeness and objectivity, omissions or suppressions are to be acknowledged as attributes of the psyche and archives have to take the role of *consignation*, as exterior technique to aid the memory process:

This archiviolithic force leaves nothing of its own behind. As the death drive is also, according to the most striking words of Freud himself, an aggression and a destruction (Destruktion) drive, it not only incites forgetfulness, amnesia, the annihilation of memory, as *mneme* or *anamnesis*, but also commands the radical effacement, in truth the eradication, of that which can never be reduced to *mneme* or to *anamnesis*, that is, the archive, *consignation*, the documentary or monumental apparatus as *hypomnema*, *mnemotechnical* supplement or representative, auxiliary or memorandum. Because the archive, if this word or this figure can be stabilized so as to take on a signification, will never be either memory or *anamnesis* as spontaneous, alive and internal experience. On the contrary: the archive takes place at the place of originary and structural breakdown of the said memory. (Derrida 1998, 11)

In his view the new type of memory-centred archives needs to establish its role in transposing stimuli to the society rather than only focusing on being accountable for its data collection practices and the content *per se*.

4. *Split-mind*

Thus far, the examples of the secret police archives in Eastern and Central Europe and the Holocaust memory institutions have been discussed to illustrate major interpretative approaches to archives without being exhaustive. These two cases from the European history are educative about social complexities, cultural contexts, and layers of meanings of historical narratives attached to the concept of archives, eventually, both examples provide a rich stratum of discourses about the static content stored by archival institutions some decades ago. However, considering recent technological advancements, the changing role of archives and their place in the digital ecosystem, most of the interpretative attempts seemingly refuse to accept the non-anthropologic nature of archives and to examine on an epistemological level how archives are transformed from static to dynamic structures, from storage to transitory media. Leaving behind the interpre-

A differenza di Gyani, Derrida vede invece una promessa nel futuro degli archivi e fornisce una nuova definizione di archiviazione includendo il tema della fonte – l'uomo stesso – nella missione terapeutica degli archivi nella cura dei traumi collettivi. Egli vede due grandi forze dinamiche contrapposte durante il processo di oggettivazione – metodo utilizzato anche dalla storiografia – per far luce sulle responsabilità individuali del preservare in contrasto con quelle del sopprimere (1995, 9-63). In questo modo, Derrida (1995) mette in discussione il tradizionale lavoro della storiografia e chiarisce che una memorizzazione mediatizzata, quale l'archiviazione, non riesce a fornire completezza e obiettività; omissioni o soppressioni devono essere riconosciute come attributi della psiche e gli archivi dovrebbero prendere il ruolo di *consignation*, come tecnica esteriore per sostenere il processo di memoria:

Ma è necessario insistervi, questa potenza archiviolitica non lascia dietro di sé nulla che le sia proprio. Poiché la pulsione di morte è anche, secondo le parole più incisive di Freud stesso, una pulsione di aggressione e di distruzione (Destruktion), essa non spinge all'oblio, all'amnesia, all'annichilimento della memoria, come mnème o anàmnesis, impone anche la cancellazione radicale, in verità lo sradicamento di ciò che non si riduce mai alla mnème o all'anàmnesis, ovvero l'archivio, la consegna, il dispositivo documentario o monumentale come hypòmnuma, supplemento o rappresentante mnemotecnica, ausiliare o promemoria. Infatti l'archivio, se questa parola o questa figura si stabilizzano in una qualche significazione, non sarà mai né la memoria né l'anamnesi nella loro esperienza spontanea, vivente o interiore. Al contrario: l'archivio ha luogo nel luogo di debolezza originaria e strutturale della suddetta memoria. (Derrida 1996, 18)

A suo avviso il nuovo tipo di archivio centrato sulla memoria dovrà stabilire il suo ruolo spostando gli stimoli verso la società, piuttosto che concentrarsi sull'essere responsabile delle sue pratiche di raccolta dei dati e sul contenuto fine a se stesso.

4. Dissociazione

Finora gli esempi degli archivi della polizia segreta in Europa centrale e orientale e le istituzioni della memoria dell'Olocausto sono stati discussi per illustrare i principali approcci interpretativi agli archivi, ma non in modo esaustivo. Questi due casi della storia europea sono esemplari riguardo le complessità sociali, i contesti culturali e i livelli di significati delle narrazioni storiche collegati al concetto di archivio; infine entrambi gli esempi forniscono uno strato ricco di discorsi sul contenuto statico immagazzinato dalle istituzioni archivistiche alcuni decenni fa. Tuttavia, considerando i recenti progressi tecnologici, l'evoluzione del ruolo degli archivi e il loro posto nell'ecosistema digitale, la maggior parte dei tentativi interpretativi sembrano rifiutarsi di accettare la natura non-antropologica degli archivi e di esaminare a livello epistemologico come gli archivi si trasformino da strutture statiche a dinamiche, da magazzino a media di transito. Tralasciando gli approcci interpre-

tative approaches, we should notice that dynamic archives more and more resemble – besides their institutional coexistence to administer state or other memories – Foucault's discursive definition of an archive, an actively changing collection of records which acts on statements and modifies its meaning through requests and rejection. The main scope of the archives is to control the formation of the discursive process:

The archive is not that which, despite its immediate escape, safeguards the event of the statement, and preserves, for future memories, its status as an escapee; it is that which, at the very root of the statement-event, and in that which embodies it, defines at the outset the system of its enunciability. (Foucault 2004, 104)

Later on, Ernst (2004, 51) takes the Foucauldian paradigm and translates it into the language of information technology by defining the static archive as a mechanism of addressability (*read-only memory*) and labelling the dynamic archive a generative, algorithmic, and protocol-like agency. His major criticism about mistaking the archive for a symbolic space of collective and social memory is missing the opportunity to recognize its true mechanically constructed memory. In analog archives symbolic operations performed on the physical holdings through classification or inventory – in one word, all intellectual arrangements – are mostly done by human actors, curators of collections whose manual labour and intellectual investments are important to run the machinery. Static systems do not allow external agents to interact, to modify, or to contribute to the *read-only* memory. Making order in the disorder is done in a systematic manner based on the original sequence of the files respecting *provenance*, gathering contextual information, assigning externally produced subject headings and so on. The structure of the static storage archive and its categorized information are still human-readable, tangible, and controllable.

In our digital age and networked society an increasing number of archives and memory institutions in general, are no longer defined only through domain specific clusters of institutions and organizations. The inherent nature of digital archives is becoming more dynamic and multidimensional as they join the digital networks, publish their collections online and provide access to their digital objects in seamless manner. In the networked society every user, every personal computer, is a potential node for storing and sharing information. Peer-to-peer communication has not only started dismantling the well-known communication channels such as printed press, television and radio broadcasting but reversed the paradigm of distribution and access for archives as well. What interconnectivity has lead to, besides reconnecting individuals via technology enabled platforms, or expanding realm the scale-free networks proposed by Barabasi (1999) on virtual social relations, is the transformation of the conceptual framework for archiving. The main

tativi, si può osservare che gli archivi dinamici somigliano sempre più – oltre alla loro coesistenza istituzionale di amministrare la memoria dello stato o di altri – alla definizione discorsiva di Foucault di archivio: una collezione in cambio attivo di documenti che agisce sulle dichiarazioni e modifica il suo significato attraverso le richieste e i rifiuti. Lo scopo principale degli archivi è di controllare la formazione del processo discorsivo:

L'archivio non è ciò che salva, malgrado la sua fuga immediata, l'evento dell'enunciato e conserva il suo stato civile di evaso per le memorie future; è ciò che, alla radice stessa dell'enunciato-evento, e nel corpo in cui si dà, definisce fin dall'inizio il sistema della sua enunciabilità. (Foucault 1971, 150-151)

Più tardi Ernst (2004, 51) prende il paradigma foucaultiano e lo traduce nel linguaggio della tecnologia dell'informazione definendo l'archivio statico come un meccanismo di indirizzabilità (*read-only memory*) e definendo l'archivio dinamico "agenzia generativa, algoritmica, genere di protocollo". La sua maggiore critica è verso il confondere l'archivio con uno spazio simbolico della memoria collettiva e sociale, cosa che fa sfuggire la possibilità di riconoscere la sua vera memoria meccanicamente costruita. Negli archivi analogici le operazioni simboliche eseguite sul materiale fisico attraverso classificazione, inventario – in una parola, tutte le disposizioni intellettuali – sono per lo più svolte da attori umani, curatori delle collezioni il cui lavoro manuale e gli investimenti intellettuali sono importanti per far funzionare il meccanismo. I sistemi statici non consentono agli agenti esterni di interagire, modificare o contribuire alla memoria di sola lettura (appunto *read-only memory*). Fare ordine nel disordine avviene in modo sistematico basato sulla sequenza originale dei documenti rispetto alla provenienza, raccogliendo informazioni contestuali, assegnando intestazioni di soggetto prodotte esternamente e così via. La struttura dell'archivio statico e le sue informazioni classificate sono ancora leggibili, tangibili e controllabili.

Nella nostra epoca digitale e della società in rete, un numero crescente di archivi e istituzioni della memoria in generale, non è più definito solo attraverso specifici gruppi di dominio di istituzioni e organizzazioni. La natura intrinseca degli archivi digitali sta diventando sempre più dinamica e multi-dimensionale man mano che questi si collegano alle reti digitali, pubblicando le loro collezioni on-line e permettendo l'accesso ai loro oggetti digitali in continuità. Nella società in rete ogni utente, ogni personal computer, è un nodo potenziale per l'archiviazione e la condivisione delle informazioni. Il peer-to-peer non solo ha iniziato a smantellare i tradizionali canali di comunicazione quali stampa, televisione e radio, ma ha anche invertito il paradigma della distribuzione e dell'accesso agli archivi. Ciò che l'interconnettività ha portato, oltre a ricollegare le persone tramite piattaforme tecnologiche o a espandere i territori delle reti scale-free proposti da Barabasi (1999) su relazioni sociali virtuali, è la trasformazione del quadro concettuale per l'archiviazione. Lo spostamento del paradigma principale si è verificato quando le pratiche di

paradigm shifts occurred when digitization practices started spreading in the cultural heritage world, when digital copies of authentic and tangible artefacts, objects, and historical records had reached a critical volume, and copies of the originals were appraised, disseminated in euphoria as equal to the analog ones. Shannon's mathematical model of communication (1948) heavily influenced the later infrastructure of digital systems as "engineering concept", and his major critiques discovered two important flaws in the powerful theory. First, this communication, later on translated into the language of codes and scripts, ignores the meaning, and it makes no difference between signal and message, syntax and semantics. The other flaw is that it lacks attention to the context of creating and receiving the signal.

Context counts, and there are different contexts which can have influence on the message that we receive. The engineering model of digital networks was conceived as the transmission of coded messages, a pure mechanical endeavour, a process neutral to the sophistication of language, social reality, and emotions. Digital copies of analog documents are easy to view, download, consult, and modify. Digitization definitely enhances access to our cultural memory. Instead of travelling to distant institutions, in theory we can immediately obtain the digital copy of secret police file written about us, or a Shoah interview downloaded from the server of the archive with relatively small effort and investment. The route is simple: a mechanical device converts the analog media into images composed of bits and signs that travel through the bundled digital highways and at the final destination, with the help of the rendering software, we are capable of perceiving an image of the physical entity. But the current image itself is just one type of representation of the digital object from the many possible surrogates enabled, produced by the software or the hardware capacity. The object is viral, reproducible, flexible and transient, and not least it is accumulated at more than just one node in the networked system. With reference to media-archaeology, we can assume that the static storage archives gradually get dismantled by communicative processes, and the transition from analog to digital media is not taking place as sudden change but that the hybrid cohabitation continues to maintain parallel architectures in the archives. Critically, the archive transforms by continuing to preserve and by deploying an aggressive dissemination strategy: the archives keeps dealing with analog data in static storage stacks along with streaming digital data in digital dynamic systems and creating replications on demand. This is a split-mind era.

5. Digital object(ivity)

Archives traditionally have seen themselves as guardians of their authentic, unique, and proprietary holdings, making sure that this information becomes accessible in the long run but not necessarily to the present audience. With

digitalizzazione hanno iniziato a diffondersi nel mondo del patrimonio culturale, e le copie digitali di manufatti autentici e tangibili, oggetti e documenti storici, hanno raggiunto un volume critico, e le copie sono state accettate, diffuse con euforia quasi fossero gli originali analogici. Il modello matematico di Shannon (1948) della comunicazione ha fortemente influenzato l'infrastruttura successiva dei sistemi digitali come "concetto di ingegneria", e le sue critiche più importanti hanno messo in luce due difetti importanti nella potente teoria. In primo luogo, questa comunicazione, in seguito tradotta in lingua di codici e script, ignora il significato e non fa alcuna differenza tra il segno e il messaggio, la sintassi e la semantica. L'altro difetto è che manca l'attenzione al contesto di creazione e di ricezione del segnale.

Il contesto conta, e ci sono diversi contesti che possono avere influenza sul messaggio che riceviamo. Il modello ingegneristico delle reti digitali era stato concepito come la trasmissione di messaggi codificati, uno sforzo puramente meccanico, un processo immune alle sofisticazioni del linguaggio, della realtà sociale e delle emozioni. Le copie digitali dei documenti analogici sono facili da visualizzare, scaricare, consultare e modificare. La digitalizzazione migliora sicuramente l'accesso alla nostra memoria culturale. Invece di viaggiare verso lontane istituzioni, in teoria possiamo immediatamente ottenere la copia digitale del dossier della polizia segreta scritto su di noi o un'intervista sulla Shoah, scaricandoli dal server dell'archivio con un relativamente modesto sforzo e investimento. Il percorso è semplice: un dispositivo meccanico converte i supporti analogici in immagini composte di bit e segni che viaggiano attraverso le autostrade digitali fino alla destinazione finale, dove grazie a software di riorganizzazione siamo in grado di percepire l'immagine dell'entità fisica. Ma l'immagine corrente in sé è solo un tipo di rappresentazione dell'oggetto digitale tra i molti surrogati possibili prodotti secondo la capacità del software o dell'hardware. L'oggetto si espande epidemicamente, si riproduce, è flessibile e transitorio, e non ultimo, è accumulato in più di un nodo della rete. Facendo riferimento all'archeologia dei media, si può affermare che gli archivi statici siano gradualmente smantellati dai processi comunicativi, e non avvenendo il passaggio da analogico a digitale in modo improvviso, una convivenza ibrida continua a mantenere negli archivi architetture parallele. Criticamente, l'archivio si trasforma continuando a preservare e implementando al tempo stesso una strategia aggressiva di diffusione: gli archivi continuano a trattare dati analogici in magazzini statici e al tempo stesso diffondono dati digitali in sistemi digitali dinamici creando repliche su richiesta. È l'era della dissociazione.

5. *Oggetti(vità) digitali*

Gli archivi si sono tradizionalmente considerati custodi delle proprie autentiche, uniche ed esclusive collezioni facendo in modo che tali informazioni siano accessibili nel lungo periodo, ma non necessariamente per il pubblico contempo-

the growth of societal interest, the emergence of different social groups and changes of the social order, access such as preserving became an equally important keyword in the archival theory still under the aegis of remembrance. In his beautifully written essay *The Right to Know, and Right to Forget* Eric Ketelaar (1997, 27-34) makes a case about secret police files in the analog world and how it is difficult to balance access in an ethical manner to serve both the research community and ensure individual right to privacy and their own data. He notes that the notion of balanced access, especially given the historical momentum upon the fall of repressive regimes, cannot be separated from the democratic processes and transitional justice. Although the transition to a different economic and social system raises the problem of access only as legal claim towards restrictive measures at archives, the change has to do with converging technologies as well. Digital preservation technologies from the early digital age made it possible to replicate and distribute copies, although non-digital copying and reproducing of records for consultative purposes mean that only a limited number of copies were generated. Copying for reproduction and access, or replicating for permanent retention converged on the road of technology development, supported by new and cheap storage devices: servers, external memories, and hard drives. Compared to expensive physical spaces, not mentioning climate controlled stacks, the drastically cheaper storage costs of using digital devices lead to this peculiar new phenomenon of accumulation. In our view, because the accumulation of data takes place nowadays in a pervasive manner, the selection process of classification practices and traditional taxonomies of categorizing information is neglected. The pervasive snow ball effect accompanying the process itself delays, if not eliminates, decisions on appraisal for destruction or retention. While archives meant to control, select, discard, and save only specific records for human memory practices, and till the digital age acted as pricey external storages of our society, cheap electronic storage works against these principles (Mayer-Schönberger 2009) by adding more and more external memory units to accumulate rather than process information. Digital archives of today can be characterized by accumulation, aggregation, and data abundance, whereas access and preservation remain discursive layers in the name of old terminology.

Physical artefacts, paper files, art objects, and audio-visual recordings are different from digital objects in several respects. Kallinikos (2010) have pointed out the evasive identity of a digital object in contrast with the self-evident nature of the analog record. The previous are constructed through the mutation, migration, conversion, and assemblage of algorithmic operations, calculations done by technologies and not only by human actors relying on technological means. Crucially, granular bit-stream data objects raise the problem of authenticity, integrity for preservation archival practice, and it impinges upon the historical function of archives to freeze objects

raneo. Con la crescita dell'interesse sociale, l'emergere di diversi gruppi sociali e i cambiamenti nell'ordine sociale, l'accesso come la conservazione sono diventati parole-chiave nella teoria archivistica – ancora sotto l'egida del ricordo. Nel suo ottimo saggio “Il diritto di conoscere e il diritto di dimenticare” Erik Ketelaar (1997, 27-34) affronta la questione dei dossier della polizia segreta nel mondo analogico, e nota come sia difficile bilanciare eticamente l'accesso in modo da soddisfare la comunità della ricerca e garantire al tempo stesso il diritto alla riservatezza personale e dei propri dati. Egli osserva che la nozione di accesso equilibrato, soprattutto in considerazione del momento storico della caduta dei regimi repressivi, non può essere separata dai processi democratici e della giustizia di transizione. Sebbene la transizione verso un sistema economico e sociale diverso ponga il problema della restrizione all'accesso agli archivi solo come diritto in sede giudiziaria, la questione riguarda anche le tecnologie che vi convergono. Le tecnologie per la conservazione nei primordi dell'era digitale hanno permesso di riprodurre e distribuire documenti, nonostante la copia e la riproduzione dei documenti a fini di consultazione abbia generato un numero modesto di copie. Copiare per riproduzione e accesso, oppure replicare per la conservazione permanente, sono state attività convergenti sulla strada dello sviluppo tecnologico, grazie a dispositivi di memoria nuovi ed economici: server, memorie esterne e dischi rigidi. Rispetto ai costosi spazi fisici, per non citare i blocchi climatizzati, i costi di conservazione drasticamente più bassi utilizzando dispositivi digitali portano al nuovo e peculiare fenomeno dell'accumulazione. A nostro avviso, poiché l'accumulo di dati avviene nel presente in modo pervasivo, il processo di selezione delle pratiche di classificazione e tassonomia tradizionali per la categorizzazione delle informazioni è trascurato. L'effetto pervasivo a valanga che accompagna il processo stesso, ritarda, se non elimina del tutto, le decisioni sulla valutazione per l'eliminazione o la conservazione. Mentre gli archivi intendono controllare, selezionare, scartare, e salvare solo i documenti specifici per le pratiche della memoria umana, e fino all'era digitale hanno agito come costosi depositi esterni della nostra società, i bassi costi di memorizzazione elettronica vanno contro questi principi (Mayer-Schönberger 2009) con la continua aggiunta di unità di memoria esterne, portando ad accumulare piuttosto che a processare le informazioni. L'archivio digitale di oggi è caratterizzato da accumulazione, aggregazione e abbondanza di dati, mentre accesso e conservazione restano solo a livello discorsivo, rituali della vecchia terminologia.

Reperti fisici, documenti cartacei, oggetti artistici e registrazioni audiovisive sono diversi dagli oggetti digitali in molteplici aspetti. Kallinikos (2010) ha evidenziato l'identità sfuggente di un oggetto digitale in contrasto con la natura evidente dei documenti analogici. I primi si costruiscono attraverso mutazione, migrazione, conversione e assemblaggio di operazioni algoritmiche, calcoli eseguiti da tecnologie e non solo da attori umani che usano mezzi tecnologici. Soprattutto, i dati trasformati bit-stream granulari pongono il problema di autenticità e integrità per la pratica di conservazione archivistica, e urtano contro la funzione storica degli archivi di congelare gli oggetti per sempre. Per esempio,

for good. For example, the editability of a scanned medieval map assumes the manipulation of a digital image per se by adjusting the colour contrast, or fixing quality attributes, defining the compression rate, choosing the file type, and moreover it can include the vectored processing of the map, the potential optical character recognition of the text written on the map, and the constant update of the metadata schema for descriptive reasons. In the given case the preservation function of the digital archival repository has to deal with capturing and accumulating all possible administrative contextual data on the variations of the map content information and the rendering tools and their characteristics. If the digital map is exposed to online search engines, its variations are unstoppably multiplied; the elements composing the object itself could be disassembled, reassembled, and distributed among sources of information or repositories without control. The map could also be retrieved from the finding aid of the originating institution, cached by the memory of a search engine or replicated in a scholarly paper published in an online journal with reference to the archive and so forth. In comparison, the physical object exists primarily as a spatial composition in its fixed form called an archival record, while the digital object is temporally constructed and spread over information infrastructures and the internet.

For some time now document search and search engines in general have fundamentally changed the cultural digital landscape: the mess of data accumulated on the web needed a better processing mechanism than manual queries. As a result, nowadays life without the use of search engines is unimaginable. The digital memory of the Internet could be just an impenetrable morass of data; a subconsciously compiled information silo without an entry point if such a retrieval technique does not exist. Early search strategies, highly influenced by librarianship, were concerned with information retrieval and categorizing itemized artefacts in the form of books, issues of journals, or rare manuscripts in special collections. While libraries noticed quite early the importance of electronic catalogues and worked out methods to create bridges between different catalogue records and databases, their cataloguing model became the benchmark for technology providers as well. It is a common approach to merge library and archival practices naming them as cultural heritage institutions or memory organizations, although the collective noun hides a lot. It distracts us from knowing domain specific problems and uncovering the peculiar profile of the community of practice, archivists, and curators. Archives pay special attention to contextualization: they preserve all legacy information about the originating institution, the so-called provenance information, and the administrative history of how the records were curated till the transfer to the repository. In fact, until the present archives suffered from not having the capability of connecting their accumulated contextual knowledge to search engine hit lists. The first major shift in search strategies was introduced by Google in 1998, and the second leap happened in 2009

la revisione di una mappa medievale digitalizzata include in sé la manipolazione dell'immagine digitale ottenuta regolando il contrasto dei colori, o fissando attributi di qualità, definendo il tasso di compressione, scegliendo il tipo di file e che inoltre può includere la vettorializzazione della mappa, il potenziale del riconoscimento ottico dei caratteri presenti sulla mappa e il costante aggiornamento dello schema di metadati per motivi descrittivi. Nel caso specifico la funzione di conservazione di un archivio digitale deve occuparsi anche dell'acquisizione e dell'accumulo di tutti i possibili dati amministrativi contestuali sulle variazioni delle informazioni contenute, le tecnologie di rendering e le loro caratteristiche. Se la mappa digitale è aperta a motori di ricerca online, le sue variazioni sono moltiplicate all'infinito; gli elementi che compongono l'oggetto stesso potrebbero essere smontati, rimontati e distribuiti tra le fonti di informazioni o di dati senza controllo. La mappa potrebbe anche essere recuperata dallo strumento di ricerca dell'istituzione di origine, registrata nella memoria di un motore di ricerca o replicata in un articolo scientifico pubblicato su una rivista on-line con un riferimento all'archivio e così via. In confronto, l'oggetto fisico esiste principalmente come una composizione spaziale nella sua forma fissa chiamata documento d'archivio, mentre l'oggetto digitale è costruito temporalmente e si diffonde su infrastrutture informatiche e Internet.

Da qualche tempo la ricerca dei documenti e i motori di ricerca in generale hanno sostanzialmente cambiato il paesaggio culturale digitale: il disordine dei dati accumulati sul web aveva bisogno di un meccanismo di elaborazione migliore delle query manuali. Come risultato, oggi la vita senza l'uso di motori di ricerca è inimmaginabile. La memoria digitale di Internet potrebbe essere solo una palude impenetrabile di dati, un silo informazioni riempito inconsciamente senza un punto di accesso, se non esistessero queste tecniche di recupero. Le prime strategie di ricerca, fortemente influenzate dalle scienze bibliotecarie, erano concentrate sul reperimento delle informazioni e la categorizzazione dettagliata di reperti come libri, di riviste o manoscritti rari in collezioni speciali. Mentre le biblioteche hanno compreso molto presto l'importanza di cataloghi elettronici ed elaborato metodi per creare ponti tra diverse registrazioni catalografiche e banche dati, il loro modello di catalogazione è diventato il punto di riferimento anche per i fornitori di tecnologia. È un approccio diffuso unire le pratiche d'archivio e di biblioteca denominandole istituzioni per il patrimonio culturale o organizzazioni della memoria, sebbene il nome collettivo celi molti più fenomeni. Ci distoglie dal conoscere i problemi specifici dei domini e di scoprire il profilo peculiare della comunità di utilizzatori, archivisti, curatori. Gli archivi prestano una particolare attenzione alla contestualizzazione: essi conservano tutte le informazioni passate sull'istituzione originaria, le cosiddette informazioni sulla provenienza e la storia amministrativa di come i documenti sono stati curati fino al trasferimento all'archivio. In effetti, fino al momento presente gli archivi hanno risentito della mancanza di capacità di collegare le loro conoscenze contestuali accumulate, alle liste dei risultati dei motori di ricerca. Il primo grande cambiamento nelle strategie di ricerca è stato

when Google started deploying personalization and packaging the results to the assumed profile of users (Pariser 2011). In spite of the fact that dissociating the digital object from the preservation practice of archives contributed to the dynamically changing universe of the web, it is less visible how this action strikes back on the archival practice itself. The exemplified instability of the digital object has to be examined in the light of a wider range of developments to look at how the social fabric was affected by search engines. Acknowledging that a “search” does make items findable in a more effective way helps jump over obscure catalogues, but it also changes our cognitive style to cope with the disorder. It makes us break away from stable classifications and the normativity of organizing things to understand the world better. David Weinberger explains in his book *Everything is Miscellaneous* (2007) that the desire to categorize, to meticulously itemize everything around us is in human nature. According to Weinberger the “third order” makes the previous forms of categorization unnecessary; digital objects can be jumbled but continually reorganized even though some data has no meaning until it’s contextualized. He argues that we can have more freedom to add meaning to the digital objects by allowing them to exist in many different categories at the same time and accepting the notion that knowledge can stay messy. He applauds that the “third order” takes away the control from archives and libraries that restrict people from arranging information for themselves. Not questioning the benevolent intention of the author, it is less clear from his book what happens to the ownership of cultural data when it is curated by major proprietary technology providers for a commercial incentive, when value propositions are based on non societal interests, public good, but simply profit production. Or, search engines offer hits based on relevancy ranking the most popular items on the top calculating paid advertisement, reconfigured search algorithm. Personalized search hits go beyond this concept; they are packed according to our previous query terms recorded in the system keeping our data profile constantly updated. All of these could have more far-reaching consequences: scanning through library stacks is less and less common for today’s readers as are researchers digging into archival boxes in the reading rooms giving serendipity less chance to guide us to unexpected discoveries. If the search result page of Google remains the only mediation in the contemporary networked environment to access cultural content, we may miss the professional knowledge accumulated through decades of investigation on local cultural contexts offered by archivists, librarians, and museum experts. Moreover, we may develop a false horizon of available knowledge waiting to be explored.

6. Conclusion

The intent of this paper is to convey the message that now that to a growing degree we utilize online services, traditional archives are the most

introdotta da Google nel 1998, mentre il secondo balzo è avvenuto nel 2009, quando Google ha avviato la personalizzazione, immagazzinando i risultati nel profilo presunto degli utenti (Pariser 2011). Sebbene dissociare l'oggetto digitale dalle pratiche di conservazione degli archivi abbia contribuito al dinamico sviluppo dell'universo del web, è meno visibile come questa azione si ripercuota sulla pratica archivistica stessa. L'evidente instabilità dell'oggetto digitale deve essere esaminata alla luce di sviluppi più ampi per riuscire a vedere quanto il tessuto sociale è stato influenzato dai motori di ricerca. Prendendo coscienza che la "ricerca" rende gli elementi rintracciabili in modo efficace evitando oscuri cataloghi, al tempo stesso questo cambia il nostro stile cognitivo di affrontare il disordine. Ci fa abbandonare le classificazioni stabili e la normatività nell'organizzare le cose per capire meglio il mondo. David Weinberger in *Everything is Miscellaneous* (2007) illustra come il desiderio di categorizzare, di elencare minuziosamente tutto ciò che ci circonda sia nella natura umana. Secondo Weinberger il "terzo ordine" rende non necessarie le precedenti forme di categorizzazione; gli oggetti digitali possono essere confusi e continuamente riorganizzati, anche se alcuni dati non hanno significato finché non contestualizzati. Egli sostiene che possiamo avere più libertà di aggiungere significati agli oggetti digitali, consentendogli di esistere in molte categorie diverse allo stesso tempo, accettando l'idea che la conoscenza può rimanere disordinata. Plaude al "terzo ordine" che toglie ad archivi e biblioteche quel controllo che limita alle persone la possibilità di organizzare le informazioni da sé. Non mettendo in discussione le buone intenzioni dell'autore, è però meno chiaro dal suo libro cosa succede alla proprietà dei dati culturali quando sono gestiti dai principali fornitori di tecnologia proprietaria per rendiconto economico, quando le proposizioni di valore sono basate non su interessi sociali, beni pubblici, ma sulla mera produzione di profitto. Oppure quando i motori di ricerca elaborano gli ordini dei risultati configurando gli algoritmi di ricerca sulle inserzioni a pagamento. I risultati di ricerca personalizzati vanno oltre questo concetto: essi sono confezionati basandosi sulle nostre ricerche precedenti, registrate per mantenere aggiornato il nostro profilo di sistema. Tutto ciò può avere ulteriori conseguenze di vasta portata: la ricerca tra gli scaffali delle biblioteche è sempre meno diffusa tra i lettori odierni, come per i ricercatori che scavano nei contenitori degli archivi delle sale di lettura, il caso offre meno possibilità di scoperte inattese. Se la pagina dei risultati di Google resta la sola mediazione nel mondo in rete contemporaneo per accedere ai contenuti culturali, c'è il rischio di perdere la conoscenza professionale sviluppata e accumulata attraverso decenni di indagine sui contesti culturali locali offerti da archivisti, bibliotecari ed esperti museali. In più, potremmo finire con lo sviluppare un falso orizzonte sulle conoscenze a disposizione e in attesa di essere esplorate.

6. Conclusione

L'intento di questo lavoro è trasmettere il messaggio che in questo momento, mentre utilizziamo in misura crescente servizi on-line e gli archivi

reluctant institutions to adapt themselves to the change. The lack of adaptability can have a double effect: archives may run the risk of becoming either too ephemeral or too pervasive.

Currently, the Open Society Archives² takes part in a huge European project to shuffle large amount of digital content from social history repositories to the European Digital Library. Social history institutions are those that collect material related to “the history of people’s movements and individual life histories that were not part of official history”³; that hold the “intellectual and material evidence of struggle and emancipation in written records, private papers, photographs, banners, posters, speech recordings and film”. Such primary source records on mass movements and the everyday lives of ordinary people are rarely the focus of official archives and libraries. It often proves difficult to apply traditional archival practices to collections comprised of these types of documents. Across Europe, organizations have emerged to fill this gap, but they are often compelled to solicit material in unorthodox ways, to cross-traditional professional domains, or to rescue endangered records. Yet, a strong engagement with contemporary users and issues has spurred these organizations to digitize and push content online more actively than many other traditional cultural heritage institutions. Social history institutions with an aim to serve their publics and fulfil their non-public mandate, among them OSA, are feeling pressure in the digital age from the growing number of users who have moved online and who have high expectations to be served online. Current digital library technologies applied in project HOPE – and in many similar ones funded by the European Union – tend to take the “union catalogue” approach by relying on aggregator services to provide data to different portals including the centralized cultural heritage site, such as Europeana. More precisely, this means that digital content and data curation happens locally, and the portal only displays a limited set of information to describe the digital object without showing the archival finding aid and related information about where the digital object resides in the highly complex archival hierarchy. Moreover, Europeana stores the harvested metadata in various languages in a standardized format, but no requirements exist to provide parallel, multilingual bibliographic records in favour of cross domain searching.

The case of Europeana, taken into account its respectful aspiration to become the single access point to European digital culture, offers quite a few lessons to relatively well established but non-state archives. OSA, being a Cold War and human rights archive, holds multifaceted, multilingual collections from the former Eastern Bloc countries, which are often cross-(re)searched, cross-browsed, and cross-referenced among each other at the different levels of the collections. These complexities cannot be represented through portals, Facebook, Google search, digital library harvesting technologies.

tradizionali sono le istituzioni più riluttanti ad adattarsi al cambiamento, la mancanza di adattabilità può avere un doppio effetto: gli archivi possono correre il rischio di diventare troppo effimeri o troppo pervasivi.

Attualmente l'Open Society Archives² prende parte a un grande progetto europeo per caricare un'elevata quantità di contenuti digitali da raccolte di storia sociale nella Biblioteca Digitale Europea. Gli istituti di storia sociale sono incaricati di raccogliere il materiale su "la storia dei movimenti popolari e le storie di vite individuali non trattate dalla storia ufficiale"³, che contenga la "prova intellettuale e materiale di lotta e di emancipazione in documenti scritti, carte private, fotografie, striscioni, manifesti, registrazioni di discorsi e film". Documenti di fonte primaria del genere su movimenti di massa e sulla vita quotidiana della gente comune, sono raramente al centro di archivi ufficiali e biblioteche. Le tradizionali pratiche d'archivio per raccolte costituite da questi tipi di documenti, si dimostrano spesso di difficile applicazione. In tutta Europa sono nate organizzazioni per colmare questa lacuna, ma esse sono spesso costrette a sollecitare materiale in modi poco ortodossi, a invadere tradizionali ambiti professionali o a salvare documenti a rischio. Tuttavia il forte impegno verso gli utenti e nelle problematiche attuali, ha spinto queste organizzazioni a digitalizzare e diffondere i contenuti online in modo più attivo rispetto a molte altre istituzioni per il patrimonio culturale tradizionali. Istituzioni di storia sociale, con l'obiettivo di soddisfare i propri utenti e svolgere il loro mandato non-pubblico – e tra questi l'OSA – sentono la pressione, nell'era digitale, di un numero sempre crescente di utenti che si sono trasferiti on-line e che hanno serie aspettative di essere serviti on-line. Le attuali tecnologie digitali bibliotecarie utilizzate nel progetto HOPE – e in molti altri analoghi finanziati dall'Unione Europea – tendono a scegliere l'approccio del "catalogo d'unione" basandosi su servizi di aggregazione, per fornire dati a diversi portali tra cui il sito centrale del patrimonio culturale, Europeana. Più precisamente, ciò significa che la cura dei contenuti digitali e dei dati avviene a livello locale, mentre il portale visualizza solo un numero limitato di informazioni per descrivere l'oggetto digitale, senza mostrare cataloghi archivistici e informazioni correlate su dove l'oggetto digitale risiede nella complessa gerarchia archivistica. Inoltre, Europeana registra i metadati raccolti in varie lingue in un formato standard, ma non possiede i requisiti per offrire documenti paralleli e bibliografici multilingue attraverso ricerche incrociate sui domini.

Il caso di Europeana, tenuto conto della sua nobile aspirazione di diventare il punto di accesso unico per la cultura europea digitale, offre un buon esempio delle difficoltà che un archivio non-statale relativamente ben definito può trovarsi ad affrontare. OSA, essendo un archivio dedicato alla Guerra Fredda e ai diritti umani, possiede molteplici collezioni multilingue provenienti dai paesi dell'ex blocco orientale che sono spesso (ri)cercate, visitate e inserite in riferimenti, incrociandosi a diversi livelli delle raccolte. Questa complessità non può essere rappresentata attraverso portali come Facebook, Google, o le *digital*

For example, the harvesting protocol (OAI-PMH protocol), usually works against peculiarity, idiosyncrasy and complicated structures to display only hit lists and itemized digital objects. In addition to these techno-professional discrepancies, it is a more crucial to address overall conceptual problems related to the European cultural heritage in the digital era. While we witness that part of the digital cultural heritage may disappear in oblivion due to the lack of authorized custodianship, at the same time new stakeholders, for example private cultural content producers started taking up the role of traditional archives on certain tasks. These stakeholders are obviously less concerned with long-term access to reliable and authentic testimonies of the past, and more interested in the reproducibility and re-usability of digital content with extended access provisions. Archives in the past selected records for preservation based on a strict value system, retaining only those of a significant probatory nature. However, the current rapid accumulation and distribution of digital objects and their representations in the networked infrastructure makes it impossible to apply solid selective measures. This flexibility and easy transmissibility does create market opportunities for many stake holders: search engines, business entities, technology providers, and the cultural institutions themselves. The re-privatization of public domain records in the given context has not been analysed in depth by this paper, but the recent political economy of archives deserves broad discussions and immediate actions.

Here our primary aim was to disentangle particular facets of the conglomerate of discursive approaches to archives. By reflecting on particular archival cases we could notice the true architecture of archives in transition from analog to digital. And yet, archives are embedded in social reality, and more analytic scrutiny is required to assess all social practices associated with remembering and forgetting in the digital society.

Note

¹ Filtering the past and gathering facts and documents based on linear story telling could still be the unfortunate method of textbooks of today, but we should also notice when political regimes cunningly attempt to change historical narratives with an amazing ease and speed through reconfiguring past events.

² The Open Society Archives (OSA) at Central European University, Hungary, is a private archive and research institute. While actively collecting, preserving, and making openly accessible documents related to recent history and human rights, it continues to experiment with new ways to contextualize primary sources, developing innovative tools to explore, represent, or bridge traditional archival collections in a digital environment. See <www.osaarchivum.org> (09/2012).

³ Project HOPE presents the heritage of the people of Europe and their history in the process of social change; it aims at connecting the digital collections of European institutions in social history and the history of the Labour movement by making them available through web based platforms like Europeana, see <<http://www.europeana.eu/portal/>> (10/2012), and the Labour History portal, see <<http://www.ialhi.org/>> (10/2012).

library technologies. Ad esempio, il protocollo di raccolta OAI-PMH, di solito lavora contro l'idiosincrasia e le strutture peculiari e complesse, visualizzando solo liste di risultati e oggetti digitali dettagliati. Oltre a queste discrepanze tecnico-professionali, è una questione cruciale affrontare i problemi globali concettuali relativi al patrimonio culturale europeo nell'era digitale. Mentre siamo testimoni del fatto che parte del patrimonio culturale digitale rischia di scomparire nell'oblio a causa della mancanza di custodi autorizzati, nuovi soggetti, quali i produttori di contenuti culturali privati, iniziano a prendere il ruolo degli archivi tradizionali per alcune attività. Questi soggetti sono ovviamente meno preoccupati dell'accesso a lungo termine a testimonianze affidabili e autentiche del passato, e ben più interessati alla riproducibilità e riutilizzabilità dei contenuti digitali e al loro facile accesso. Gli archivi nel passato selezionavano documenti per la conservazione sulla base di un rigoroso sistema di valori, depositando soltanto quelle con significativo carattere probatorio. Invece l'attuale rapido accumulo e distribuzione di oggetti digitali e le loro rappresentazioni nell'infrastruttura di rete, rende impossibile applicare solide misure selettive. Questa flessibilità e facile trasmissibilità crea opportunità di mercato per molti soggetti: motori di ricerca, società commerciali, fornitori di tecnologia e per le istituzioni culturali stesse. La ri-privatizzazione di documenti di dominio pubblico in un dato contesto non è stata analizzata in profondità in queste righe, ma la recente economia politica degli archivi merita ampie discussioni e azioni immediate.

In questa sede il nostro obiettivo primario era quello di separare degli aspetti particolari nel conglomerato di approcci discorsivi agli archivi; riflettendo su alcuni particolari casi di archivi abbiamo potuto evidenziare la reale architettura degli archivi in fase di transizione da analogici a digitali. Eppure gli archivi sono integrati nella realtà sociale, ed è necessario un controllo più analitico per valutare tutte le pratiche sociali associate alla memoria e all'oblio nella società digitale.

Note

¹ Filtrare il passato e raccogliere fatti e documenti basandosi su una narrazione lineare della storia, potrebbe essere ancora il metodo sfortunato dei libri scolastici di oggi, ma dovremmo anche notare come i regimi astutamente tentino di riconfigurare gli eventi passati cambiando narrazioni storiche con incredibile facilità e velocità.

² La Open Society Archives (OSA) presso la Central European University, Ungheria, è un archivio privato e un istituto di ricerca. Oltre a raccogliere attivamente, preservare e rendere apertamente accessibili documenti relativi alla storia recente e ai diritti umani, sperimenta nuovi metodi per contestualizzare le fonti primarie, sviluppare strumenti innovativi per esplorare, rappresentare o collegare tradizionali collezioni d'archivio in un ambiente digitale. Cfr. <www.osaarchivum.org> (10/2012).

³ Il progetto HOPE presenta il patrimonio dei popoli d'Europa e la loro storia nel processo dei cambiamenti sociali; ha lo scopo di connettere le collezioni digitali delle istituzioni europee di storia sociale con la storia del movimento sindacale rendendole accessibili attraverso piattaforme WEB come Europeana. Cfr. <<http://www.europeana.eu/portal/>> (10/2012), e il portale della Storia Sindacale, <<http://www.ialhi.org/>> (10/2012).

References

- Assmann Aleida (2008), "Canon and Archive", in A. Erll, A. Nünning (eds), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin and New York (NY), Walter de Gruyter, 97-109.
- Assmann Jan, Czaplicka John (1995), "Collective Memory and Cultural Identity", *New German Critique* 65, 125-133.
- Barabasi A.L., Albert Reka (1999), "Emergence of Scaling in Random Networks", *Science*, 286.
- Benjamin Walter (1940; [1940]), "Tesi di filosofia della storia", in Id., *Angelus e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Giulio Einaudi editore, 75-86
- (1968; [1940]), "Theses on the Philosophy of History", in H. Arendt (ed.), *Illuminations*, trans. by H. Zorn, New York (NY), Schocken Books, 253-264.
- Carr David (2000; [1986]), "A történelem realitása", in T.N. Kovács, B. Thomka (szerk.), *A kultúra narratívái. Narratívák 3*, Budapest, Kijárat, 69-84.
- Castells Manuel (2000), *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society*, Oxford, Oxford UP.
- Derrida Jacques, (1996; [1995]), *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, trad. it. a cura di G. Scibilia, Napoli, Filema.
- (1998; [1995]), *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. by E. Prenowitz, Chicago (IL), University of Chicago Press; accessible at: <http://beforebefore.net/149a/w11/media/Derrida-Archive_Fever_A_Freudian_Impression.pdf>, (11/12).
- Ernst Wolfgang (2002), *Das Rumoren der Archive*, Berlin, Merve Verlag.
- (2004), "The Archive as Metaphor: From Archival Space to Archival Time", *Open* 7, 46-53.
- (2006), "Archívumok morajlása. Rend a rendtelenségéből", in J. Derrida, W. Ernst (2008), *Az archívum kínzó vágya - Archívumok morajlása*, Budapest, Kijárat Kiadó, pp. 105-184.
- Foucault Michel (1971; [1969]), *L'archeologia del sapere*, trad. it. di G. Bogliolo, Milano, Rizzoli.
- (2002; [1969]), *The Archeology of Knowledge*, trans. by A.M. Sheridan Smith, London, Routledge.
- Gyáni Gábor (2010), *Az elveszített múlt*, Budapest, Nyitott Könyvműhely.
- Kallinikos Jannis, Aaltonen Alekszi, Marton Artila (2010), "A theory of Digital Objects", *First Monday* 15, 6; accessible at: <<http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/3033/2564>> (06/2012).
- Kecskeméti Charles (2000), "Integration of separated archives for the preservation of national memory", in Id., *Sovereignty, Disputed Claims, Professional Culture. Essays on Archival Policies*, Brussels, Archives et Bibliothèques de Belgique, pp. 339-345.
- Ketelaar Eric (1997), "The Right to Know, the Right to Forget? Personal Information in Public Archives", in E. Ketelaar, Y. Bos-Rops, *The Archival Image. Collected Essays*, Hilversum, Verloren, 27-34.
- Mayer-Schönberger Viktor (2009), *Delete. The Virtue of Forgetting in the Digital Age*, Princeton (NJ) and Oxford, Princeton UP.
- Miller John (1998), "Settling Accounts with a Secret Police: The German Law on the Stasi Records", *Europe-Asia Studies* 50, 2, 26-305.
- Pariser Eli (2011), *The Filter Bubble*, New York (NY), The Penguin Press.
- Shannon C.E. (1948), "A Mathematical Theory of Communication", *The Bell System Technical Journal* 27, 3, 379-423.
- Weinberger David (2007), *Everything is Miscellaneous: the Power of the New Digital Disorder*, New York (NY), Henry Holt and Company.

Riferimenti bibliografici

- Assmann Aleida (2008), "Canon and Archive", in A. Erll, A. Nünning (eds), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin and New York (NY), Walter de Gruyter, 97-109.
- Assmann Jan, Czaplicka John (1995), "Collective Memory and Cultural Identity", *New German Critique* 65, 125-133.
- Barabasi A.L., Albert Reka (1999), "Emergence of Scaling in Random Networks", *Science*, 286.
- Benjamin Walter (1940; [1940]), "Tesi di filosofia della storia", in Id., *Angelus e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Giulio Einaudi editore, 75-86
- (1968; [1940]), "Theses on the Philosophy of History", in H. Arendt (ed.), *Illuminations*, trans. by H. Zorn, New York (NY), Schocken Books, 253-264.
- Carr David (2000; [1986]), "A történelem realitása", in T.N. Kovács, B. Thomka (szerk.), *A kultúra narratívái. Narratívák 3*, Budapest, Kijárat, 69-84.
- Castells Manuel (2000), *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society*, Oxford, Oxford UP.
- Derrida Jacques, (1996; [1995]), *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, trad. it. a cura di G. Scibilia, Napoli, Filema.
- (1998; [1995]), *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. by E. Prenowitz, Chicago (IL), University of Chicago Press; accessibile alla pagina web: <http://beforebefore.net/149a/w11/media/Derrida-Archive_Fever_A_Freudian_Impression.pdf> (11/12).
- Ernst Wolfgang (2002), *Das Rumoren der Archive*, Berlin, Merve Verlag.
- (2004), "The Archive as Metaphor: From Archival Space to Archival Time", *Open* 7, 46-53.
- (2006), "Archívumok morajlása. Rend a rendtelenségből", in J. Derrida, W. Ernst (2008), *Az archívum kínzó vágya - Archívumok morajlása*, Budapest, Kijárat Kiadó, pp. 105-184.
- Foucault Michel (1971; [1969]), *L'archeologia del sapere*, trad. it. di G. Bogliolo, Milano, Rizzoli.
- (2002; [1969]), *The Archeology of Knowledge*, trans. by A.M. Sheridan Smith, London, Routledge.
- Gyáni Gábor (2010), *Az elveszített múlt*, Budapest, Nyitott Könyvműhely.
- Kallinikos Jannis, Aaltonen Alekszi, Marton Attila (2010), "A theory of Digital Objects", *First Monday* 15, 6; accessibile alla pagina web: <<http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/3033/2564>> (06/2012).
- Kecskeméti Charles (2000), "Integration of separated archives for the preservation of national memory", in Id., *Sovereignty, Disputed Claims, Professional Culture. Essays on Archival Policies*, Brussels, Archives et Bibliothèques de Belgique, pp. 339-345.
- Ketelaar Eric (1997), "The Right to Know, the Right to Forget? Personal Information in Public Archives", in E. Ketelaar, Y. Bos-Rops, *The Archival Image. Collected Essays*, Hilversum, Verloren, 27-34.
- Mayer-Schönberger Viktor (2009), *Delete. The Virtue of Forgetting in the Digital Age*, Princeton (NJ) and Oxford, Princeton UP.
- Miller John (1998), "Settling Accounts with a Secret Police: The German Law on the Stasi Records", *Europe-Asia Studies* 50, 2, 26-305.
- Pariser Eli (2011), *The Filter Bubble*, New York (NY), The Penguin Press.
- Shannon C.E. (1948), "A Mathematical Theory of Communication", *The Bell System Technical Journal* 27, 3, 379-423.
- Weinberger David (2007), *Everything is Miscellaneous: the Power of the New Digital Disorder*, New York (NY), Henry Holt and Company.

Gli archivi e l'archivistica tra consapevolezza, illusioni, delusioni e speranze

Antonio Romiti

Università di Firenze (antonio.romiti@unifi.it)

Abstract

The practice of archival recording has undergone massive changes over the last fifteen years, mainly due to the employment of new technologies for gathering and organizing archived items. Economic and social conditions have also changed, to such an extent that state and other kinds of archives have had to struggle in order to adapt to these changes. However, this phenomenon has been part of a much wider process of diversification as regards the functioning and scope of archival structures in Italy. In 1974, the Ministry of Cultural and Environmental Heritage was introduced, an event which was a watershed for broadening archival procedures, and which made it possible to encompass items from private-funded locales/institutions, including a dedicated section on issues of new technologies, which would change the overall context of archival recording. The Europeanization and globalization of forms of dissemination of knowledge have overturned the former setup of State Archives throughout Italy, and this article will address the phenomenon and its effects on the overall state of the art in the practice of archival recording. By taking into account different case studies in the North and South of the country, the article makes proposals for a renewed role of the archivist in State archives ahead of modern technologies.

Keywords: archives, archival practices, Italy, Ministry of Cultural and Environmental Heritage, new technologies

Sono stati molti, articolati e complessi, gli aspetti innovativi che hanno contraddistinto gli archivi e l'archivistica nel corso dell'ultimo quarantennio sui quali potrebbe essere utile rivolgere l'attenzione per qualche opportuna riflessione; ci soffermeremo solo su alcuni di essi nella consapevolezza che a seguito della massiccia applicazione delle tecnologie che ha coinvolto in particolare gli ultimi quindici anni, si sono prospettati nuovi panorami archivistici che, tra l'altro, hanno inciso pesantemente anche sugli aspetti economici e sociali, con conseguenti inevitabili modificazioni dei significati di quelle relazioni che in un passato non lontano parevano avere acquisito una solida consistenza.

I mutamenti sono stati molto significativi: fino alla metà degli anni Settanta, ad esempio, quando si parlava di *archivi* l'attenzione era rivolta quasi esclusivamente alle *testimonianze del passato* e in particolare a quelle esistenti presso gli Archivi di Stato, istituzioni aventi, per legge, il compito della conservazione del patrimonio scrittorio nazionale, con particolare riserva, ma senza escludere altre entità, per quello statale. Erano e sono questi i tradizionali centri di propulsione e di sviluppo nei quali confluiscono alcuni dei più intensi interessi di ricerca, culturali e scientifici.

Sopra un altro piano, infatti, con una considerazione più lieve, si collocavano gli *altri archivi*: da un lato quelli prodotti dagli Enti *pubblici non statali*, in particolare dai Comuni, dalle Province e poi dalle Regioni, destinati ad essere tutelati dalle Sovrintendenze Archivistiche e dall'altro lato quelli dei *privati*, che ricadevano sotto il controllo delle medesime strutture statali, ma solo qualora, a seguito di uno speciale "atto di notifica", fossero stati considerati di "notevole interesse storico". Un comportamento a parte era, ed è, riservato alla documentazione posta in essere da soggetti ecclesiastici e religiosi, per i quali hanno vigore le disposizioni del Concordato del 1929 e poi di quello del 1984.

In tale complesso panorama vi era un ulteriore elemento di distinzione poiché, tanto per gli uni quanto per gli altri, non si aveva una rilevante considerazione nei riguardi delle carte di produzione *recente*, ovvero dei materiali che appartenevano alle *fasi correnti e di deposito* mentre, come si è anticipato, l'attenzione era rivolta prevalentemente alle attestazioni aventi un *valore storico*. Questo orientamento, contribuiva a creare un rapporto di squilibrio che oltretutto, nella lunga prospettiva, avrebbe mostrato la propria negatività, poiché le scarse cure verso gli *archivi correnti*, senza gestire con consapevolezza la fase formativa, avrebbero rischiato di recare inconvenienti in una documentazione che nel futuro era destinata a divenire *storica*. È noto infatti che quando un archivio nasce senza una idonea organizzazione, solo a seguito di qualificati interventi può acquisire una configurazione corretta.

Questo limitato interesse nei riguardi del materiale gestito nella fase protocollare, ancora attivo negli anni Settanta, subì una decisa inversione proprio a partire dal decennio successivo, grazie ad una concomitanza di situazioni: tra queste si può collocare la diffusione sempre più consistente dei mezzi tecnologici, che si mosse sulla spinta dell'uso sempre più invasivo delle fotocopie e proseguì con ancora maggiore significato con l'adozione sempre più capillare dei *personal computers*; si operava nella consapevolezza che per migliorare la *gestione burocratica* era sempre più opportuno utilizzare strumenti che avrebbero assicurato rapidità esecutiva e correttezza funzionale.

Nel contempo, mentre negli anni che seguirono una considerevole spinta innovativa in ambito internazionale e nazionale mostrava i progressi della inarrestabile rivoluzione tecnologica, a livello di applicazioni archivistiche nell'ambito italiano i mutamenti si rivelarono meno incalzanti, così che per conseguire i primi concreti e significativi sviluppi furono necessari tempi più

lunghi; si può affermare che, nonostante i non minimali impegni, solo nella seconda metà degli anni Novanta si ebbero le prime incisive soluzioni.

Se diamo uno sguardo al passato si possono individuare alcuni momenti di rilievo e tra questi non può non riportarsi che nel dicembre 1974 fu istituito il *Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*: si trattò di un evento di notevole interesse poiché non solo condusse a una consistente modificazione del piano istituzionale nazionale, ma andò ad incidere fortemente su molteplici realtà sociali e culturali del paese. Gli archivi e gli archivisti entrarono, pur con difficoltà, in questa nuova struttura con la speranza di ampliare gli ambiti delle proprie azioni e di andare a occupare spazi tradizionalmente riservati ad altri; ad esempio, avevano posato con insistenza gli sguardi su quella *ricerca storica* alla quale avevano sempre aspirato facendone, proprio negli anni Cinquanta, un forte elemento di riferimento.

Il nuovo Ministero ad esempio favorì per gli archivi operazioni di ampliamento delle visuali verso più estese tipologie di fonti documentarie, con un più intenso coinvolgimento di quelle private. Già nei primi momenti, grazie specialmente all'opera di alcuni Istituti periferici, si svilupparono orientamenti che condussero a una significativa considerazione nei riguardi delle carte prodotte dalle "imprese", con un atteggiamento che portava all'approccio con le testimonianze di natura contemporanea e che faceva emergere nuovi spazi di studio e di ricerca.

Alla creazione del nuovo Ministero avevano contribuito tanto gli orientamenti che erano stati resi effettivi dalla Convenzione dell'Aja del 1954 e delle Commissioni Franceschini, Papaldo e Papaldo bis, che dalla metà degli anni Sessanta operarono fino ai primi anni Settanta, quanto alcune tendenze politiche le quali, acquisendo un peso significativo specialmente negli anni Settanta, si stavano affermando con prospettive governative, nei programmi di alcuni partiti che miravano a promuovere una crescita culturale diffusa, che coinvolgesse specialmente i livelli sociali più bassi della popolazione. Seguendo queste linee e grazie alla collaborazione tra Aldo Moro e Giovanni Spadolini, fu possibile la nascita del *Ministero*.

In riferimento alle nuove tecnologie, pur con i limiti ai quali si è accennato, nei primi anni Ottanta vi era la consapevolezza che i tradizionali mezzi di scrittura avrebbero ceduto il passo, prima o poi ma in tempi non proprio prevedibili, alle nuove strumentazioni. Il Ministero si mosse creando una propria particolare Sezione che affidò a Enrica Ormanni, una dirigente di alto spessore, molto attiva, altrettanto consapevole e pronta a recepire le novità e ad applicarle al mondo degli archivi; durante i primi pionieristici momenti fu sostenuta dalla solida spinta del Direttore Generale degli Archivi di Stato, Renato Grispo, che contribuì a rendere tale impegno senza dubbio ancora più organico e costruttivo.

Il progetto promosso dalla Ormanni ebbe per titolo "Anagrafe informatizzata degli archivi italiani", si sviluppò nei primi anni Novanta e ebbe

lo scopo di creare presso il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali una banca dati nella quale riportare gli inventari informatizzati degli archivi storici italiani: l'operazione ebbe un esito sostanzialmente positivo, ma contenuto dalle caratteristiche "pionieristiche" di questa fase operativa, in un momento nel quale ancora erano da scoprirsi molte di quelle potenzialità che solo con il nuovo Millennio avrebbero coinvolto più consapevolmente gli archivi.

Una ulteriore spinta si ebbe per merito di alcune normative di carattere generale, non collegate agli aspetti informatici, ma coinvolgenti specialmente il mondo archivistico della contemporaneità: ci riferiamo sia al d.p.r. n. 142 del 1990, sia al d.p.r. n. 241 del medesimo anno; con il primo si stabilirono regole riorganizzative per le pubbliche amministrazioni non statali, avendo quale motivo la volontà di esaltare i principi della democrazia, con il secondo, che si rivelò di ancora più intensa incidenza archivistica, si stabilirono nuove norme per l'accesso alla documentazione, parimenti non statale, con speciale attenzione agli *archivi correnti* e a quelli *di deposito*. Per la documentazione storica, d'altra parte, erano vigenti e operanti gli articoli contenuti del d.p.r. n. 1409 del 1963.

Queste innovazioni, sostenute da elementi giuridici e amministrativi, condussero ad un crescente interesse da parte delle pubbliche istituzioni, sia statali che non statali, nei riguardi dei problemi che attenevano alla *fase di formazione degli archivi*, spostando così l'attenzione sulla gestione della documentazione *contemporanea*. Nel contempo il legislatore, avendo individuato nell'Autorità per l'informatica della pubblica amministrazione (AIPA, poi CNIPA) il termine di riferimento, pur denunciando evidenti lacune teoriche, metodologiche e applicative in materia archivistica, si impegnò nella stesura di disposizioni finalizzate ad applicare le nuove tecnologie, emettendo testi normativi talora non corretti, quale fu il d.p.r. n. 428 del 1998, talora solo in parte efficaci, quale fu il d.p.r. 445 del 2000, talora non organici quale fu il Codice dei Beni Culturali del 2004 che riprendeva, modificandolo con non poche criticità, il *Testo Unico dei Beni Culturali* del 1999, e talora archivisticamente lacunosi, quale fu il Codice dell'Amministrazione Digitale del 2005, poi recentemente riveduto.

La categoria degli archivisti, anche perché spesso esclusa dai procedimenti organizzativi, solo occasionalmente si riconobbe nei nuovi orientamenti; comunque, nonostante le difficoltà collegate con le applicazioni informatiche, crescente fu l'attenzione nei riguardi della documentazione *in formazione*, con il superamento di quei limiti che fino agli anni Settanta avevano regolato le prevalenti linee comportamentali. Non è un caso che proprio agli inizi degli anni Novanta fosse emerso un movimento che aveva condotto alla creazione di un progetto, intitolato "Archivi del Novecento" e mirato poi alla realizzazione di una rete di archivi finalizzata alla valorizzazione delle fonti per la storia italiana più recente.

Gli orientamenti che in tale senso coinvolsero strati estesi delle istituzioni e della società civile, con una pressione generalizzata e sempre più incidente

esercitata a livello pubblico e privato a favore della *documentazione contemporanea* in parallelo con gli archivi in formazione, condussero a un corrispondente alleggerimento nei riguardi del *materiale storico*, con conseguenze negative che hanno avuto quale punto di riferimento la gestione degli archivi, ma che hanno coinvolto anche altri centri del sapere che con le carte del passato non recente hanno, o dovrebbero avere, un filo privilegiato di collegamento.

Gli Archivi di Stato, infatti, recentemente hanno visto diminuire quel ruolo di attualità che aveva fatto realizzare una progressiva crescita, anche degli utenti, proprio a partire dalla fine degli anni Sessanta quando, divenute meno efficaci quelle teorie crociane che avevano guidato la storiografia italiana specialmente fino ai primi anni dopo la seconda guerra mondiale, le Sale di Studio furono movimentate da un notevole incremento di presenze. Il calo che, pur con le debite eccezioni, ha interessato le presenze in non pochi istituti archivistici, si colloca comunque in un quadro che raffigura un mutamento dello scenario culturale nazionale condizionato, tra le altre componenti, dalla *europizzazione* e dalla *globalizzazione*, con un processo evolutivo che, forse più nel male che nel bene, conduce inevitabilmente a una gravissima perdita della nostra identità sociale.

È vero che tali indicazioni si collocano in un momento di crisi generale, ma certi comportamenti nello specifico rischiano di modificare in modo irreversibile un equilibrio faticosamente raggiunto; le conseguenze, d'altra parte, si manifestano anche in altri settori, tra i quali quello universitario nel quale, ad esempio, nella tendenza di un calo generalizzato di iscrizioni negli Atenei italiani, ancora più significativo è la diminuzione del numero degli studenti che si dedicano allo studio dell'antichità e del medioevo, periodi storici sempre meno frequentati anche dai ricercatori. Non diciamo però cose nuove se affermiamo che il crescente disinteresse per la cultura classica, per il latino, per il greco e anche per il medioevo, solo per fare alcuni facili esempi, altro non è che il risultato di una *politica dell'istruzione* che sta rischiando di vanificare una parte significativa delle nostre radici. In uno scenario nel quale la ricerca è considerata un lusso e, come ogni giorno si afferma, i giovani cervelli italiani sono costretti ad emigrare, forse, non ci rimane che sperare in tempi migliori.

Nel contempo gli Archivi di Stato, si stanno svuotando in conseguenza di un procedimento che si collega, è vero, con i naturali pensionamenti, ma che è la diretta conseguenza di altre particolari situazioni. È opportuno ricordare come negli anni compresi tra il 1976 e il 1980, in un momento di falsata euforia poiché, secondo i più recenti pareri, l'esultanza era dettata da una crescita non reale, fu approvata la "famosa" Legge 285, destinata a favorire l'occupazione giovanile; le disposizioni consentirono agli Archivi di Stato di assumere, per la durata di un anno, personale da inquadrarsi in vari livelli, da quello direttivo a quello ausiliare.

L'iniziativa, buona per alcuni aspetti, per altri fu ambigua perché lasciò trapelare, come poi effettivamente fu, che tali incarichi annuali avrebbero

potuto essere rinnovati; così lo furono per più volte, fino a trasformarsi in assunzioni a tempo indeterminato, svincolando da quei pur non assoluti, ma sani principi di garanzia che si collegavano con le selezioni concorsuali: alla metà degli anni Ottanta ebbe luogo la sanatoria che confermò l'assunzione ai moltissimi Archivistici di Stato. Nel contempo, tale operazione contribuì a innescare un meccanismo che bloccò, ormai per quasi trentacinque anni, le procedure di nuove immissioni (se si eccettuano pochi casi, di limitato significato) impedendo l'accesso negli Archivi di Stato e nelle Sovrintendenze agli archivisti delle nuove generazioni i quali, oltretutto grazie a nuovi indirizzi universitari, si sarebbero presentati dotati di elevati livelli di formazione scientifica, culturale e tecnica.

Nel Nord e nel Centro dell'Italia, in effetti, prevalse una politica sufficientemente oculata, mentre così non fu in molti Archivi del Sud ove vi furono eccessi di chiamate. Se da un lato tale operazione produsse effetti assai positivi, perché gli Archivi di Stato ebbero un personale sufficiente, anzi più che sufficiente e non pochi degli assunti mostrarono di possedere elevate qualità, da un altro lato non mancarono conseguenze negative perché così facendo si intasarono i "ruoli" e da allora il Ministero non ha più potuto (e forse anche "voluto") procedere ad assunzioni se non, come si è osservato, per necessità minimali e occasionali.

Presentemente la situazione sta diventando davvero drammatica perché la quasi totalità degli Archivistici di Stato, i quali sono di pari età per essere stati assunti "giovani" nel medesimo periodo, sta andando quasi contestualmente in pensione: gli Archivi si stanno svuotando e si sta perdendo quella *trasmissione delle conoscenze* che nel secolo scorso aveva rappresentato l'elemento distintivo e qualificante di una figura professionale che godeva di alta considerazione nel mondo culturale e scientifico. Se non si interverrà tempestivamente e oculatamente, gli effetti negativi saranno inevitabili. Nell'auspicio di nuove assunzioni, a nostro avviso, sarebbe opportuno riattivare il rispetto di almeno due fondamentali regole: la prima consiste nell'osservanza di forme di *immissione graduale* e la seconda dovrebbe attenersi a *criteri di selezione* idonei e atti a far emergere, così come avviene in molti paesi d'Europa e del mondo, quelle conoscenze e quelle capacità che contraddistinguono la complessa figura professionale dell'archivista.

Anche il tradizionale *sapere archivistico*, che tra Ottocento e Novecento e fino ai nostri giorni è stato trasmesso dalle Scuole di *Archivistica, Paleografia e Diplomatica* esistenti presso alcuni dei più importanti *Archivi di Stato Italiani*, in conseguenza del mancato ricambio si trova a forte rischio: il pericolo è incombente e dovrebbe essere assolutamente evitato, ma forse per un vero rimedio è già tardi. Se non si riuscisse a salvare queste già prestigiose "scuole ministeriali", oggi in balia delle onde, l'unica ancora di salvezza rimarrebbe l'Università dove la teoria e più latamente la pratica potrebbero consentire di guardare al futuro, senza perdere del tutto di vista il passato.

Negli ultimi anni vi sono già stati segnali da parte delle università italiane grazie anche alle riforme che hanno caratterizzato l'inizio del nuovo Millennio: molti Corsi di Laurea hanno inserito nella loro offerta formativa piani di studi orientati verso i beni culturali e, all'interno di questi, assieme ai settori dei beni artistici e dei beni archeologici, ha assunto un ruolo rilevante quello riguardante i beni *archivistici e bibliotecari*, consentendo agli studenti di conseguire elevati livelli di conoscenza.

L'istituzione della Laurea Triennale, pur con i suoi innegabili limiti, ebbe il merito di fare risaltare, riconoscendo loro una certa autonomia, alcuni "settori scientifici disciplinari" sino ad allora compressi o, al massimo, inseriti tra le "discipline ausiliarie", mentre i Corsi di Laurea Specialistica permisero di elevare il livello delle abilità, tanto teoriche, quanto tecniche e pratiche. La prima fase fu segnata da un grande sviluppo, con una notevole partecipazione di studenti ma, dopo gli entusiasmi iniziali, il progetto fu sottoposto a revisione e, con il d.p.r. 270, si modificarono i criteri guida generali con delimitazioni alle discipline particolari a favore di quelle di interesse generale. Le nuove Lauree Magistrali hanno conservato molte delle caratteristiche previste dalle Specialistiche.

D'altra parte non si può nascondere che negli ultimi tre lustri le università italiane, recependo i principi di una iniziale troppo libera autonomia, accolta quasi come una incommensurabile vincita al lotto, hanno ecceduto non solo nella gestione degli aspetti strettamente economici, ma anche in quella delle attività collegate con la didattica e con lo sviluppo dei settori scientifici disciplinari; in tali delicate procedure tuttavia le "conventicole" più forti e più potenti hanno fatto la parte del leone, lasciando talora languire quelle più deboli.

In questo momento di pesante crisi nazionale e internazionale è stato quindi necessario correre ai ripari, con una serie di disposizioni normative: una delle più significative è stato il DM n. 17 del 2010, con il quale sono state adottate molteplici, talora forse eccessive, restrizioni che hanno colpito indiscriminatamente tanto gli obesi quanto i magri: tra questi si trovava e rimane il "settore scientifico disciplinare" M-Sto/08, *Archivistica, Bibliografia e Biblioteconomia*.

La conseguente riduzione delle prospettive, non solo economiche e la chiusura in atto di molti Corsi di Laurea fanno comprendere che ci stiamo avviando verso la conclusione di una *realtà*, quasi da sogno, che aveva illuso non pochi "settori" di piccole e medie dimensioni, convinti di poter essere finalmente riconosciuti "utili entità" al servizio della società civile italiana. Per l'archivistica tale riflusso potrebbe costituire un evento che andrebbe a vanificare quei recenti miglioramenti che avevano arrecato significativi progressi ai fini sia della formazione scientifica e pratica, sia di una inevitabile visibilità.

È proprio su questi aspetti che dovrebbero attestarsi le sfide dei prossimi anni: senza rinunciare ma, anzi, facendo valere gli acquisiti principi teorici, metodologici e tecnici, l'archivista dovrebbe rendere significativo il proprio

ruolo mirato a organizzare, gestire, tutelare, conservare e valorizzare la *memoria* pubblica e privata nazionale, ponendo in evidenza, in ogni suo aspetto, la stretta correlazione con le tecnologiche. In questo ampio panorama diverrebbe imprescindibile giungere a una definizione delle diverse sfaccettature delle attuali professionalità archivistiche, da inserirsi in un unico “quadro” che dovrebbe essere predisposto e articolato non tanto da un singolo proponente, ma congiuntamente indicativamente, ad esempio, dal MBCA, dall’ANAI, dall’AIDUSA. Credo che il futuro della figura dell’archivista, a meno che non si intenda farla coincidere con un “informatico” che classifica le carte, potrà avere squarci di luce solamente a seguito di un cosciente riconoscimento “ufficiale”, che capace di introdurre un ordine e una consapevolezza nei molteplici settori dell’attività.

L’auspicata risalita della china, se e quando avverrà, certamente non consentirà di ritornare al recente passato, ma potrebbe comunque permettere di consolidare alcune di quelle posizioni che ancora assicurano una corretta operatività. Non si deve dimenticare quindi che l’attività archivistica trova riscontro in una *professione* che si fonda su principi teorici e su metodiche e che, in tali ambiti, agisce e si modifica in conseguenza delle variazioni sociali, istituzionali, procedurali, amministrative e gestionali che si attestano in relazione allo scorrere del tempo e alla mutevolezza dei materiali. La figura dell’archivista ha assunto, specie negli ultimi tempi, una molteplicità di forme, al termine di un plurimillenario percorso che è stato contrassegnato da incisivi mutamenti gestionali e che, tuttavia, non solo non hanno affievolito ma, anzi, hanno consolidato quegli elementi teorici che sono il fondamento della disciplina.

La conoscenza dell’archivistica può essere utile inoltre a altre realtà: un discorso in assonanza potrebbe farsi per coloro che negli archivi si recano per finalità di studio. Ci si chiede, ad esempio, come si possano condurre correttamente ricerche se non si sa che cosa sia un archivio o se non si ha la consapevolezza della distinzione tra un archivio e una biblioteca; parimenti, restando nell’ambito esemplificativo, ci si domanda come si possano utilizzare carte di archivio senza conoscerne la storia, le procedure di formazione e il soggetto produttore. Sono queste limitazioni che potrebbero condurre a risultati superficiali e incidere sulla validità scientifica del prodotto finale.

Concludiamo augurandoci che la grave crisi nazionale e internazionale in atto non contribuisca allo smantellamento di una secolare e solida costruzione, ma riesca a conservare in vita la plurimillenaria categoria degli archivisti, di coloro che, nel passato e nel presente, sono i *sacerdoti della memoria* dello Stato e di tutta la società civile.

Il Freemium come modello economico sostenibile per la pubblicazione digitale Open Access nelle scienze umanistiche e sociali¹

Pierre Mounier

Open Edition (<pierre.mounier@ehess.fr>)

Traduzione di Samuele Grassi e Arianna Gremigni

Abstract

Between the two paths of open access – green and gold – the latter is the harder to develop and has less support from the research community. The main difficulty lies in finding a sound economic model. Open Access journals usually depend on two funding sources: subsidies and/or donations from institutions and publication fees from research units in the author-pay model. These two ways of funding Open Access journals and books have proved effective in some cases (Plos), but are not flawless. The Center for Open Electronic Publishing, a French initiative for Open Access publishing in humanities and social sciences, has recently developed a new economic model based on “Freemium” for its full Open Access journal and book series, in order to address two issues: improve their economic soundness and give them more visibility in libraries. Freemium, a blend of “free” and “premium”, preserves the information side of Open Access as well as premium service marketing.

Keywords: Open Access, humanities, social sciences, Freemium, economic models

1. *Introduzione*

Fin dalla nascita il movimento Open Access ha conseguito diversi successi dimostrandosi un metodo sicuro e legittimo di comunicazione dei risultati accademici. Questi successi sono ancora più notevoli se si considera che sono stati raggiunti attraverso due vie: la *green road*, che concerne gli archivi aperti; e la *gold road*, che concerne le pubblicazioni accademiche Open Access. Per quanto riguarda gli archivi aperti, il caso di ArXiv, con 745.000 articoli depositati

dagli autori stessi, è esemplare. Mentre, nel campo delle pubblicazioni Open Access, il caso più citato, e a ragione, è quello delle 7 riviste della piattaforma Plos. Il trionfo è dimostrato dal numero crescente di case editrici commerciali, come Elsevier o Springer, che dopo anni di resistenza hanno cominciato ad offrire una selezione di prodotti editoriali ad accesso aperto. Per i sostenitori dell'Open Access l'esclamazione preferita di Ghandi calzerebbe a pennello: "Prima ti ignorano, poi ti deridono, poi ti combattono. Poi vinci". Tuttavia questi successi non dovrebbero impedirci di interrogarci sulle modalità con cui le *resources* Open Access operano in ambienti e discipline diversi. La questione è di particolare rilievo nelle scienze umanistiche e sociali, per le quali, a differenza di quanto accade per altre discipline accademiche, la pubblicazione di un libro riveste maggiore importanza rispetto a un articolo in rivista.

In Francia, ad esempio, la maggior parte degli editori nel campo dell'umanistica sono contrari all'accesso aperto ai loro cataloghi, sia di libri che di riviste. Grazie alla centralizzazione delle piattaforme che pubblicano materiale online, risulta relativamente semplice avere una visione d'insieme sullo sviluppo dell'accesso aperto. Cairn.info, Revues.org e Persee.fr sono le tre piattaforme principali che pubblicano prodotti nel campo delle scienze umanistiche e delle scienze sociali. Con un totale di più di 630 riviste sono rappresentati circa il 62% dei periodici attivi nelle due discipline², ma di tutto il corpus solo 184 sono quelle interamente ad accesso libero. Le altre prevedono restrizioni nella fruizione degli articoli per un periodo che oscilla tra uno e cinque anni a seconda della rivista. Alcune iniziative, come Persée, hanno contribuito alla digitalizzazione³ dei 400.000 articoli attualmente disponibili, ma gli articoli inediti ad accesso aperto pubblicati all'anno sono solo 4.000 su un totale presunto di 22.000, una percentuale quantomeno bassa.

Nelle scienze umanistiche e sociali il libro costituisce il canale più usato e maggiormente riconosciuto di diffusione dei risultati scientifici. In questi campi la strategia Open Access come metodo di distribuzione online, almeno fino a poco tempo fa, non ha rappresentato una possibilità concreta, e gran parte dei lavori pubblicati non erano distribuiti in rete. Negli ultimi anni tuttavia – come conseguenza della combinazione di diversi fattori, tra cui il più indicativo è la digitalizzazione su larga scala dei volumi ad opera di Google Books – gli editori hanno cominciato a digitalizzare i propri cataloghi, ricorrendo al contempo alle librerie elettroniche per la distribuzione delle nuove pubblicazioni. Nella stragrande maggioranza dei casi, la distribuzione ad accesso aperto non riguarda quelle opere che non sono di dominio pubblico. Da questo punto di vista risultano particolarmente interessanti le iniziative intraprese dai nuovi editori digitali come Open Humanities Press e Open Book Publishers, così come dalle case editrici universitarie che fanno parte di consorzi come Oapen. Si tratta, comunque, di casi relativamente isolati se confrontati con la produzione dei principali editori in vari Paesi, come ad esempio Oxford University Press, Cambridge University Press, Presses

Universitaires de France o De Gruyter, ognuno dei quali offre un accesso limitato alle proprie opere.

In questo saggio vengono individuati due fattori che compromettono la distribuzione Open Access nel campo delle scienze umanistiche e sociali: da un lato, la fragilità dei modelli economici attualmente in uso per questo tipo di distribuzione; dall'altro, la lotta intrapresa dalle biblioteche accademiche per mantenere il proprio ruolo tradizionale di mediatori documentari in materia di contenuti ad accesso libero. L'articolo prende in esame anche il programma OpenEdition Freemium, un recente esperimento implementato nel febbraio 2011 dalla piattaforma francese OpenEdition.org. Realizzato per le biblioteche che gestiscono il materiale Open Access nel campo delle scienze umanistiche e sociali, il progetto tenta di dare delle risposte di natura pragmatica e politica ai due ostacoli sopra citati.

2. Modelli economici di pubblicazione Open Access

Nell'ambito di quelli che J. Willinsky definisce "i dieci gusti dell'Open Access" (2009, 211), i modelli economici delle pubblicazioni accademiche ad accesso libero sono soprattutto due: il modello a sovvenzioni e il modello *authors-pay*.

2.1 Modello a sovvenzioni

Nel modello a sovvenzioni, molto comune nel campo dei prodotti editoriali umanistici e delle scienze sociali, la pubblicazione Open Access è spesso finanziata in anticipo con i fondi di istituzioni di ricerca (università, società scientifiche, fondazioni e strutture governative). Il sostegno alla pubblicazione si concretizza in vari modi, dal finanziamento all'offerta di personale specializzato (copy o layout editors) e di infrastrutture, fino al *domain hosting* e al supporto tecnico. Nel caso della Francia, ad esempio, le riviste hanno libero accesso ai servizi offerti dalle piattaforme Revues.org e Persée.fr (sviluppate con l'aiuto di sovvenzioni da parte del Ministero della Ricerca e dell'Istruzione Superiore), da strutture come il CNRS e l'EHESS, e dalle università della Provenza, come quelle di Avignone e di Lione. La piattaforma Oopen è stata realizzata con i finanziamenti della commissione europea, e Scielo ha ricevuto il sostegno di diverse agenzie regionali, nazionali e intra-governative. Mentre il supporto "infra-strutturale", tramite piattaforme di distribuzione, si ottiene spesso da governi o consorzi, il supporto per le attività editoriali giornaliere relative alle riviste proviene da strutture a livello locale. Spesso le riviste sono espressione dell'attività scientifica di dipartimenti universitari e di società scientifiche. L'entità degli investimenti nella distribuzione di materiale Open Access da parte di istituzioni accademiche è confermata dal numero di editori di riviste pubblicato su Revues.org, che comprende case editrici commerciali e

accademiche ma anche un gran numero di dipartimenti universitari, laboratori di ricerca e società scientifiche.

È necessario esaminare con attenzione la dipendenza sostanziale che lega una rivista alla struttura locale di ricerca, in modo da verificare la sua compatibilità con il grado di apertura richiesto ad una rivista accademica che possa considerarsi tale. Le riviste dei dipartimenti, spesso finanziate interamente dagli stessi, hanno lo spazio di manovra necessario per sfuggire a ciò che prende il nome di 'provincialismo accademico' (una mentalità che, a detta di molti, danneggia la qualità di una pubblicazione). Alcune di queste pubblicazioni, infatti, trovano il modo di superare questo genere di vincoli e diventare, con l'impiego di strategie di apertura e di diversificazione dei *contributors*, riviste di riferimento nel proprio settore. In questi casi, tuttavia, i dipartimenti fanno maggiore fatica a mobilitare i mezzi necessari per sostenere una rivista che non è più espressione del dipartimento stesso. Spesso i team editoriali delle riviste cercano di profittare della vendita di fascicoli e articoli, o degli abbonamenti da parte delle biblioteche, non solo come base per il proprio modello economico ma anche per evitare la ricerca continua di fondi, o per acquisire indipendenza, accademica e intellettuale, dalle istituzioni di provenienza.

Occorre tenere presente anche la fragilità economica di un modello basato interamente sullo stanziamento di fondi: l'offerta di strumenti tecnici, di personale specializzato, di prestiti e fondi può interrompersi all'improvviso. Una svolta nelle tendenze, un cambio di rotta, oppure, come sta accadendo in diversi paesi europei, l'applicazione di ingenti restrizioni economiche basterebbero a far diminuire drasticamente l'entità del sussidio da un giorno all'altro. Infine, il modello di finanziamento delle pubblicazioni Open Access solo tramite sovvenzioni è piuttosto fragile sia da un punto di vista accademico che economico, soprattutto quando si propone di sostenere il cuore stesso dell'attività editoriale (revisione, copy editing) senza garantire, a livello tecnico, la sua distribuzione in rete su piattaforme condivise.

3. *Modello authors-pay*

L'altro modello economico più diffuso per le pubblicazioni accademiche ad accesso aperto è il modello *authors-pay*. Come nel caso precedente, l'aspetto economico tende ad anticipare anziché seguire la pubblicazione, e consiste essenzialmente nel chiedere agli autori di sostenere personalmente i costi di pubblicazione delle loro opere. Di conseguenza, chi legge è esente da ogni pagamento e il contenuto può essere distribuito in rete ad accesso aperto. Si tratta di un modello ideato con successo dalla Plos, che ha gettato le basi della sua sostenibilità economica fin dal momento in cui è comparso, e che ha attratto pubblicazioni accademiche di alto livello. Con 36.000 articoli, 17.000 dei quali successivamente pubblicati, Plos, e in particolare la sua rivista di riferimento, *Plos 1*, può essere a ragione definita una 'mega-rivista' dall'attività impressionante.

Pubblicare un articolo su una delle riviste di Plos ha un costo variabile tra i 1.300 e i 2.900 dollari. Nel 2010 Plos ha ricevuto in media investimenti indiretti pari a 12 milioni di dollari da parte di istituzioni di ricerca che hanno finanziato la pubblicazione per conto dei loro ricercatori (Bienfield 2011).

Il modello proposto da Plos ha raggiunto un tale successo nel mondo accademico da costringere altre strutture, come le case editrici commerciali, a rivedere le strategie editoriali. Insieme al loro modello commerciale tradizionale, basato sull'abbonamento ad accesso limitato o sull'acquisto, le case editrici commerciali dispongono oggi di formule *authors-pay* che consentono agli autori di 'rendere libere' le proprie opere (sia libri che articoli) coprendone i costi di pubblicazione. È questo il caso della formula *Open Choice* di Springer, del programma di *sponsorship* di Elsevier, e del modello *Oxford Open* di Oxford University Press. L'argomento più frequente che i fautori dell'Open Access portano a sostegno di questo modello si basa sul fatto che i costi connessi alla ricerca includerebbero quelli di pubblicazione dei risultati. Secondo Morris (2005), ad esempio, i costi di pubblicazione ammontano a meno del 20% del totale richiesto per finanziare la ricerca dei contenuti da pubblicare. In linea generale, da questo punto di vista la situazione delle organizzazioni di ricerca sembra assurda: avendo finanziato la parte più cospicua di un programma di ricerca, esse non includono i costi marginali di pubblicazione necessari per la distribuzione Open Access; costi che, come dimostrato da molti autori, incrementano radicalmente l'impatto della ricerca.

Bisogna comunque considerare le prospettive globali con scetticismo: se il modello *authors-pay* può sembrare adatto in determinate situazioni e discipline, è improbabile che sia impiegato su larga scala in altre. Non c'è da stupirsi ad esempio che esso riscuota un gran favore nel campo delle scienze naturali, nell'ambito delle quali la pubblicazione è essenzialmente un lavoro di squadra e gli articoli sono firmati a più mani. Al contrario, nelle scienze sociali la maggior parte degli articoli è firmata da uno o al massimo due autori, la scrittura è molto meno formale, lo stile è più libero rispetto alle scienze naturali e riflette maggiormente la personalità di chi scrive nonché l'originalità del suo approccio, e questo si rispecchia nel rapporto diverso tra ricerca e pubblicazione nelle due discipline. Con ciò non si vuol dire che gli autori di opere nel campo delle scienze umanistiche e delle scienze sociali non dovrebbero ricevere sovvenzioni. Talvolta questo accade, ed è il motivo per cui alcuni grandi editori di queste aree hanno implementato sistemi Open Access, così come hanno fatto altri editori di discipline diverse. È comunque difficile pensare a una diffusione del modello su larga scala nelle due aree sopra citate, a meno che quest'ultimo non anticipi gli effetti di una distorsione o perfino di un allineamento radicale con dei modelli di pubblicazione e delle tecniche di scrittura predominanti nelle scienze sperimentali.

Il modello *authors-pay* presenta anche un altro problema di natura più generale: quello della definizione stessa di accesso aperto. Un'argomentazione

importante a sostegno dell'Open Access riguarda il bisogno di abbattere le barriere economiche nell'accesso all'informazione per rendere più efficace la comunicazione accademica, incoraggiare una sorta di "razionalizzazione" economica e considerare questioni etiche (soprattutto nel campo delle scienze naturali). Lo stesso problema riguarda i metodi di finanziamento precedenti la pubblicazione, in particolare quelli del modello *authors-pay*. Aumentando la sua diffusione è probabile che si creino delle distorsioni evidenti in un dato settore di ricerca. In primo luogo, il modello *authors-pay* costituisce un vantaggio automatico nel caso di quei gruppi di ricerca che appartengono a istituzioni in condizioni economiche solide (il cosiddetto 'effetto Matthew'). Il modello esercita anche una pressione economica sulle istituzioni di ricerca stesse, così come avviene tra il metodo di pubblicazione tradizionale e le biblioteche accademiche, giacché il mercato editoriale è rigido tanto nei confronti di chi pubblica quanto delle biblioteche stesse. Vi è poi una lacuna che il sistema *authors-pay* non è in grado di colmare: il ruolo delle istituzioni all'interno dell'ecosistema che regola l'accesso alla documentazione, soprattutto quello svolto dalle biblioteche.

4. Il ruolo delle biblioteche nella gold road

La natura particolare del modello Open Access è che sposta il problema: l'Open Access non richiede spese di sottoscrizione o acquisizione. Tutto dipende dal grado di coinvolgimento di un'istituzione e dal fatto che delibere l'affiliazione dei ricercatori oppure no, in modo che questi siano liberi di pubblicare in riviste ad accesso aperto. Il concetto di sottoscrizione è parte integrante di altri servizi e varia in base alle risorse economiche delle biblioteche; l'affiliazione, invece, è finanziata con altri tipi di fondi di gestione della ricerca. Ma dobbiamo fare attenzione. Il puro raziocinio direbbe che l'affiliazione prevede un costo elevato, quindi, ad esempio, verranno prelevati i fondi dal budget delle biblioteche, poiché queste hanno interrotto la sottoscrizione, e i fondi si possono trasferire. Personalmente non ho mai sentito nulla di simile, ma è un modo di vedere le cose che potrebbe funzionare implicitamente. [...] Per quanto mi riguarda penso che a noi spetti il ruolo di mediatori: siamo qui a creare dei cataloghi e a insegnare ad accedervi tramite i nostri servizi, ma sono due cose diverse, in termini di capacità. È vero che al momento abbiamo ampi budget a causa del costo elevato delle risorse. Con un cambio di modello economico il nostro ruolo cambierà una volta per tutte.

La citazione è un estratto dall'indagine condotta da Emma Bester nel 2009 su più di venti biblioteche in ambito umanistico e sociale (Bester e Mounier 2010), con l'obiettivo di valutare fino a che punto i rispettivi atenei accolgano le strategie di accesso aperto. L'analisi riassume i risultati dell'indagine in maniera molto acuta. L'autrice ricorre a metodi diversi, combinando il livello quantitativo (misurazione dei server log, indagine in rete attraverso

questionari a domande chiuse), con quello qualitativo (interviste semi-libere, osservazione di sistemi informatici interni alle biblioteche) per valutare fino a che punto le risorse Open Access vengano citate, indicizzate e promosse dalle biblioteche accademiche. I risultati dell'indagine sorprendono e mettono in luce un problema specifico che viene raramente considerato. Di solito il personale di una biblioteca è a favore del concetto di Open Access *tout court*; tuttavia, quando si tenta di promuovere le risorse ad accesso aperto, questo interesse non è sempre compatibile con il ruolo di mediatori documentari delle biblioteche stesse, essendo quest'ultimo motivato dall'impulso economico di acquisire materiale. L'impiegato/a riassume la situazione in maniera limpida, spiegando il ruolo tradizionale di una biblioteca: per prima cosa l'acquisizione di risorse, poi la loro promozione all'utenza. Il vero problema per le risorse Open Access all'interno delle biblioteche è semplice: non si possono acquistare. È quindi difficile, per chi lavora in una biblioteca, appropriarsi di questo tipo di risorse dedicando tempo, personale e lavoro al loro utilizzo, se non c'è una presa di posizione orientata in tal senso. Il motivo è comprensibile, come emerge dalla seguente citazione tratta da un'altra intervista:

quello che portiamo avanti è sempre più un discorso di tipo manageriale, mentre il nostro budget si è ridotto i costi sono lievitati. Per tutto questo tempo abbiamo dovuto giustificare ogni singola spesa e questo ci spinge a promuovere ciò che paghiamo. (Ivi)

L'indagine ha valutato le conseguenze di questa contraddizione da molteplici punti di vista. Ha dimostrato, per esempio, che la percentuale del numero di accessi effettuato dalle biblioteche ai contenuti Open Access, in rapporto al totale degli accessi sulla piattaforma Revues.org, è irrisoria. Si tratta di dati confermati da un sondaggio condotto mediante un questionario in rete. Inoltre, una valutazione della presenza e della qualità della segnaletica ai servizi di Revues.org per i sistemi documentativi IT delle biblioteche evidenzia disparità rilevanti tra le diverse istituzioni. Nel caso delle risorse a pagamento accade il contrario, poiché queste sono valorizzate e promosse in maniera sistematica.

Come è emerso dall'indagine di Emma Bester, la mancanza di coordinamento tra biblioteche e risorse Open Access è problematica per tre ragioni:

- Danneggia i lettori ai quali vengono forniti consigli e aiuti per accedere alle risorse a pagamento, ma si trovano a dover gestire singolarmente – quindi ricorrendo a Google – la ricerca di materiali Open Access. Di conseguenza, le biblioteche non hanno più una funzione mediatrice e il loro ruolo viene meno.

- Nuoce ai produttori di risorse Open Access, perché non solo non beneficiano dello stesso tipo di sostegno finanziario, ma sono anche danneggiati dal punto di vista della visibilità e dello sviluppo di quelle risorse fornite dalle biblioteche per l'acquisto di materiali ad accesso ristretto.

- Danneggia le biblioteche che corrono il rischio di essere relegate ai margini del crescente ecosistema documentario ad accesso aperto. Se si trasferiscono i fondi e si sostituiscono i metodi con forme di mediazione alternative, il futuro delle biblioteche accademiche è a rischio.

Il quadro è ora più chiaro. La fragilità dei modelli economici e il loro rapporto con la missione delle biblioteche accademiche – i due ostacoli principali al modello di distribuzione ad accesso aperto della ricerca – sono parte di un solo e unico problema. Le questioni del finanziamento e dell'utilizzo, così come la natura e il ruolo degli attori principali di questo ecosistema, sono strettamente collegate fra loro. Di recente in Francia, il Centre for Open Electronic Publishing ha promosso un nuovo modello economico per l'editoria nel campo delle scienze umanistiche e delle scienze sociali con l'intento di risolvere questa triplice questione. Si tratta di OpenEdition Freemium.

5. *OpenEdition Freemium*

Da quando Marin Darcos ha fondato Revues.org nel 1994 (Dacos 2008), il Centre for Open Electronic Publishing (Cleo) (<<http://cleo.cnrs.fr>>) ha sviluppato piattaforme e servizi editoriali Open Access per le scienze umanistiche e sociali.

Cleo ha il sostegno di quattro istituzioni di educazione superiore francesi, CNRS, EHESS, Université de Provence e Université d'Avignon; e riceve finanziamenti da due cyber strutture, TGE Adonis e TGIR BSN (Biblioteca Accademica Digitale). La sua sede principale si trova a Marsiglia con uffici anche a Parigi e a Lisbona, in Portogallo. Cleo si rivolge sia alla comunità scientifica – a ricercatori e studenti nelle scienze umanistiche e sociali – che al grande pubblico tramite l'offerta di un'ampia gamma di servizi editoriali digitali che permettono l'accesso aperto a un vasto numero di risorse. La piattaforma OpenEdition, inaugurata all'inizio del 2011, è un unico punto di accesso a tutte le risorse distribuite su tre diverse piattaforme: Revues.org, con un totale di 330 riviste e più di 80.000 documenti ad accesso aperto; Calenda, che distribuisce più di 18.000 programmi di convegni sulla ricerca in tutte le aree disciplinari delle scienze umanistiche e delle scienze sociali; e Hypotheses.org, che racchiude più di 350 blog.

Dopo aver sviluppato servizi editoriali in rete in collaborazione con università, società di ricerca e editori accademici per un decennio (Cavallo 2009), Cleo ha cercato di estendere questa rete alle biblioteche. L'obiettivo era quello di renderle in grado di promuovere la diffusione di risorse Open Access, e di condurle verso un ruolo più attivo nel finanziamento delle pubblicazioni ad accesso aperto.

Per questo motivo nel 2011 Cleo ha dato vita a un nuovo programma, OpenEdition Freemium, basato appunto sul modello economico Freemium, molto diffuso tra le società che lavorano con Internet. Freemium è stato

presentato per la prima volta nel 2006 tramite il blog del *venture capitalist* Fred Wilson, cui ha fatto seguito una forte promozione del giornalista Chris Anderson nel libro *Gratis* (2009). Come indica la parola composta, 'Freemium' unisce l'accesso libero (*free*) ad alcuni servizi, e la concessione di licenze per altri servizi cosiddetti 'premium'. L'utilizzo del modello Freemium nella piattaforma OpenEdition prevede la combinazione di accesso libero all'informazione (ad esempio, articoli *full text* e libri Open Access) e la concessione alle biblioteche di licenze per servizi premium (Peysard 2011).

Freemium si basa perlopiù su una distinzione tra formati: il materiale *full text* è disponibile in HTML, mentre gli altri formati preferiti di solito da un pubblico esperto, come i PDF e ePub, sono a disposizione degli utenti delle biblioteche abbonate. I servizi supplementari per le biblioteche e gli utenti inclusi nell'offerta sono:

- Accesso premium a collane di monografie e riviste: le biblioteche abbonate a OpenEdition Freemium mettono a disposizione dei loro utenti la possibilità di scaricare articoli o monografie, in formato PDF e ePub, senza pagamento o DRM (Digital Rights Management), relativamente a quelle riviste o monografie che hanno adottato il modello OpenEdition Freemium. I file possono essere scaricati dal sito della rivista, ma anche attraverso il *bookserver* di Revues.org tramite il semplice download di files in formato ePub su apparecchi mobili come readers, tablets e smartphones.

- Back office: oltre alle *coverage lists*, al monitoraggio dello stato delle collezioni, e alla fornitura di statistiche sui visitatori del server, l'abbonamento a OpenEdition Freemium permette di integrare questi record nel sistema ILMs, attraverso il download di files ISO2709 o tramite server Z39.50.

- Webservice Calenda: gli utenti hanno accesso al database Calenda attraverso semplici richieste per campo (data, luogo, categoria, partner e così via). Ogni richiesta impiega un web service Calenda e un API per la produzione di un flusso dati in vari formati (ATOM, JSON, RSS, iCal). È possibile visualizzare questi formati su qualunque tipologia di sito, come ad esempio i *workspaces* digitali delle istituzioni stesse, le piattaforme documentarie, e le web pages di dipartimenti e laboratori. Tutti gli eventi che hanno luogo in un campus, una città, o un sito, possono ugualmente essere consultati e filtrati per disciplina, tipologia, ecc. La biblioteca si riserva il diritto di rendere il servizio disponibile per tutto il campus o l'istituzione di appartenenza, diventando così mediatore di Calenda.

- Alerts e sottoscrizioni: OpenEdition fornisce anche un servizio di *alerts* con il quale gli utenti sono automaticamente aggiornati via e-mail in base a parole chiave da loro scelte. Il servizio contatta l'utente ogni volta che una data espressione compare in Revues.org, Calenda o Hypotheses.org. È un servizio estremamente personalizzabile, che dà la possibilità di aggiungere filtri, come ad esempio richiedere informazioni solo tramite la piattaforma

Calenda. La ricerca può essere ristretta a campi specifici, ed è possibile creare *alerts* per articoli pubblicati da uno stesso autore, o di limitare la ricerca in base al titolo o agli estratti, con un massimo di 3 *alerts* per utente. Gli abbonati a OpenEdition Freemium vi hanno accesso illimitato.

- Assistenza: le biblioteche e gli atenei che sottoscrivono un accordo con OpenEdition Freemium hanno accesso diretto tramite e-mail e telefono a un servizio di assistenza tecnica sul funzionamento della piattaforma e lo stato delle collezioni.

- Formazione: le biblioteche abbonate a OpenEdition Freemium possono usufruire anche di un servizio di formazione del personale in rete o in loco, in lingua francese o inglese, che consiste in una presentazione delle risorse della piattaforma, dei suoi strumenti e delle novità. Cleo organizza regolarmente programmi di formazione per l'editoria digitale, l'utilizzo del software Lodel e il *blogging* accademico in generale. Il personale delle biblioteche abbonate ha priorità di accesso alla scuola estiva, organizzata ogni due anni per cento partecipanti nella sede di Marsiglia di Cleo, sull'editoria digitale. Il tema di quest'anno è stato "The circulation of knowledge in the digital age: the alliance between authors, publishers, librarians, and readers around the digital book" (<<http://leo.hypotheses.org/5851>>).

- Management: le biblioteche che scelgono i servizi premium hanno la possibilità di partecipare alle attività gestite dal comitato utenti di Cleo. Quest'ultimo è composto da editori di riviste e monografie pubblicate su Revues.org, da editori di blog scientifici su Hypotheses.org, e da biblioteche e altre istituzioni partner di Calenda. Il comitato si riunisce una volta l'anno e si occupa soprattutto di sviluppare la propria attività attraverso gruppi di lavoro in sito o a distanza. Il suo servizio è mirato, tra le altre cose, alla consultazione bibliometrica, all'internazionalizzazione, agli strumenti bibliografici, alla qualità dei metadata e ai rapporti con le biblioteche. I membri del comitato ricevono il report annuale di Cleo (in lingua francese).

Due terzi degli introiti ricavati dagli abbonamenti delle biblioteche vengono investiti per finanziare quelle riviste o quegli editori partner che adottano il modello Freemium. La parte che rimane serve a Cleo per sviluppare la piattaforma. Tutti i ricavi di OpenEdition Freemium vengono successivamente reinvestiti nello sviluppo dell'editoria digitale Open Access. Le stime per il 2013 prevedono che 85 riviste e 20 editori, per un totale di 1200 opere, parteciperanno al programma OpenEdition Freemium. Grazie al finanziamento 'Equipex' del governo francese, entro il 2020 Cleo riuscirà a digitalizzare e diffondere in rete 15.000 opere nelle varie discipline delle scienze umanistiche e delle scienze sociali in diverse lingue. Il finanziamento permetterà a Cleo di sviluppare nuovi servizi, dando alle piattaforme una dimensione internazionale (nel 2012, 32 biblioteche sparse in tutto il mondo si sono abbonate a OpenEdition Freemium⁴). Il modello per i prezzi è molto

semplice, e si basa sul Pil pro capite e sul numero degli studenti o del personale presente nell'istituzione abbonata all'offerta. Il modello per i prezzi e l'offerta vengono negoziati preventivamente con i consorzi bibliotecari, come Couperin in Francia e Crepuq in Canada.

6. Conclusioni

L'editoria digitale ha un disperato bisogno di nuovi modelli economici (Dacos e Mounier 2010, 27). "L'informazione vuole essere libera" sembra essere il nuovo slogan dell'era di Internet. Ma la celebre citazione di Stewart Brand merita una visione d'insieme: "Da un lato l'informazione vuole essere costosa, perché di valore. L'informazione giusta al posto giusto ti cambia la vita. Dall'altro l'informazione vuole essere libera, dal momento che è possibile accedervi a costi sempre più ridotti. Siamo quindi davanti a uno scontro tra le due" (Brand 2012). Chiaramente la tensione tra le due prospettive influenza il modello finanziario dell'industria editoriale, ma anche il ruolo degli intermediari dell'informazione, come le biblioteche, che valorizzano l'informazione stessa. OpenEdition Freemium è una proposta che intende risolvere la contraddizione esposta da Brand e che riguarda un settore limitato dell'editoria senza tagliare i ponti con gli attori tradizionali: gli editori e le biblioteche. A tal proposito la piattaforma OpenEdition non intende soppiantarli, ma piuttosto intervenire in loro aiuto creando un'alleanza con la diffusione libera dell'informazione nel nuovo ambiente digitale.

Note

¹ Questo intervento è stato pubblicato precedentemente, in lingua originale, nei *Proceedings of the 16th International Conference on Electronic Publishing*, ISBN 978-1-61499-064-2. Si ringrazia Pierre Mounier per la gentile concessione alla pubblicazione in *LEA*.

² In *L'utilisation de la bibliométrie dans les sciences sociales et les humanités*, di Éric Archambault e Étienne Vignola-Gagné, del 2004, gli autori stimano un totale di 2000 riviste di scienze umanistiche e sociali in lingua francese. Nel 2010, INIST ha redatto una lista di 1058 riviste attive in tutta la Francia: <<http://www.inist.fr/spip.php?article85>>.

³ Da una stima basata sul numero di documenti indicizzati dal motore di ricerca francese Isidore: <<http://www.rechercheisidore.fr>> (10/2012).

⁴ Al marzo 2012, la lista delle biblioteche abbonate è la seguente: Agence Universitaire de la francophonie (40 atenei di madrelingua francese nel mondo), Aix-Marseille Université, Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne (Suisse), Bibl Public de Wallonie (Belgique), Bibliothèque Denis Diderot (Lyon), Bibliothèque interuniversitaire Sainte-Geneviève (Paris), Bibliothèque publique d'information (Paris), Bibliothèque Sainte-Barbe (Paris), Bibliothèques de l'Université d'Angers, Columbia University Libraries (USA), École des Hautes études en sciences sociales (EHESS, France), École nationale des sciences de l'information et des bibliothèques à Lyon (Enssib), Institut des sciences humaines et sociales (INSHS, France), Institut des Sciences et Industries du Vivant et de l'Environnement (AgroParisTech), Institut français de recherche en Afrique (Nigeria), Deutsches Historisches Institut in Paris (DHIP-IHA), Institut national de recherche en sciences et technologies pour l'environnement et l'agriculture (Irstea, ex. Cemagref, France), Institut Supérieur d'Informatique et de Gestion

de Ouagadougou (Burkina Fasso), Instituto de Estudos Sociais e Económicos em Maputo (Mozambique), SCD de l'Université de Lille 3, SCD de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, SCD de l'Université des Antilles et de la Guyane, SCD de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Sciences Po. Paris, Université Blaise Pascal à Clermont-Ferrand, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Université de Savoie, UQAM (Université du Québec à Montréal), Université François-Rabelais de Tours, Université Sciences et Technologies-Lille 1, Université Sorbonne nouvelle-Paris 3.

Riferimenti bibliografici

- Anderson C. (2009), *Free: The Future of a Radical Price*, New York (NY), Hyperion.
- Bester E., Mounier P. (2010), "Usages des ressources en libre accès dans les bibliothèques universitaires et services communs de documentation. Le cas de Revues.org", in C. Boukacem-Zeghmouri. (ed.), *L'information scientifique et technique dans l'univers numérique. Mesures et usages*, Paris, ADBS éditions, 211-226.
- Binfield Peter, "The Public Library of Science", at Berlin 9 conference, November 8, 2011, Washington DC, <<http://www.berlin9.org/bm-doc/berlin9-binfield.pdf>> (10/2012).
- Brand Stewart (2012), "Information Wants to Be Free", Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Information_wants_to_be_free> (11/2012).
- Cavallo D. (2009), "Revue.org: l'invention de l'édition électronique scientifique, entre libre accès et modèle économique pérenne", *Mémoires du livre* 1, 1, <<http://id.erudit.org/iderudit/038638ar>> (03/2012).
- Dacos M. (2008), "Revue.org, online humanities and social sciences portal", in L. Chan, S. Mornati (eds), *ELPUB2008. Open Scholarship: Authority, Community, and Sustainability in the Age of Web 2.0 – Proceedings of the 12th International Conference on Electronic Publishing* (Toronto, Canada, 25–27 June, 426–427); es-sibile dalla pagina web: <http://elpub.scix.net/data/works/att/426_elpub2008.content.pdf> (03/2011).
- Dacos M., Mounier P. (2010), *L'édition Électronique*, Paris, Editions La Découverte.
- Morris S. (2005), "The true costs of scholarly journal publishing", *Learned Publishing* 18, 2, 115–126.
- Peysard J.-C. (2011), "OpenEdition Freemium: Developing a sustainable library-centered economic model for open access", IFLA Conference (Puerto Rico, 13 August); accessibile alla pagina web: <<http://conference.ifla.org/past/ifla77/164-peysard-en.pdf>> (03/2012).
- Willinsky J. (2009), *The Access Principle: The Case for Open Access to Research and Scholarship*, Cambridge (MA), The MIT Press.

Autori nella rete

Come l'accesso libero alle opere dell'ingegno in rete rischia di trasformarsi nella fine della libertà della cultura

Eleonora Di Fortunato, Mario Paolinelli

Autrice cinematografica (<eleonora.difortunato@fastwebnet.it>)

Autore cinematografico (<m.paol@aidac.it>)¹

Abstract

The combination of the interests of telephone network owners and the naivety of network fans has turned the concept of “open access”, which began life with quite a different purpose, into a worldwide assault on authors’ rights. Actually, behind the façade of noble ideas, such as cultural freedom, an economic conflict is being waged for the possession of saleable contents – misleadingly offered as gifts – for consumers, so as to keep them in the network. It is only by making sure that an author can receive earnings from the circulation of his/her works that his/her independence can be protected, together with the survival of freedom of thought.

Keywords: copyright, copy-left, authors, piracy, freedom

Il concetto di *open access* viene sviluppato in ambito accademico e implica la strategia politico-culturale di mettere a disposizione opere dell'ingegno *online* a titolo gratuito, senza vincoli di *copyright*, con il legittimo e positivo intento di promuovere la libera comunicazione del sapere. Caratteristiche fondamentali del “nuovo paradigma dell'accesso aperto”² sono il carattere scientifico dell'opera messa a disposizione e il fatto che lo studioso, organico al sistema universitario o comunque beneficiario di finanziamenti per la ricerca, scelga liberamente di avvalersi di tale modalità di comunicazione.

Ora, però, è ovvio che il concetto di “opera dell'ingegno” non è circoscritto all'ambito accademico, ma comprende almeno altre due categorie di opere: quelle prodotte da studiosi non appartenenti a strutture universitarie, nonché tutte le forme di espressione dello spirito umano, in una parola le arti. Infatti, è stato subito evidente – almeno per chi ha voluto vederlo – che ciò che poteva diventare il vero *business* dell'industria culturale in rete non erano tanto le opere di saggistica quanto quelle di intrattenimento. All'appas-

sionato di cinema, insomma, interessa non solo (e non tanto) poter accedere gratuitamente a uno studio condotto da un professore universitario sul suo regista preferito: quello che vuole è poter vedere i film. Così, quello che era nato come un tentativo di usare la rete per rendere universale l'accesso alla conoscenza ha "sdoganato" – senza volerlo – un atteggiamento fortemente critico nei confronti del diritto d'autore, che si è trasformato in breve nel più grande attacco al patrimonio culturale mondiale e nella più grande minaccia di tutti i tempi alla stessa sopravvivenza del concetto di diritto d'autore. Di più, in undici Paesi del mondo esistono "partiti pirata", che hanno nella lotta al diritto d'autore l'argomento politico fondante.

Il concetto di "accesso libero" ha perso, insomma, due suoi caratteri fondamentali, la volontarietà e il contesto: non è più solo l'*autore* dell'opera che, per sua scelta, decide di mettere a disposizione il frutto della propria ricerca scientifica, ritenendosi sufficientemente appagato dai benefici che gli varrà la circolazione e la citazione del suo lavoro, ma è il *fruitore* che si sente in diritto di avere a disposizione gratuitamente tutto ciò che gli serve per accrescere il suo patrimonio di conoscenza, che l'autore lo voglia o meno. Il fatto che lo stesso discorso, curiosamente, non valga per le merci comuni (nessuno si sognerebbe di ricevere a casa un frigorifero senza averlo prima pagato; anzi: nessuno chiede che ad essere gratuiti siano il computer e l'accesso alla rete) dovrebbe far riflettere sulla quota di ipocrisia e di strumentalità che si cela dietro il fenomeno.

Il fatto è che nella rete convivono le istanze e gli interessi più diversi e vari, ma il web è prima di tutto, lo si voglia o no, un luogo economico. In economia esiste un fenomeno chiamato "esternalità"; le esternalità sono vantaggi o svantaggi economici creati da un soggetto (produttore o consumatore) su soggetti (anch'essi produttori o consumatori) terzi. Quella che si sta verificando per le opere dell'ingegno attraverso la rete si potrebbe definire, in termini economici, una "esternalità negativa" per gli autori non stipendiati per la loro attività creativa, siano essi studiosi non dipendenti da università o istituti di ricerca, o autori di opere non scientifiche, che per comodità possiamo definire "autori creativi".

Noi siamo autori creativi cinematografici, in particolare siamo "adattatori". Il nostro lavoro consiste nel tradurre in italiano i dialoghi dei film stranieri. In pratica, tutto ciò che sentiamo dire in un film non italiano che vediamo al cinema (intorno al 70%) e in tutti i telefilm e i cartoni animati che vediamo in televisione (oltre l'80%) è stato scritto da un adattatore.

Siamo liberi professionisti retribuiti dai distributori cinematografici e dalle reti televisive a fronte della cessione dei diritti d'autore. Al compenso che ci viene riconosciuto per la cessione dei diritti iniziale (secondo tariffe minime stabilite da un contratto collettivo nazionale di lavoro) si aggiunge una quota, detta "equo compenso" per ogni successiva utilizzazione televisiva (che va da 20 euro al minuto per un film in prima serata su RAI1 a 6 euro per l'intero film su Sky), una quota per "copia privata" (pochi centesimi di euro) per ogni supporto vergine fabbricato o importato in Italia, una quota per ogni copia

di DVD stampato per la vendita (0,015 euro), quote contrattate, riscosse e ripartite per legge dalla SIAE³.

In Italia, come nel resto dell'Europa continentale, l'autore di opere creative ha una posizione centrale nel sistema normativo, al contrario di quanto avviene nei paesi di cultura anglosassone, in cui a essere protetta è la copia fisica dell'opera (quindi il suo editore). Rispetto agli scrittori, musicisti e autori teatrali, l'autore cinematografico non dispone pienamente dei diritti sulla sua opera, nel senso che, una volta che l'opera filmica è stata realizzata, non può più opporsi alla sua utilizzazione. Questo perché la nostra legge riconosce, per l'*opera audiovisiva*, il fondamentale e imprescindibile apporto economico e organizzativo del produttore, senza il quale l'opera non esisterebbe. Ogni volta che un film non viene comprato ma viene scaricato illegalmente dalla rete, quindi, non solo il produttore – dalla *major* “affamatrice dei popoli” al piccolo produttore locale – ma anche una serie di figure autoriali (il soggettoista, lo sceneggiatore, il regista e l'adattatore, se il film è straniero) vengono privati di una fonte di sussistenza. Un autore cinematografico non è povero come un poeta né ricco come una rockstar, ma vive – anzi, vivrebbe – di questo.

Come “studiosi indipendenti”, nel 2005 abbiamo scritto un saggio teorico⁴ sulla traduzione cinematografica, il nostro lavoro principale. Il saggio, che ha avuto la fortuna di essere adottato da molti corsi di laurea, costa 19 euro in libreria, di cui a noi spetta l'8% su ogni copia. Per molto tempo è stato scaricabile gratis in rete⁵, a danno nostro e dell'editore, Hoepli, che certo non è un colosso dell'industria, e del suo piccolo apparato di lavoratori. Alla scrittura del libro, che non ci frutterà punteggio per nessuna carriera accademica, abbiamo dedicato mesi sottratti ad altre attività remunerate⁶, nonché al resto della nostra vita. Il punto è (ed è dolente) che sistematicamente ci troviamo di fronte a un apparato ideologico che sostiene questa come molte analoghe operazioni piratesche, sostenuto da una inedita e paradossale alleanza tra contestatori del capitalismo e sostenitori dell'assolutismo del mercato. Il portale di “distribuzione” gratuita dove abbiamo trovato il nostro testo si apriva infatti su un manifesto di intenti che recitava – cogliendo fior da fiore:

Questo testo è frutto di un percorso di lotta per l'accesso alle conoscenze e alla formazione ... e per stimolare una critica alla proprietà intellettuale al fine di smascherarne i reali interessi ... L'ignoranza, la mancanza di un pensiero critico sottomette alle logiche di profitto e di oppressione. Per questo, riappropriarsi della cultura – che sia essa un disco, un libro, un film o altro – è un atto cosciente, caratterizzato da un preciso significato e peso politico ... a beneficio di tutti.

Se così stanno le cose, è evidente che il capitale ha vinto la sua guerra: non si chiedono, infatti, gli ingenui vergatori del proclama, evidentemente ormai privati del pensiero critico, a chi stanno pagando la bolletta del telefono o il computer. Figuriamoci se sono in grado di immaginare che quei libri, dischi e film danno da mangiare a qualcun altro, alla faccia del “beneficio di tutti”.

Insomma, mai una rivoluzione è stata tanto annunciata come quella digitale, e mai si è tardato tanto non solo a trovare regole di convivenza dei diversi interessi, ma anche un livello di chiarezza minimo e comune tra i portatori di questi interessi, che sono i proprietari di ciò che circola in rete (autori e produttori), i gestori delle vie di accesso, i venditori dell'accesso agli utenti finali, i consumatori.

L'Università di Roma ha condotto di recente un'indagine dal titolo "Il diritto d'autore e la sua evoluzione. Percezione del copyright nell'immaginario degli studenti della Sapienza"⁷, allo scopo di rilevare l'atteggiamento e il comportamento rispetto alla fruizione delle opere *online* da parte dei giovani universitari del più grande ateneo d'Europa. Dalla ricerca è risultato che 9 studenti su 10 si collegano a Internet tutti i giorni; il 90% di loro scarica prodotti culturali: molte canzoni, qualche film e pochi libri; l'80% pensa che acquisire file protetti da diritto d'autore senza alcuna forma di pagamento non sia un furto ma un diritto. Altri risultati interessanti sono che la normativa esistente è sconosciuta perfino agli studenti di giurisprudenza, che però appaiono più "conservatori" rispetto ai loro colleghi iscritti a informatica o a economia; gli studenti di lettere sono i più preoccupati delle violazioni – pur praticandole – immaginandosi anche nel ruolo di autori in erba e non solo in quello di consumatori. Tutto il campione, comunque, è convinto che il diritto d'autore tuteli i produttori e i distributori e non gli autori.

Le regole dell'industria dei contenuti, che è quella di cui tutti noi facciamo parte, sono cambiate molto velocemente: l'impresa si è adattata a produrre non solo per il grande pubblico di massa dei canali generalisti, e non solo per i pubblici differenziati dei canali tematici, ma anche per i singoli consumatori, costruendo l'offerta a partire da informazioni di carattere individuale sui bisogni del singolo cliente; le reti di telecomunicazione non sono più semplici infrastrutture su cui transitano le informazioni, ma hanno assunto la nuova connotazione di "rete-mercato", un luogo cioè dove si producono, si scambiano e si consumano prodotti editoriali, e in cui i prodotti culturali dalla fase di prototipo possono raggiungere direttamente il consumatore finale, saltando le fasi tradizionali della riproduzione e della distribuzione fisica. Di più, la rete non solo determina la possibilità di accesso al nuovo mercato (nel senso che chi vuole accedervi in veste di produttore, di consumatore o di intermediario deve essere necessariamente connesso), ma anche i confini e la geografia del mercato (che coincide con l'estensione della rete), le modalità di circolazione e di scambio, e infine la selezione dei clienti; e l'industria dei contenuti ha un forte interesse a passare dalla logica del prodotto distribuito su supporto fisico a quella del servizio accessibile in rete, come dimostrano le strategie dei protagonisti dell'industria editoriale, in cui le imprese più dinamiche – anche al fine di bilanciare la tendenziale crescita dei costi di produzione con l'eliminazione dei costi di riproduzione, immagazzinamento e distribuzione – affiancano e sostituiscono progressivamente la produzione di opere su supporto fisico con la fornitura delle stesse opere in rete.

D'altra parte, la rete consente a chiunque non solo di ricevere una quantità enorme di informazioni, ma ne fa un soggetto attivo della comunicazione, mettendolo in condizione di diffondere, potenzialmente a tutte le persone collegate alla rete da qualsiasi parte del mondo, messaggi e opere, e anche di rielaborarle. Tende così a venir meno sia la distinzione fra l'autore che crea l'opera e l'impresa che la diffonde, sia la distinzione fra questa impresa e l'utente privato: l'autore può diffondere l'opera senza intermediazione industriale, mentre il privato è in grado di alterare qualsiasi opera e di realizzarne copie identiche, che può mettere a disposizione senza difficoltà non solo della cerchia di amici e conoscenti, ma di qualsiasi interessato.

Tutte queste potenzialità si sono sviluppate in un "west" selvaggio, in cui alla strumentalità di potenze ben determinate che affermano che in ambiente digitale i tradizionali diritti di proprietà intellettuale sono privi di significato, fa altisonante eco la retorica un po' puerile della "cyber-anarchia", secondo la quale la creatività verrebbe meno quando entra in contatto con il denaro, per cui gli autori dovrebbero sognare di sostituire la loro soffitta *bohémienne* con l'elemosina in rete.

Si sono così affermati concetti come quello di *copy-left*, un curioso gioco di parole: libero da diritti = di sinistra (mentre il tradizionale *copyright* sarebbe conservatore, quindi "di destra"), sostenuto a gran voce da consumatori "ortodossi" fino all'integralismo, non si sa quanto ingenui o quanto strumentali ai gestori delle reti, il cui interesse, se non altro per tradizione, è quello di avere la massima disponibilità di prodotto al minimo costo.

Intanto i pubblicitari, che hanno invece le idee molto chiare, stanno imponendo la strategia finale di distribuire buoni contenuti a costo zero, attirando con questa svendita il maggior numero di visitatori per poi capitalizzare questo flusso ospitando messaggi pubblicitari a pagamento. I grossi investimenti pubblicitari nelle *chat* e nelle caselle postali gratuite danno un segnale del valore che il *business* ha raggiunto, e del fatto che è proprio l'*advertising* (con i suoi incrementi di fatturato a due zeri) il pilastro dei nuovi contenuti offerti dalla rete. Ultima dimostrazione è l'acquisto di YouTube da parte di Google: massima capacità di attirare fruitori a costi contenutissimi; perché siamo noi, i fruitori, il vero "prodotto" da vendere agli inserzionisti.

Apparentemente, la grande richiesta di contenuto per riempire i nuovi canali digitali potrebbe sembrare comunque un affare per gli autori, che tra le altre cose desiderano naturalmente essere quanto più noti al pubblico, ma se non si interviene a livello legislativo garantendo loro anche un rientro economico, il nuovo modello distributivo si rivelerà (come si sta già rivelando) un boomerang: il rischio per gli autori, che sono tradizionalmente l'anello debole dell'industria dei contenuti, è di perdere completamente il controllo sul destino economico delle loro opere, con buona pace anche di ogni diritto morale; il rischio per gli utenti, in un futuro non troppo remoto, è di poter fruire solo di opere amatoriali o, peggio, confezionate per compiacere il mecenate di turno.

Quali sono le contromisure che possono essere adottate in una situazione così compromessa? A nostro parere, il modello di *open access* che può valere per l'autore inserito in un contesto di ricerca universitaria, e che ha il fondamentale presupposto che qualcuno – lo Stato o l'impresa privata – si accoli il suo mantenimento (con tutti i rischi che questo può comportare), non può essere applicato allo studioso “indipendente” né tanto meno all'autore creativo. Non è ragionevolmente sostenibile, infatti, che la libertà di espressione, che è la sostanza dell'arte, possa convivere con un qualunque tipo di dipendenza lavorativa.

Quella che va innanzitutto scardinata – con un'azione che dovrebbe veder impegnati in prima linea anche gli autori, spesso troppo “timidi” nel difendere i propri diritti – è la premessa sbagliata che la libera circolazione delle idee – che è, siamo tutti d'accordo, sacrosanta – coincida con la libera circolazione della loro espressione, che invece a nostro parere va tutelata in quanto proprietà di menti creative, per la ragione assolutamente non irrilevante che queste menti creative devono potersi permettere di continuare ad avere libere idee. Questo, del resto, è l'unico motivo che impegna lo Stato nella tutela del diritto d'autore.

Quello che deve essere ben chiaro è che il cambiamento del mezzo di distribuzione non autorizza a negare il principio della proprietà intellettuale, così come è falso e disonesto far credere all'utente che sia più democraticamente corretto, perfino più “di sinistra”, fruire gratuitamente di opere che sono frutto del lavoro creativo di qualcun'altro. E questo per una ragione molto semplice: perché per stare in rete si paga comunque qualcuno (“Non esistono pranzi gratis”, diceva l'economista Milton Friedman).

Nulla vieta, naturalmente, che siano messe a disposizione gratuitamente le cosiddette “opere orfane”, quelle cioè i cui diritti di utilizzazione da parte dell'editore sono scaduti⁸. Nel nostro ambito, quello cinematografico, sarebbe anzi buona cosa seguire l'esempio della Francia, che ha stanziato 100 milioni di euro per mettere in rete il patrimonio cinematografico e audiovisivo francese di pubblico dominio.

Per quanto riguarda le opere protette dalla legge, sarà difficile trovare una soluzione finché ogni tentativo legislativo di regolamentarne l'accesso verrà osteggiato e bloccato dall'intrico di interessi di *lobbies* tecnocratiche, politici in cerca di consenso e associazioni di consumatori. Attualmente, infatti, le proposte di legge in esame nel mondo⁹ sono tutte bloccate in seguito alle proteste, o giacciono in un limbo in attesa di essere contestate.

D'altra parte, gli interventi del legislatore hanno finora puntato a punire l'accesso non consentito alle opere protette. Questo atteggiamento, unito alla propaganda criminalizzante del *download* illegale, ha avuto il difetto da un lato di sprecare del tempo che sarebbe stato bene usare per affrontare il problema in termini più concreti, per esempio, aggiornando la Legge del 1941 ai nuovi modi di sfruttamento delle opere¹⁰; dall'altro ha offerto il fianco a un'opposizione sempre più agguerrita e compatta.

Se invece si vuole – come crediamo si dovrebbe – garantire la coesistenza di modelli distributivi diversi (liberi e a pagamento), evitando al tempo stesso la scomparsa di autori, creativi e scientifici, liberi e indipendenti, è necessaria e quanto mai urgente un’azione che non può essere delegata al mercato. Le direttive di azione necessarie sono, a nostro parere, due: da un lato adeguare all’attuale assetto della comunicazione-distribuzione le norme già contenute nell’ordinamento vigente, dall’altro cominciare a considerare il *download* e lo scambio di opere protette non più un modo di accesso illegale, ma un nuovo modo di utilizzazione delle opere stesse, così come è successo con la reprografia¹¹.

Esistono diversi dispositivi tecnici (e altri possono essere rapidamente elaborati) che consentono di riconoscere le opere che transitano in rete e che permetterebbero di subordinare al pagamento di compensi prestabiliti sia l’accesso alle opere sia la possibilità della loro riproduzione. Ci riferiamo, per quanto riguarda il cinema, al codice ISAN, ovvero un codice numerico contenente tutte le informazioni sull’opera, compresi i detentori dei diritti, che permetterebbe una mappatura puntuale del transito dell’opera in rete. Quello che intendiamo è che, se è tecnicamente possibile identificare il singolo avente diritto, le “licenze generali” – ovvero forme di autorizzazione omnicomprendenti delle opere o di categorie di opere presenti in rete – verso cui molti sono orientati sarebbero una soluzione penalizzante per gli aventi diritto delle singole opere. Quelle che mancano sono norme che permettano alle società di gestione collettive dei diritti d’autore di trattare con forza con i *provider* i compensi per gli aventi diritto.

In definitiva, l’attuale assetto legislativo non va modificato nei suoi termini generali, ma vanno semplicemente normate le nuove modalità di utilizzazione: a) al *downloading* e allo *streaming* può essere adattato lo schema dell’equo compenso¹²; b) al *peer to peer* può essere adattato lo schema della copia privata, con il prelievo – a favore dell’autore – di una quota sul prezzo di accesso alla rete che viene pagato ai gestori telefonici oppure, dove l’accesso alla rete è gratuito, sul costo-contatto delle inserzioni pubblicitarie del *provider* o sul monte stesso dei contratti pubblicitari.

Note

¹ Eleonora Di Fortunato è autrice cinematografica e dialoghista cinetelevisiva. Mario Paolinelli è autore cinematografico, dialoghista cinetelevisivo e vicepresidente AIDAC (Associazione italiana dialoghisti adattatori cinetelevisivi).

² Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities, firmata il 22 ottobre 2003, disponibile su <<http://oa.mpg.de/berlin-prozess/berliner-erklarung/>> (10/2012).

³ La SIAE, Società italiana degli autori ed editori, fondata nel 1882, è l’ente pubblico economico a base associativa che, ai sensi della legge sul diritto d’autore (Legge 22 aprile 1941, n. 633) è autorizzata ad agire come intermediario tra gli utilizzatori delle opere e i detentori dei diritti.

⁴ M. Paolinelli, E. Di Fortunato (2005), *Tradurre per il doppiaggio*, Milano, Hoepli.

⁵ Da <<http://www.libreremo.org>>, sito non più attivo al momento della stesura di questo scritto.

⁶ Oltre a tradurre film, siamo docenti a contratto presso diverse università.

⁷ I risultati della ricerca sono stati presentati nel corso del convegno internazionale “UserIT: conoscenza, creatività e fair use nelle università”, i cui atti sono reperibili alla pagina web: <<http://dirittoautore.cab.unipd.it>> (10/2012). Il rapporto di ricerca è scaricabile dal sito <<http://dirittoautore.cab.unipd.it/progetti/documentazione-del-progetto-sapienza/RapportodiricecafinaleDirittodautoreDEFdef.pdf/view>> (10/2012).

⁸ Secondo la legge italiana sul diritto d'autore, i diritti di utilizzazione scadono dopo 50 anni dalla prima “comunicazione al pubblico”, ovvero la prima proiezione cinematografica o trasmissione televisiva o edizione su disco o altro supporto. Il 20 settembre 2012 il Consiglio dell'Unione europea ha approvato la direttiva sull'accesso e la digitalizzazione delle opere orfane, che dovrà essere recepita entro due anni dai Paesi dell'Unione.

⁹ Citiamo a titolo d'esempio: SOPA (Stop Online Piracy Act), PIPA (Protect Intellectual Property Act), ACTA (Anti Counterfeiting Trade Agreement), TPPA (Trans-Pacific Partnership Agreement), Emendamento Fava alla Legge comunitaria 2011, Delibera AGCOM sul diritto d'autore.

¹⁰ Nel 2007 il Comitato consultivo permanente per il diritto d'autore, istituito presso la Presidenza del Consiglio, costituì un gruppo di studio formato da 110 tra i massimi esperti italiani sull'argomento (e di cui i sottoscritti hanno avuto l'onore di far parte). Dopo mesi di lavoro fu consegnato al Ministro per i Beni Culturali Francesco Rutelli un documento di 310 pagine, contenente le proposte, spesso in conflitto tra loro perché frutto di visioni antitetiche, di riforma della legge sul diritto d'autore. Non si conosce il destino di tale documento, né i successivi sviluppi della vicenda, che pare abbiano visto e vedano ancora al lavoro nuovi gruppi di esperti di volta in volta convocati e sollevati dai diversi governi.

¹¹ La Legge 248/2000 consente ormai la fotocopiatura dei volumi e fascicoli di periodici senza la preventiva autorizzazione degli aventi diritto, purché effettuata per uso personale ed entro il limite massimo del 15%, investendo la SIAE del compito di incassare e ripartire detti diritti.

¹² Il Decreto Legislativo 154/97, che nel recepire una direttiva comunitaria ha stabilito per gli autori cinematografici (soggettisti, sceneggiatori, registi, autori dei dialoghi italiani delle opere straniere) il diritto irrinunciabile a un equo compenso per ogni utilizzazione delle loro opere da parte delle emittenti televisive, costituisce un precedente estremamente funzionale cui far riferimento anche per la rete.

Breve bibliografia ragionata

Tra i molti volumi sull'argomento, segnaliamo i testi fondamentali, suddivisi tra studi generali (giuridici, filosofici e antropologici) sul diritto d'autore e le nuove tecnologie e testi “politici” pro e contro. La lista che segue, pertanto, non vuol essere esaustiva della sterminata bibliografia esistente sull'argomento.

1. Studi generali

Ardizzone Antonella *et al.*, a cura di (2009), *Copyright digitale: l'impatto delle nuove tecnologie tra economia e diritto*, Torino, Giappichelli, 16 euro.

Dal percorso lungo al percorso breve: queste sono le coordinate entro le quali si iscrivono tutti i contributi del presente volume. Il percorso lungo è quello che abbiamo conosciuto dall'invenzione della stampa a caratteri mobili fino all'avvento del digitale,

in cui i creatori, di regola, non raggiungevano il loro pubblico se non appoggiandosi a un'impresa. Il percorso breve è invece figlio della rivoluzione digitale, che mette a disposizione del pubblico una dotazione tecnologica distribuita di molto superiore alla più grande delle imprese. Ciò non solo consente a creatori e pubblico d'incontrarsi più spesso "saltando" l'impresa, ma il percorso è diventato così breve che creatori e pubblico tendono finanche a convergere, dando luogo al cosiddetto *user generated content*. Non si tratta tuttavia di suggerire che la logica del "tutto chiuso" del tradizionale diritto d'autore debba essere semplicemente rimpiazzata dalla logica del "tutto aperto" del copyright 2.0. L'impresa infatti resta con le sue buone ragioni organizzative, dimensionali, manageriali e finanziarie. Piuttosto, il tema fondamentale diventa quello della creazione di regole di coesistenza tra i due modelli: un tema ancora tutto da esplorare, a partire, appunto, dai saggi raccolti in questo volume. Tratto da <<http://www.amazon.it/Copyright-digitale-Limpatto-tecnologie-economia/dp/8834894650>> (10/2012).

Bottani Andrea, Davies Richard, a cura di (2006), *L'ontologia della proprietà intellettuale. Aspetti e problemi*, Milano, Angeli, 22 euro.

Dalle questioni di alta politica sul trasferimento di tecnologie ai paesi in via di sviluppo o sull'uso di farmaci generici per far fronte alle piaghe del Terzo Mondo, a quelle quotidiane sulla fotocopia di libri o sul *download* di musica da Internet, siamo sempre più spesso investiti da problemi che vertono sul concetto di proprietà intellettuale. Unendo studi di filosofia, di giurisprudenza e di informatica, questo volume si propone di collocare alcuni dei quesiti sulla natura e sulla gestione dei beni frutto dell'ingegno umano sia nel loro contesto storico e applicativo sia in quello teorico per meglio comprendere, soprattutto in un'ottica di ontologia applicata, la natura di un terreno in costante evoluzione. Tratto da <<http://www.amazon.it/Lontologia-proprietà-intellettuale-Aspetti-problemi/dp/8846470001>> (10/2012).

Izzo Umberto (2010), *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Roma, Carocci, 25,50 euro.

Il volume esplora le dinamiche storiche, economiche e giuridiche che favorirono la formazione dei due concetti (e dei connessi sistemi di regole) che interpretano l'esigenza di tutelare la creatività in seno alla tradizione giuridica occidentale: il *copyright* anglosassone e il *droit d'auteur* francese, quest'ultimo antesignano dei modelli di diritto d'autore poi sviluppati dai sistemi di *civil law* continentali, fra cui quello italiano. Nel far ciò l'autore percorre i circa 350 anni trascorsi dall'invenzione della stampa a caratteri mobili al rifluire delle grandi rivoluzioni che chiusero il Secolo dei Lumi, dimostrando come, in tutte le esperienze giuridiche considerate, l'assetto di tali regole sia sempre stato il prodotto di uno scambio fra quanti, gestendo ed implementando la nuova tecnologia, desideravano sfruttarne il potenziale economico (gli stampatori, i librai, gli editori e solo da ultimo gli autori) e i pubblici decisori (i sovrani e poi le assemblee legislative), che, col riconoscimento di questi interessi, potevano perseguire precise finalità politiche (dalla censura all'intento di incentivare lo sviluppo della conoscenza). In tal senso la storia comparata del diritto d'autore rivela consapevolezza preziose allo studioso della proprietà intellettuale contemporanea, ma anche al cultore della tecnologia digitale e, più in generale, a chi è interessato allo studio dei fondamenti dell'economia della creatività nell'odierna fase di transizione dalla tecnologia della carta a quella digitale. Tratto da <<http://www.ibs.it/code/9788843053148/izzo-umberto/alle-origini-del.html>> (10/2012).

Johns Adrian (2011), *Pirateria. Storia della proprietà intellettuale da Gutenberg a Google*, Milano, Bollati Boringhieri, 39 euro.

Tempo di pirati globali, il nostro. Hanno i tratti ipertecnologici degli *hackers* che trovano un varco in bastioni informatici, o l'aspetto proteiforme dei contraffattori su scala planetaria. Però dietro il loro sfuggente anonimato, la loro incerta identità politica e la loro destrezza clandestina preme un albero genealogico antico e gremito di fuorilegge a viso scoperto: i briganti contemporanei vi compaiono solo come gli ultimi discendenti della variopinta torma che per secoli ha battuto l'Occidente dalle due sponde dell'oceano. Mancava finora un genealogista che avesse il talento di Adrian Johns nello scovare quei nomi dimenticati di editori, scienziati, industriali, ridando corpo e parola ai protagonisti di una guerra di corsa che fin dall'inizio ha toccato i presupposti della civiltà quale noi la intendiamo, e che si combatte ancora con esiti apertissimi. Infatti nelle tipografie in cui si ristampavano illegalmente i libri o nelle fabbriche che mettevano indebitamente a profitto invenzioni brevettate sono state in gioco le idee di creatività, trasmissione, autenticità, plagio. Le nozioni stesse di diritto d'autore e di proprietà intellettuale hanno conosciuto un lungo travaglio. Tratto da <<http://www.amazon.it/Pirateria-Storia-proprietà-intellettuale-Gutenberg/dp/8833921824>> (10/2012).

Montagnani M.L., Borghi Maurizio, a cura di (2006), *Proprietà digitale. Diritti d'autore, nuove tecnologie e digital rights management*, Milano, Egea, 18 euro.

Il vertiginoso sviluppo delle tecnologie digitali e delle nuove reti di telecomunicazioni ha messo in crisi, sotto diversi aspetti, il tradizionale rapporto tra creazione e fruizione delle opere d'ingegno. Tra i punti più controversi di un dibattito che ha da tempo superato i confini dell'accademia, c'è senz'altro quello del ruolo e delle funzioni che il diritto d'autore è legittimato a svolgere nel nuovo contesto. In questo volume a più voci vengono affrontati alcuni dei problemi più scottanti di questa rapida evoluzione, dalla trasformazione del paradigma tradizionale del diritto d'autore ai limiti dell'analisi economica classica in ambiente digitale, dai destini della gestione collettiva dei diritti agli effetti giuridici ed economici dell'adozione dei sistemi di *digital rights management*. Le misure tecnologiche di protezione e il loro impatto sulla struttura del diritto d'autore costituiscono il filo conduttore delle analisi. Tratto da <http://books.google.am/books/about/Proprietà_digitale_Diritti_d'autore_nuo.html?hl=hy&id=qg4hAwAACAAJ> (10/2012).

2. Pro OA

Lessig Lawrence (2006), *Il futuro delle idee*, Milano, Feltrinelli, 16 euro.

L'invenzione del web nei fatti ha prodotto una controrivoluzione "proprietaria" di cui ancora non si è percepita esattamente la portata. Il progetto di Internet in realtà era stato pensato in maniera tale da permettere ai creatori di poter sperimentare liberamente. Questa libertà si sta restringendo, tecnicamente e legalmente, giorno dopo giorno. Potentati economici stanno riconquistando la rete, trasformandola da forum aperto per le idee in null'altro che televisione via cavo ad alta velocità. Tratto da <http://www.feltrinellieditore.it/SchedaLibro?id_volume=5000673> (10/2012).

Leziroli M.P. (2008), *D'autore: il diritto più antico. Testimonianze di protagoniste*, Milano, Angeli, 17,50 euro.

L'autore, dal greco *auxano*, "far crescere", e dal latino *augere*, "accrescere", è colui che prolunga nel tempo quel *fiat*, iniziato e mai finito, di passaggi e trasformazioni,

volte a migliorare, a progredire, a passare dall'imperetto al sempre più perfetto. Per questo il diritto d'autore è il diritto più antico, reale, assoluto, anche se non da subito rivendicato ed esercitato. Ed è il diritto più spirituale: lo si acquista con la creazione intellettuale di un'opera originale, oggi la qualità più richiesta dal mercato – la presuppongono infatti ricerca e sperimentazione tecnica, scientifica, artistica. Tratto da <http://books.google.it/books/about/D_autore_il_diritto_più_antico_Testimon.html?id=DPEz4ofDxSEC&redir_esc=y> (10/2012).

Metitieri Fabio (2009), *Il grande inganno del Web 2.0*, Bari, Laterza, 12 euro.

In un'Internet di massa, trovare ciò di cui si ha bisogno è sempre più difficile, ma ancor più difficile è valutarne l'attendibilità. È il prodotto dell'ideologia del Web 2.0 – quello di *blog* e *social network* – che preconizza la scomparsa degli intermediari dell'informazione, dai giornalisti alle testate di prestigio, dai bibliotecari agli editori, presto sostituiti dalla *swarm intelligence*, l'intelligenza delle folle: chiunque può e deve essere autore ed editore di se stesso. Il mondo Web 2.0, dove nessuno è tenuto a identificarsi e chiunque può diffondere notizie senza assumersene la responsabilità, realizza davvero un sogno egualitario, o piuttosto un regno del caos e della deriva informativa? Tratto da <http://www.laterza.it/index.php?option=com_laterza&Itemid=97&task=schedalibro&isbn=9788842089179> (10/2012).

Oliviennes Denis (2008), *La gratuità è un furto. Quando la pirateria uccide la cultura*, Milano, Scheiwiller, 14 euro.

Alla famosa formula di Proudhon “La proprietà è un furto” fa oggi da contraltare il seguente avvertimento: “La gratuità è un furto”. La battaglia per il consumo gratuito di musica, film e libri ha visto allearsi due fazioni divise su tutto il resto: i sostenitori dell'assolutismo del mercato e i contestatori radicali del capitalismo. Gli iperliberali hanno posto la cauzione economica e tecnologica, mentre i libertari sbandieravano il vessillo della fraternità. Ma nel corso delle battaglie legislative e dei dibattiti societari sulla gratuità cibernetica come ha fatto a venirsi a creare questa santa alleanza contro natura tra antimoderni e ultra-capitalisti? Tratto da <<http://www.amazon.it/gratuità-furto-Quando-pirateria-cultura/dp/8876445625>> (10/2012)

Russo Massimo, Zambardino Vittorio, a cura di (2009), *Eretici digitali. La rete è in pericolo, il giornalismo pure. Come salvarsi con un tradimento e 10 tesi*, Milano, Apogeo, 15 euro.

Il mondo dei media e quello del web rischiano seriamente, ognuno per proprio conto, di andare a rotoli, e con loro quel poco di libertà che racchiudono. Due accreditati *opinion leader* che da oltre quindici anni “si sporcano le mani” con Internet raccolgono la sfida e in dieci tesi raccontano quali scenari si profilano negli anni a venire. Tratto da <http://www.ibs.it/code/9788850329076/russo-massimo/eretici-digitali-rete.html> (10/2012).

3. Contro OA

Boldrin Michele, Levine D.K., a cura di (2012), *Abolire la proprietà intellettuale*, Bari, Laterza, 18 euro.

“Quando un innovatore ha l'idea di un nuovo prodotto, ne produce delle copie da mettere in vendita: quelle copie dell'idea sono di sua proprietà esattamente come i suoi calzini e decide lui quante venderne e a che prezzo. La vendita riguarda sempre e

solamente le copie: le copie di un'idea si possono vendere, non l'idea stessa. In assenza di monopolio intellettuale, una volta che io abbia venduto volontariamente una copia della mia idea ad altri – per esempio una copia di questo libro – costoro diventano i proprietari di quella copia mentre io serbo la mia idea insieme a tutte le altre copie che ho stampato ma non ancora venduto. Effettuata questa vendita, gli acquirenti possono fare ciò che pare loro più appropriato con le copie della mia idea, nello stesso modo in cui possono fare ciò che pare loro con il tritagliaccio che avevano comprato ieri da qualcun altro. Senza proprietà intellettuale, in particolare, gli acquirenti di questo libro potrebbero dedicare del tempo e delle risorse per farne delle nuove copie al fine di rivenderle: se ne cambiassero il titolo oppure il nome degli autori o se si lanciassero in qualche inganno fraudolento, si tratterebbe di plagio, non di violazione della proprietà intellettuale; ma se cambiassero la copertina, o perfino se modificassero il testo, inserendo un chiaro riferimento agli autori originali – non verrebbe violato alcun diritto di proprietà”. È la tesi controcorrente e provocatoria di Michele Boldrin e David K. Levine. Tratto da http://www.laterza.it/index.php?option=com_laterza&Itemid=97&task=schedalibro&isbn=9788842098218 (10/2012).

Kinsella S.N. (2010), *Contro la proprietà intellettuale*, Catanzaro, Soveria Mannelli, Rubbettino, 9 euro.

Con questo saggio provocatorio Kinsella ha dato il via a un totale ripensamento delle basi della proprietà intellettuale tra i libertari. Mises e Rothbard ci avevano già messo in guardia dai brevetti ma Kinsella va ben oltre e sostiene che la stessa esistenza di brevetti, *copyrights* e marchi registrati vada contro il libero mercato. Attraverso una logica stringente ed esempi persuasivi l'autore capovolge completamente la prospettiva, che tutti noi diamo per scontata, sulla proprietà intellettuale inducendo il lettore a riflettere sull'argomento. La proprietà intellettuale, a suo avviso, è semplicemente una convenzione giuridica imposta dallo Stato e non un'estensione dell'autentico diritto di proprietà. Tratto da <http://www.amazon.it/Contro-proprietà-intellettuale-Stephen-Kinsella/dp/8849827997> (10/2012).

Lessig Lawrence (2005), *Cultura libera. Un equilibrio fra anarchia e controllo, contro l'estremismo della proprietà intellettuale*, Milano, Apogeo, 15 euro.

Cultura libera non è un libro sulla legge o sulla tecnologia, le aree di competenza dell'autore. È un libro sul potere. Specificamente, parla del modo in cui il potere finanziario e politico è usato dalle grandi aziende per conservare lo *status quo* e favorire i propri interessi commerciali. Il che può andare a svantaggio di qualcosa di più prezioso dal punto di vista sociale: una perdita di creatività che non si può misurare. Tratto da <http://www.amazon.it/equilibrio-controllo-lestremismo-proprietà-intellettuale/dp/885032250X> (10/2012).

— (2009), *Remix. Il futuro del copyright (e delle nuove generazioni)*, Milano, Etas, 22 euro.

La cultura del “remix” è tra noi. Sono i navigatori ... che scaricano normalmente dal web e rielaborano a loro piacimento musica, testi, video, fotografie, dando vita a nuove opere creative, dentro e fuori dalla rete. Sono le opere dell'ingegno che si riproducono confondendosi e generando nuova arte, utilizzando gli strumenti messi a disposizione dalla tecnologia. Ma è un'arte illegale, e molti dei creativi più talentuosi del nostro tempo sono criminali da perseguire in base alle leggi sul *copyright*, che non tengono conto delle nuove tecnologie digitali e vorrebbero disciplinare il *download*

dei *file* allo stesso modo delle fotocopie di un libro. Ecco quindi che le “guerre del copyright”, portate avanti negli ultimi anni a suon di cause milionarie e leggi repressive, diventano uno scontro tra due culture: da una parte le grandi *major* preoccupate di vedere andare in fumo i loro profitti e il loro modello di *business* e dall'altra la moltitudine degli internauti, che intendono condividere liberamente il frutto della loro creatività. Tratto da <<http://www.ibs.it/code/9788845315596/lessig-lawrence/remix-futuro-del.html>> (10/2012).

Neri Luca (2009), *La baia dei pirati. Assalto al copyright*, Roma, Cooper, 12 euro.

Spaziando fra Stati Uniti, Italia e Svezia, questa inchiesta racconta l'emergere di una nuova modalità di pensiero, che inneggia al saccheggio della proprietà intellettuale come atto di disubbidienza civile, spiegando perché i principi su cui si basa il *copyright* siano ormai obsoleti, anzi dannosi, incompatibili con il fiorire della libera comunicazione elettronica. Tratto da <<http://www.ibs.it/code/9788873941149/neri-luca/baia-dei-pirati.html>> (10/2012).

Scelsi Raf “Valvola”, a cura di (1994), *No copyright: nuovi diritti nel 2000*, Milano, Shake, 11,80 euro.

In questo testo si analizzano le contraddizioni e i limiti sociali di una rigida applicazione del *copyright*, presentando opinioni, interventi e possibili soluzioni da parte dei più diversi operatori. Arricchisce il libro una nutrita serie di schede informative relative alle associazioni pro e contro il *copyright*, consigli di carattere legale e d'inquadramento storico. Una prospettiva antiproibizionista e garantista, che approdi al riconoscimento dei nuovi diritti di cittadinanza relativi alla comunicazione e alla socializzazione dei saperi. Tratto da <<http://www.shake.it/index.php?id=51&productID=63>> (10/2012).

Le poesie della rivoluzione egiziana e la loro riproduzione come testi multimodali in YouTube*: *al-Midàn* (La Piazza) di Abd al-Rahmàn al-Abnudi

Lorenzo Casini

Università di Messina (<lcasini@unime.it>)

Abstract

The article investigates Abd al-Rahmàn al-Abnudi's¹ *al-Midàn* (The Square), the celebrated poem in colloquial Egyptian Arabic dedicated to the Egyptian young people who occupied the central Midàn al-Tahrir (Tahrir Square or Liberation Square) in Cairo on 25th January 2011 paving the way for the revolution. The poem, written during the very first days of the uprising, is analyzed in the context of the major transformations in the Egyptian literary field during the decade 2001-2011. In this period the state's cultural institutions lost much of their traditional power to exert authority over the contents of literary production and its circulation among the reading public. One of the most outstanding features of these transformations, is represented by the role of internet as a means of circulation and reception of literary texts, especially by means of blogs and YouTube. The article considers several versions of *al-Midàn* uploaded on YouTube and highlights the process by which the poem was transformed by each user into a (re)newed multimodal text, where different semiotic resources interact: the reading of the poem, the video images, and (if present) the soundtrack. These videos were viewed and commented on by hundreds of thousands of YouTube users in the weeks following the writing of the poem and have made a decisive contribution to the shaping of the revolution's collective imaginary.

Keywords: Arab Revolutions, colloquial Egyptian poetry, al-Midàn, YouTube, multimodality

Introduzione. Rivoluzione e campo letterario in Egitto

Nella decade che ha preceduto l'occupazione di Piazza Tahrir il 25 gennaio 2011, individuata come l'inizio della rivoluzione egiziana, il panorama lette-

rario del paese è stato scosso da sommovimenti profondi che hanno anticipato molte delle istanze del movimento rivoluzionario. Nel suo brillante saggio del 2003 *Entre scribes et écrivains. Le champ littéraire dans l’Égypte contemporaine*, Richard Jacquemond metteva in luce due fenomeni di carattere socio-letterario che pochi anni dopo la pubblicazione del libro sarebbero rapidamente mutati. Da una parte Jacquemond individuava l’osmosi tra gli intellettuali e lo stato come un tratto caratterizzante e persistente del campo letterario, dall’altra ravvisava la progressiva crisi della poesia, sia in lingua classica che in dialetto, a favore del romanzo. A proposito della poesia dialettale, Jacquemond notava che “la produzione propriamente poetica di al-Abnudi e Sayyid Higàb si fa sempre più rara nel corso degli anni ... così come quella di Ahmad Fuàd Nigm che scrive in un altro registro” (Jacquemond 2003, 253).

Tre anni dopo la pubblicazione del libro di Jacquemond, l’ottantenne poeta Ahmad Fuàd Nigm² intensificava sensibilmente la sua produzione poetica con versi esplicitamente diretti contro il presidente Mubarak e la sua famiglia. Nel periodo 2006-2011 le poesie di Nigm, lette in alcune televisioni private e caricate su YouTube insieme a dei video, sono state “fruite” come testi multimodali da centinaia di migliaia di utenti, condivise e commentate all’interno della stessa YouTube, sulle pagine Facebook e sui blog di singoli e di movimenti. La centralità dello stato all’interno del campo letterario è stata messa seriamente in discussione dalla diffusione della rete, dall’attivismo di piccole case editrici private come Merit (editore dello stesso Ahmad Fuàd Nigm e di Alà al-Aswani³, l’autore del successo letterario *Imarat Yaqubiàn* (2002; *Palazzo Yacoubian*, 2006), e dal movimento del teatro indipendente, con la sua esplicita contestazione degli spazi e dei festival teatrali gestiti dalle istituzioni culturali di emanazione statale.

Lo studio di Alba Rosa Suriano (2010) sul teatro indipendente egiziano documenta come questo movimento teatrale, sviluppatosi a partire dai primi anni ‘90 (dopo la decisione del regime di annullare un festival per motivi politici il giorno prima del suo inizio), nel 2000 fosse diventato un vero e proprio fenomeno sociale, tanto che i fondatori delle prime compagnie “indipendenti” sentivano il bisogno di distinguersi dall’infinità di piccoli gruppi amatoriali che rivendicavano la loro appartenenza a questo movimento. I successi ottenuti dalle principali compagnie indipendenti sia in Egitto che nei festival internazionali, avevano evidentemente portato alla ribalta il movimento e le sue rivendicazioni di piena autonomia dalle istituzioni statali. Pochi anni più tardi, intorno al 2005, alcuni giovani scrittori egiziani hanno sperimentato nuove forme di narrativa all’interno dei loro blog e hanno creato un fenomeno letterario il cui potenziale commerciale non è sfuggito alle grandi case editrici private come Dar al-shurùq che ha dedicato alla letteratura dei blog una serie specifica: *Elshorouk blogs* (Naji 2010, 62).

La poesia dialettale è probabilmente il genere letterario che presenta la più lunga tradizione di “indipendenza” dallo stato all’interno della cultura araba. Lo *zajal*, la poesia dialettale in forma strofica, era un’arte soprattutto popolare (e per lo più orale) prima di essere fatta propria da letterati riformisti come Yaquùb Sannù⁴ e Abd Allàh al-Nadim⁵ alla fine del diciannovesimo secolo. A partire dagli anni ‘40 del Novecento, attraverso l’opera di Fuàd Haddàd⁶ e Salàh Jahìn⁷, si è trasformata in una sorta di “anticanone”, una forma di opposizione alle espressioni egemoniche della cultura letteraria nazionale in arabo standard (Beinin 1994, 191). Durante gli anni ‘70 la poesia dialettale ha rappresentato la principale forma letteraria attraverso la quale hanno trovato espressione le diverse istanze del movimento operaio e del movimento studentesco. Particolare diffusione in tutto il mondo arabo hanno avuto le poesie di Ahmad Fuàd Nigm nelle versioni musicate e cantate da Shaykh Imàm (Booth 2009, 19-45). Si tratta di testi militanti, permeati da un forte senso di identificazione con le classi popolari e da uno spirito internazionalista, come ben si intuisce da alcuni titoli: *Humma min wa ebna min?* (Chi sono loro e chi siamo noi? – articolata sull’opposizione binaria tra gli stili di vita dei ricchi e dei poveri), *Gifara Mat* (È morto Che Guevara), *Bablo Niruda* (Pablo Neruda), *Sharraft ya Nixun Baba* (Ci hai fatto onore Nixon Baba – in cui viene presa di mira la politica del presidente statunitense Nixon). Data la storia di questo genere poetico, non stupisce che esso abbia conosciuto una nuova fioritura con la ripresa di un diffuso attivismo politico in vasti settori della società egiziana a partire dall’inizio del nuovo secolo. Anche la prima risposta della letteratura alla rivoluzione iniziata il 25 gennaio 2011 è arrivata attraverso i versi di uno dei più noti e dotati poeti dialettali egiziani: Abd al-Rahmàn al-Abnudi, con la poesia *al-Midàn* (La Piazza) letta in diretta televisiva il 4 febbraio 2011, appena dieci giorni dopo l’inizio dell’occupazione di Piazza Tahrìr.

1. Traduzione delle prime sei strofe di al-Midàn⁸

1 أيادي مصرية سمرا ليها في التمييز	Brune mani egiziane che san discernere, vedere, 1
2 ممدودة وسط الزنير بتكسر البراويز	nel fragore protese infrangono gli apparati del potere. 2
3 سطوع لصوت الجموع شوف مصر تحت الشمس	Dilaga la voce della folla: ecco l’Egitto sotto il sole! 3
4 أن الأوان ترحلي يا دولة العواجز	Stato di uomini logori è tempo di cadere. 4
5 عواجز شداد مسعورين	Simili per voracità, sembante, e abietto stato 5
6 أكلوا بلادنا أكل.. ويشبهوا بعضهم نهم وخسة وشكل	i vecchi famelici che il paese han divorato. 6
7 طلع الشباب البديع قلبوا خريفها ربيع	Splendida è sorta la gioventù e fiera facendo del loro autunno primavera. 7
8 وحققوا المعجزة.. صحوا القتيل من القتل	Il miracolo lo hanno realizzato. Han risvegliato il morto 8 assassinato.

- 9 اقتلني! قتلي ما هيعد دولتك تاني
 10 باكتب بدمي حياة تانية لأوطاني
 11 دمي ده ولآ الربيع؟ الاتنين بلون أخضر
 12 وبابتسم من سعادتني ولآ أجزاني؟
- 13 تحاولوا ما تحاولوا.. متشوفوا وطن غيره
 14 سلبتوا دم الوطن وبشيمتوا من خيره
 15 أحلامنا.. بكرانا.. أصغر ضحكة على شفة
 16 شوفتوشي صياد يخالق بيقتله طيره؟
- 17 السوس بينخر وسارح تحت إشرافك
 18 فرحان بهم كنت وشايلهم على اكتافك
 19 وأما أهالينا من زر عوا وبنوا وصنعوا
 20 كانوا مداس ليك ولولادك وأحلافك
- 21 وبامصر قام العليل رجعتله أنفاسه
 22 وباس جبين الوطن.. مال الوطن باسه
 23 من قبل موته بيوم صحوه أولاده
 24 من كان سبب علته محبته لناسه
- Uccidimi! Col mio assassinio non toreranno le tue imprese, 9
 col mio sangue scrivo una vita nuova per il mio paese. 10
 È il mio sangue questo o è primavera? Entrambi sono verdi di colore. 11
 Felicità o tristezza, cosa trattengo tra le mie labbra stese? 12
- Non vedrete un paese diverso, lasciate perdere signore 13
 del suo sangue e dei suoi beni avete gustato tutto il sapore: 14
 i nostri sogni, il nostro domani, il boccio di una semplice risata. 15
 Avete mai visto, gente, un uccello che ammazza il cacciatore? 16
- Si pascono i tarli e corrodono da te guidati, 17
 orgoglioso di loro eri, sul palmo li hai portati. 18
 Quanto alla nostra gente, che ha coltivato, costruito, edificato 19
 tappeti sono stati, per te, i tuoi figli e i tuoi alleati. 20
- Egitto! Si è levato il malato, è tornato a respirare, 21
 un bacio sulla fronte della nazione e la nazione si è chinata per baciare. 22
 Lo hanno svegliato i suoi figli un giorno prima di morire 23
 lui, moribondo per il suo cieco amare. 24

2. al-Midàn di *Abd al-Rahmàn al-Abnudi* e la riapertura di nuovi 'orizzonti di aspettativa'

Al-Midàn è una lunga poesia di 27 strofe di quattro versi ciascuna che ripetono lo schema: a-a-b-a. Il testo poetico non sviluppa una storia o un ragionamento, ma si presenta piuttosto come una riflessione circolare e reiterata su alcuni aspetti nodali di ciò che sta accadendo in Egitto a pochi giorni dall'inizio della rivoluzione: l'inatteso protagonismo dei giovani egiziani che si sono accampati in Piazza Tahrir, il regime cadente che per lunghi decenni si è impadronito delle risorse e delle speranze del paese, le grandi aspettative ma anche i timori del poeta per i possibili esiti degli accadimenti politici. La poesia presenta alcuni dei motivi centrali dell'immaginario nazionale egiziano che si ritrovano anche nei primi testi del canone romanzesco di inizio Novecento: la personificazione della nazione (*watan*) come un malato, il mito di Iside, l'idea di un ritorno dello spirito egiziano⁹. Ma l'iconografia della nazione riproposta nella poesia viene investita di significati inediti, diversi e addirittura contrapposti rispetto a quelli egemoni.

Se in alcuni dei più celebri romanzi egiziani della prima metà del Novecento come *Zaynab*¹⁰ di Muhammad Husayn Haykal¹¹ (1914) e *Awdat al-ruh* (Il ritorno dello spirito) di Tawfiq al-Hakim¹² (1933) la nazione viene esaltata per la sua unità granitica, la disciplina dei contadini e la loro identificazione con la causa dell'élite nazionalista, nella poesia di al-Abnudi si celebra invece la ribellione dei giovani nei confronti del gruppo dirigente egiziano di "vecchi corrotti" (versi 5 e 6). Nel primo verso della quattordicesima strofa, ad

esempio, la rivoluzione viene definita “un rifiuto nuovo, esemplare” (lett. “una nuovissima lezione sul rifiuto”). Ed è proprio questo atto di ribellione dei giovani, questa loro lezione sul rifiuto, che permette a tutti i cittadini egiziani di tornare ad amare la parola “Egitto” e recuperare il senso di appartenenza alla comunità (“il sorriso dell’altro abbiamo ripreso ad amare”):

Un nuovo giorno davvero, un rifiuto nuovo, esemplare
 allora il sole ha una voce, allora la terra ha un cuore
 siamo tornati con voi ad amare la parola ‘Egitto’
 il sorriso dell’altro abbiamo ripreso ad amare.

La celebrazione della rivoluzione con parole inequivocabili (v. 7, “splendida è sorta la gioventù e fiera, facendo del loro autunno primavera”; v. 21, “si è levato il malato, è tornato a respirare”; v. 2 della strofa 17, “che meraviglia questa piazza che ha incantato la gente e l’ha stregata!”), si accompagna a versi dal carattere anti-eroico e anti-celebrativo riguardo al ruolo degli scrittori della generazione del poeta e al futuro del paese, ancora molto incerto: “Dietro di loro, noi, maestri buoni a nulla, ad imparare come amare la nazione, ad imparare quando parlare” (vv. 1 e 2 della strofa 24); “Chi avrebbe detto che sarebbe stato nostro figlio a tirarci fuori dal tunnel!” (v. 1 della strofa 15); “Non sono proprio quei giovani che si diceva odiassero il proprio paese! E noi ci siamo vestiti a lutto, ci siamo allontanati molto da loro. Sono loro che hanno acceso la rivoluzione e diviso le persone tra chi li ha aiutati e chi li ha traditi” (strofa 16).

Nonostante la gioia per il momentaneo successo della rivoluzione, il poeta mette in guardia i giovani dalle manovre a cui può ricorrere il regime per continuare a mantenere il potere: “la paura è rimasta aggrappata dentro, nel profondo del cuore, si è annidata tra i suoi interstizi, mi dice che non lascerà” (strofa 26). Il nemico più pericoloso non viene situato all’esterno, ma all’interno della Piazza che costituisce una vera e propria sineddoche della comunità nazionale: “state molto attenti agli sciacalli che ci sono tra voi, altrimenti il tradimento verrà dal vostro interno, il sorriso è sulla bocca ma dipende dalle intenzioni, tra voi ci sono nemici peggiori di quelli che avete attorno” (strofa 27). Addirittura premonitori, alle luce degli avvenimenti dei mesi successivi, appaiono gli ultimi due versi della tredicesima strofa: “il faraone è fuggito dalla sua statua ma i suoi eserciti continuano a sognare un domani”.

Anche da un così breve e parziale esame dei versi di *al-Midàn* si evince quale sia il particolare registro della poesia. I versi celebrano il coraggio dei milioni di egiziani che sono scesi in piazza a rischio della vita e riconoscono il ruolo di avanguardia assunto dalle giovani generazioni. La riproposizione di alcune delle più note immagini dell’iconografia nazionalista, a proposito, è giustificata dal fatto che la partecipazione popolare alle manifestazioni contro il regime di Mubarak, per dimensioni e per continuità, ha come unico precedente quello della rivoluzione nazionale del 1919 contro l’occupazione

inglese. Ma è il registro riflessivo e autocritico a prevalere su quello celebrativo, come testimoniano i numerosi riferimenti all'incapacità della generazione del poeta di presagire ciò che stava accadendo all'interno della società. La poesia, nella sua forma scritta, non vuole essere un inno né si presta a diventarlo. Lo stesso, però, non si può dire dei numerosi testi multimodali nelle cui forme è circolata ed è stata fruita su YouTube. In questi testi, come vedremo, la risorsa semiotica visiva delle immagini caricate dagli utenti ha interagito con quella sonora della recitazione del poeta veicolando messaggi non necessariamente presenti all'interno del testo originale.

3. Dal testo poetico alla poesia multimodale: i testi di al-Midàn in YouTube

I contenuti di *al-Midàn* rivestono particolare interesse per lo studioso, perché il poema rappresenta la prima significativa risposta letteraria al nuovo panorama politico determinatosi con l'inizio della rivoluzione. Altrettanto interesse, però, suscitano le forme in cui la poesia è stata riprodotta e si è diffusa nella società egiziana. Il 4 febbraio, a pochi giorni dall'occupazione di Piazza Tahrir, al-Abnudi ha letto *al-Midàn* in diretta tv nel programma *al-Hayàt al-yawm* (La vita oggi) trasmesso dalla televisione satellitare privata al-Hayàt Tv, creando un caso politico, perché il regime era ancora al potere. La registrazione di quello spezzone del programma è stato caricato lo stesso giorno su YouTube raggiungendo in breve migliaia di persone. Pochi giorni dopo, la recitazione delle prime tre strofe della poesia da parte di al-Abnudi (per un totale di 45 secondi circa) è stata incorporate all'interno della canzone pop *Sawt al-hurriyya* (La voce della libertà) di Amir Eid scritta durante la stessa settimana. Il video di *Sawt al-hurriyya*, girato all'interno di Piazza Tahrir con il coinvolgimento dei manifestanti, è stato caricato da Amir Eid su YouTube il 10 febbraio, il giorno prima delle dimissioni di Mubarak, facendo sì che la canzone si affermasse come la colonna sonora della rivoluzione egiziana¹³. Nelle settimane successive la canzone è stata ripetutamente diffusa dalle radio, mentre la lettura integrale di *al-Midàn* è stata caricata su YouTube da diverse decine di utenti e sovrapposta a video di carattere molto diverso tra loro, associati in alcuni casi ad una colonna sonora. *al-Midàn* ha cessato così di essere il testo poetico di al-Abnudi per trasformarsi in una miriade di testi multimodali, patrimonio collettivo della comunità di *youtubers* e in questa forma ha continuato ad essere "risemiotizzata" (Iedema 2003) e "fruita" da decine di migliaia di persone.

YouTube, nato nel 2005 come piattaforma di condivisione video, costituisce attualmente il principale sito web per caricare, condividere e vedere video, e dopo i motori di ricerca Google e Yahoo è il terzo sito per accessi a livello mondiale (Adami, 2009)¹⁴. Da un punto di vista commerciale YouTube è un esempio di *metabusinesses*, la nuova categoria di "business" che fa fruttare il valore di informazioni sviluppate altrove. Il suo particolare scopo commerciale è di provvedere una piattaforma conveniente e funzionale per

la condivisione di video online: gli utenti forniscono il contenuto che a sua volta attrae nuovi partecipanti e nuovi fruitori di contenuto (Burgess 2009, 4). Se da una parte funziona verticalmente (*top-down*) come piattaforma di distribuzione di cultura popolare da parte di grosse imprese di distribuzione cinematografica e agenzie pubblicitarie, dall'altra funziona anche in senso inverso (*bottom-up*) come una piattaforma per la creatività popolare (Burgess 2009, 6). Il fenomeno YouTube solleva importanti questioni relative alla "produzione", "distribuzione" e "fruizione" dei testi multimodali (Kress 2011) e, come osserva Maria Grazia Sindoni, "negli ultimi anni ha generato un'immensa cultura mediata e partecipativa, basata sulla condivisione di testi dalla natura socio-semiotica estremamente complessa e senza precedenti nel panorama digito-globale" (Sindoni 2011, 677).

Il caso della circolazione di *al-Midàn* e di altre poesie della rivoluzione egiziana come testi multimodali in YouTube riveste una particolare rilevanza nel dibattito sulle trasformazioni apportate dalle nuove risorse digitali all'interno nell'ambito letterario e nel più vasto universo della comunicazione. Tra gli aspetti principali possiamo elencare:

- a) Le differenti modalità di "distribuzione" della poesia rispetto ai canali distributivi tradizionali, e il loro impatto all'interno di un campo letterario (come quello egiziano) dove lo stato ha esercitato tradizionalmente un controllo capillare.
- b) La relazione tra i processi di "produzione"/"fruizione" dei nuovi testi multimodali e il testo poetico originale.
- c) Lo stravolgimento del concetto tradizionale di autorialità del testo letterario in conseguenza di queste successive risemiotizzazioni.

4. Alcuni esempi di testi multimodali di *al-Midàn* su YouTube

Il primo testo multimodale di *al-Midàn* ad essere caricato su YouTube, il 4 febbraio 2011, è stato la registrazione dell'intervento telefonico di al-Abnudi nel programma *al-Hayàt al-yawm* con la recitazione integrale della poesia per un totale di 9 minuti e 31 secondi di trasmissione. I testi caricati quel giorno da diversi utenti con la registrazione del programma sono in realtà più di uno e possono essere associati a due tipologie di video che chiameremo A (es. testo di tipologia A: <http://www.YouTube.com/watch?v=kV_q7qlwlgU> caricato da "madeyemoody7" il 4 febbraio 2011. Totale visualizzazioni¹⁵: 40.630) e A1 (es. testo di tipologia A1: <<http://www.YouTube.com/watch?v=xq3tTCjMZ60&feature=related>> caricato da "best4egypt" il 4 febbraio 2011. Totale visualizzazioni: 178.124).

Nonostante i due video rimandino alla registrazione dello stesso programma (impressione confermata da molteplici elementi visivi: lo studio, il logo del canale e del programma, e la stessa scritta sovrimpressa: "il grande poeta Abd al-Rahmàn

al-Abnudi legge in esclusiva per *al-Hayàt al-yawm* la prima poesia sull'Egitto dopo gli eventi di questi giorni”), gli “effetti cinematografici” come ad esempio l'angolazione della telecamera e la grandezza dell'inquadratura (Tan 2009, 179) sono sostanzialmente diversi. Nel video A la regia cambia costantemente inquadratura, passando da un'inquadratura d'insieme dello studio (*extreme long shot*) da diverse angolazioni, all'inquadratura di ciascun conduttore e ciascun ospite (*medium close up*), al primo piano dei loro volti (*close up*). Nel video A1, invece, l'inquadratura è ripresa da un'unica telecamera fissa e distante (*extreme long shot*) che non permette di vedere l'espressione delle persone in studio, e le immagini dello studio si alternano con quelle in diretta della Piazza occupata dai manifestanti. Inoltre, mentre nel video (A) sono presenti due conduttori e due ospiti, nell'altro (A1) i conduttori ed un ospite sono seduti agli stessi posti, mentre il secondo ospite è sparito. Soltanto alla fine di A1, siamo messi a conoscenza dal conduttore che la recitazione di al-Abnudi è la registrazione di un intervento telefonico precedente (in diretta nel video A) mandato in onda una seconda volta, data l'importanza che gli viene attribuita.

Grazie al particolare uso degli “effetti cinematografici”, nel testo con il video di tipologia A la semiosi cinetica (O'Hallaran 2011, 14; Tan 2009, 179) veicolata dallo sguardo e dall'espressione del volto delle persone presenti in studio interagisce con la risorsa sonora della lettura del poema concorrendo in maniera determinante alla produzione di senso. La lettura in diretta di *al-Midàn* da parte di al-Abnudi avviene in un momento cruciale nella storia egiziana. Il regime è ancora al potere, ma i manifestanti sono riusciti a resistere ai tentativi di sgombrare Piazza Tahrir, e decine di migliaia di persone si danno il cambio anche la notte per evitare che la piazza venga ripresa dalla polizia. In questa situazione incerta, in cui molti media privati e singole personalità dello spettacolo stanno prendendo posizione, la lettura in diretta di una poesia dedicata ai manifestanti di Piazza Tahrir da parte di uno dei più noti poeti del paese, assume una valenza politica indiscutibile. Le persone presenti in studio sono coscienti che l'atteggiamento e l'espressione dei loro volti (semiosi cinetica) nei confronti delle parole recitate da al-Abnudi equivale ad una dichiarazione politica nei confronti della rivoluzione in corso. La persona che palesa nel modo più plateale il proprio posizionamento è la conduttrice che, ogni volta che viene ripresa con un'inquadratura ravvicinata (*medium close-up* o *close-up*), muove la testa in senso affermativo e, dirigendo verticalmente lo sguardo alla telecamera, interpella anche lo spettatore, richiamandolo implicitamente a schierarsi coi rivoluzionari. Se la poesia, come abbiamo visto, pur celebrando il coraggio dei manifestanti, presenta un carattere riflessivo da cui trapelano pesanti dubbi sull'esito della rivoluzione, la sua riproduzione multimodale enfatizza soprattutto i suoi aspetti celebrativi. Anche il fruitore del testo multimodale è indotto a posizionarsi più che a soffermarsi sulle parole della poesia.

A partire dal 4 febbraio 2011 la risorsa sonora della lettura di *al-Midàn* nella trasmissione *al-Hayàt al-yawm* è stata associata a video di natura molto

diversa tra loro: alcuni con delle immagini fisse, altri con immagini della rivoluzione apparentemente scollegate dalle parole recitate, altri ancora, invece, con immagini che si proponevano come espressione visiva dei versi della poesia. In alcuni video, attraverso degli appositi software, è stata trasformata la tonalità della voce recitante di al-Abnudi, mentre in altri è stata inserita della musica come sottofondo della recitazione: da brani classici, a brani pop, ad inni nazionalistici. La produzione di testi multimodali non ha coinvolto soltanto singoli utenti di YouTube, ma anche associazioni politiche e alcuni media egiziani (Dream Tv, al-Tahrir Tv, Watanews, Misr al-Mahrosa) ognuno dei quali ha prodotto un *diverso* testo multimodale mirante a veicolare uno specifico immaginario della rivoluzione. Questi video, che definiremo di tipo B, hanno assolto ad una funzione sostanzialmente diversa da quelli che abbiamo considerato sopra. Se nei video A e A1, il materiale visivo era limitato ed elaborato dalla regia televisiva del programma *al-Hayât al-yawm*, nei video di tipo B il materiale visivo è pressoché illimitato e viene rielaborato a piacimento dagli stessi utenti di YouTube.

Tra i numerosissimi video di tipo B abbiamo scelto come esempio quello caricato su YouTube da “Watanews” il 20 aprile 2011 (URL <<http://www.YouTube.com/watch?v=Qf3OrGZCQY&feature=related>>. Visualizzazioni: 19.020). La risorsa sonora è fornita dalla voce di al-Abnudi che legge la poesia, modificata col computer per creare degli effetti di eco, col sottofondo di un brano di musica classica. La risorsa visiva consiste in immagini fisse (fotografie e disegni spesso modificati attraverso appositi software e riproposti in diverse versioni) che si succedono (e per alcuni momenti si soprappongono) attraverso il ricorso alla tecnica cinematografica della dissolvenza. L’aspetto di maggior interesse del video di “Watanews” è che le immagini visive si propongono come una “coerente integrazione semantica” (O’Hallaran 2011, 11) dei versi della poesia: ad ogni verso viene associata un’immagine che si presenta come l’equivalente visivo del messaggio sonoro.

In realtà il video, più che come un’integrazione, può essere correttamente inteso come un’*interpretazione* del poema, ovvero come una metanarrazione (*métarécits; master narratives*¹⁶) che interagisce con il testo originale e partecipa con esso, simultaneamente, al processo intersemiotico. Prendiamo in esame alcuni momenti della parte del video con la lettura delle prime tre strofe che abbiamo presentato in traduzione italiana nel secondo paragrafo. In ogni momento del video la semiosi del testo poetico viene al tempo stesso “contenuta” e “interpretata” dalla risorsa visiva.

Nel v. 4, quando il poeta recita “stato di uomini logori è tempo di cadere” vengono mostrate le foto di nove esponenti del vecchio regime. Un concetto astratto, relativo alla natura dello stato, viene così associato ai volti di un numero limitato di persone concrete scelte da chi ha prodotto il nuovo testo multimodale.

Nel v. 5 del testo originale¹⁷ (sec. 28/38 del video) quando il poeta recita “i vecchi famelici che il paese han divorato” viene mostrato un disegno con una

caricatura di Mubarak raffigurato come Dracula. La semiosi dei versi poetici viene trasformata attraverso un'interpretazione parodica del concetto di "divorare il paese" (l'immagine caricaturale di Mubarak come Dracula). A questa immagine segue in dissolvenza quella drammatica della foto di un manifestante incappucciato che brucia la foto con il volto del presidente. Si tratta di un'immagine scollegata dai versi che il poeta sta recitando: "simili per voracità sembante e abietto stato" (v. 6 del testo originale) che può essere compresa come una deviazione dalla narrazione con un effetto drammatizzante. A questa drammatizzazione concorre in modo determinante anche la musica in sottofondo.

Nel v. 7 (sec. 39/46 del video) quando il poeta recita "splendida è sorta la gioventù, e fiera, facendo del loro autunno primavera" viene mostrata una foto di giovani seduti sopra un carro armato. Se le parole del poeta si riferiscono all'inizio della rivoluzione e al contributo determinante dato dalle giovani generazioni, le immagini del video fanno riferimento al coinvolgimento (diversi giorni dopo il 25 gennaio) dei militari e all'idea diffusasi in quei giorni tra i manifestanti di una compartecipazione dei militari alla rivoluzione. Si tratta di un'idea assente dal testo poetico che, nelle settimane successive alle dimissioni di Mubarak, si è rivelata del tutto fuorviante. Il Consiglio Supremo delle Forze Armate che ha preso il potere, infatti, ha operato con la stessa brutalità del regime anteriore per reprimere le principali associazioni giovanili che hanno partecipato alla rivoluzione.

5. Conclusioni

Negli ultimi dieci anni il campo letterario egiziano è andato incontro a cambiamenti strutturali. Un genere in crisi da almeno due decenni come quello della poesia dialettale ha conosciuto una nuova fioritura ad opera soprattutto dei poeti che già durante gli anni Settanta erano stati tra i maggiori interpreti della poesia dialettale: Ahmad Fuàd Nigm e Abd al-Rahmàn al-Abnudi. Le poesie di Nigm e di Abnudi si sono diffuse soprattutto attraverso YouTube con l'attiva partecipazione degli utenti di questa piattaforma digitale nella riscrittura multimodale della poesia. Nella riproduzione di *al-Midàn* di Abd al-Rahmàn al-Abnudi attraverso YouTube, le immagini visive esercitano la funzione di una metanarrazione (*métarécits; master narratives*), un'interpretazione della poesia che interagisce con il testo originale e partecipa insieme ad esso al processo intersemiotico.

Note

*L'articolo presenta alcuni aspetti fondamentali relativi al fenomeno della diffusione della poesia dialettale araba attraverso YouTube. Su questo fenomeno, che viene analizzato nell'ambito dell'analisi multimodale, l'autore dell'articolo sta conducendo una ricerca che è ancora nelle sue fasi iniziali. Per la traslitterazione delle parole arabe si adotta un criterio semplificato sull'esempio di un classico degli studi di letteratura araba come *La letteratura araba* (1976) di

Francesco Gabrieli. Per le note bio-bibliografiche degli autori citati si fa riferimento soprattutto ai testi di Allen (2010) e all'edizione inglese del libro di Jacquemond (2008; [2003]).

¹ Abd al-Rahmàn al-Abnudi (Qena 1938) nato nel villaggio di Abnud, vicino a Qena nel sud Egitto, si è trasferito al Cairo nel 1962 dove è entrato da subito a far parte dell'avanguardia letteraria e politica della “generazione degli anni sessanta” tra cui figurano altri due scrittori di Qena: il poeta Amal Dunqul (1940-1983) e il romanziere Yahya al-Tahir Abd Allàh (1938-1981) con i quali ha vissuto a stretto contatto nel corso degli anni Settanta. Oltre che per le sue poesie in dialetto egiziano, di cui sono state pubblicate circa dodici raccolte, è noto per aver scritto numerose sceneggiature per la televisione e testi di celebri canzoni. Ha anche condotto una decennale ricerca sulle diverse versioni dell'epica dei *Banu Hilâl* (*al-Sira al-bilâliyya*) tramandate oralmente in Egitto e in altre regioni del mondo arabo. Nel 2000 è stato il primo poeta egiziano ad essere insignito del Gran Premio di Stato per la Letteratura. Tra le sue opere principali si menzionano: *al-Sira al-bilâliyya* (L'epica dei Banu Hilal, 1988) e *al-Mawt ala al-asfalt* (La morte sull'asfalto, 1988). Durante il Festival del Libro dello Zimbabwe nel 2001, una giuria internazionale ha inserito *al-Mawt ala al-asfalt* nella lista delle 100 principali opere letterarie africane del ventesimo secolo.

² Ahmad Fuàd Nigm (al-Sharqiyya 1929) nato in una famiglia di estrazione popolare, è passato attraverso una grande varietà di occupazioni manuali partecipando attivamente alle lotte operaie. Dopo la sconfitta araba nella Guerra dei Sei Giorni del giugno 1967 è divenuto celebre dapprima con la pubblicazione dei suoi versi sulla sconfitta, e successivamente attraverso le canzoni dell'amico Shaykh Imàm che ha musicato le sue poesie. Nel 2007 le Nazioni Unite gli hanno attribuito il titolo onorifico di “Ambasciatore dei poveri”.

³ Alà al-Aswani (1957) si è imposto al centro della scena letteraria egiziana nel 2002 con la pubblicazione del romanzo *Imarat Yaqubiàn* (Palazzo Yacoubian), il libro arabo più venduto nel 2002 e nel 2003. Il romanzo affronta temi poco trattati dalla letteratura araba come il terrorismo di matrice islamista, l'omosessualità e le dinamiche di potere tra gli alti ranghi del regime. Negli anni successivi alla pubblicazione di *Palazzo Yacoubian*, al-Aswani è diventato una delle figure più note dell'opposizione egiziana ed ha partecipato attivamente alle manifestazioni di Piazza Tahrir.

⁴ Yaqùb Sanù (1839-1912) viene comunemente riconosciuto come “il padre del teatro egiziano”. Nonostante il ruolo di pioniere che gli viene attribuito, le sue commedie non sono annoverate nel canone letterario a causa del registro dialettale in cui sono scritte e sono state pochissimo rappresentate. Il dialetto egiziano è stato utilizzato da Sanù anche nei suoi articoli pubblicati sulla rivista satirica da lui stesso fondata *Abù al-nazzara al-zarqà* (L'uomo dagli occhiali blu) nei quali attaccava mordacemente l'occupazione militare inglese dell'Egitto e la politica del governatore Ismàil. Ha vissuto l'ultima parte della sua vita in esilio a Parigi.

⁵ Abdallàh al-Nadim (1844-1896) precursore del nazionalismo egiziano, fu tra i più influenti critici dell'occupazione militare inglese dell'Egitto. Abile poeta dialettale, ma noto soprattutto come oratore politico e giornalista, nel 1881 fondò il giornale satirico *al-Tankit wa al-tabkit* (Lo scherno e il biasimo) e diresse l'organo del movimento rivoluzionario guidato da Ahmad Urabi *al-Tàif* (dal nome di una città vicino a Mecca). Il giornale che lo ha reso celebre è *al-Ustàdh* (Il professore) che fondò nel 1892 dopo aver vissuto dieci anni in clandestinità e aver passato un anno in esilio.

⁶ Fuàd Haddàd (1927-1985) insieme a Salàh Jahìn viene considerato il fondatore della moderna poesia dialettale egiziana. Di estrazione alto borghese, ruppe con il contesto sociale in cui era cresciuto e militò attivamente nel movimento comunista. Il suo più celebre testo poetico rimane *al-Misabharati* (1964) dal nome della persona che durante il mese di Ramadan ha la funzione di svegliare i fedeli musulmani per la preghiera dell'alba.

⁷ Salàh Jahìn (1930-1986) è stato giornalista, vignettista, attore e autore di numerose canzoni ed operette. Con Haddàd ha dato un contributo decisivo allo sviluppo della poesia dialettale egiziana liberandola dai vincoli formali dello *zajal* tradizionale.

⁸ La traduzione parziale della poesia *al-Midàn* è stata effettuata dall'autore dell'articolo insieme a Ezzat Hasan dell'Università di Catania.

⁹ L'idea della resurrezione della nazione, ad esempio, è presentata nei versi 4, 5, 21, 22, 23, 24 (v. par. 2).

¹⁰ Dal nome dell'eroina del romanzo.

¹¹ Muhammad Husayn Haykal (1888-1956) è noto soprattutto come autore di *Zaynab* che le storie della letteratura hanno consacrato come "il primo romanzo arabo". In anni recenti la critica ha considerato *Zaynab* più propriamente come il primo romanzo del canone egiziano, un canone che Haykal stesso ha contribuito a creare attraverso i suoi articoli pubblicati nei primi anni Venti in cui ha teorizzato la necessità di fondare in Egitto una letteratura "autenticamente nazionale". Il romanzo è stato individuato come il genere più idoneo per assolvere a questa funzione.

¹² Tawfiq al-Hakim (1898-1987) è unanimemente considerato il più importante drammaturgo arabo. Anche il suo contributo allo sviluppo del romanzo, però, è stato notevole. Il suo romanzo del 1933 *Awdat al-ruh* (Il ritorno dello spirito) costituisce probabilmente la più influente allegoria della nazione, il testo canonico per eccellenza della letteratura egiziana.

¹³ Il video della canzone caricato da Amir Eid su YouTube il 4 febbraio 2011 (<http://www.youtube.com/watch?v=Fgw_zfLLvh8>) è stato visto da circa un milione di persone nei primi sei mesi. Il giorno della nostra ultima consultazione, il 18 ottobre 2012, YouTube segnalava che 2.150.680 utenti avevano aperto il video.

¹⁴ Alexa (<www.alexa.com>) consultato da Adami a marzo 2009, continua a classificare YouTube come terzo sito della rete mondiale anche a ottobre 2012.

¹⁵ Il numero di visualizzazioni di tutti i video menzionati in questo articolo fa riferimento alla data del 18 ottobre 2012, ultimo giorno in cui sono stati consultati.

¹⁶ Il concetto di metanarrazione viene qui inteso nell'accezione con cui è stato dibattuto dai teorici del postmodernismo, e cioè come un'interpretazione della realtà fondata su un codice o modello interpretativo dominante (Lyotard 1979). Sui limiti della critica di Lyotard alle metanarrazioni si rimanda alla prefazione di Fredric Jameson alla traduzione inglese di *La condition postmoderne* (Fredric Jameson 1984, VII-XXIII).

¹⁷ Corrisponde al v. 6 della nostra traduzione. L'ordine dei versi è stato invertito per una migliore resa della cadenza poetica in italiano.

Riferimenti bibliografici

- al-Abnudi Abd al-Rahmàn (1988), *al-Sira al-hilaliyya*, al-Qàhira, Akhbàr al-Yawm.
 — (1988), *al-Mawt ala al-asfàl*, al-Qàhira, Akhbàr al-Yawm.
 Adami Elisabetta (2009), *Video-Interaction on YouTube: Contemporary Changes in Semiosis and Communication*, Tesi di Dottorato non pubblicata, discussa nel 2009 presso l'Università degli Studi di Verona.
 Allen Roger, ed. (2010), *Essays in Arabic Literary Biography 1850-1950*, Wiesbaden, Harrassowitz.
 Al-Aswani Alà (2002), *Imarat Yaqubiàn*, al-Qàhira, Dàr Merit. Trad. di B. Longhi, *Palazzo Yacoubian*, Milano, Feltrinelli, 2006.
 Bein Joel (1994), "Writing Class. Workers and Modern Egyptian Colloquial Poetry (Zajal)", *Poetics Today* 15, 2, 191-215.
 Booth Marilyn (2009), "Exploding into the Seventies: Ahmad Fu'ad Nigm, Sheykh Imam and the Aesthetics of a New Youth Politics", in N. Hopkins (ed.), *Political and Social Protest in Egypt*, Cairo, American University in Cairo Press, 19-45.

- Burgess Jean (2009), *You Tube*, Cambridge, Polity Press.
- Gabrieli Francesco (1976), *La letteratura araba*, Milano, Accademia.
- Haddâd Fuâd (1989; [1964]), *al-Misabharati*, al-Qâhira, Dâr sinâ li-l tibâa wa al-nashr.
- Hakim Tawfiq (1984; [1933]), *Awdat al-rûh*, Bayrût, Dâr al-kitâb al-lubnani.
- Haykal Muhammad Husayn (1992; [1914]), *Zaynab. Manâzir wa Akhlâq Rifyya*, al-Qâhira, Dâr al-Maârif. Trad. di U. Rizzitano, *Zeinab*, Roma, I.T.L.O., 1944.
- Iedema Rick (2003), "Multimodality, Resemiotization: Extending the Analysis of Discourse as a Multisemiotic Practice", *Visual Communication* 2, 1, 29-57.
- Jacquemond Richard (2003), *Entre scribes et écrivains: Le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, Paris, Actes Sud. Trans. by D. Tresilian, *Conscience of the Nation: Writers, State, and Society in Modern Egypt*, Cairo, AUC, 2008.
- Jameson Fredric (1984), "Forward" to J.F. Lyotard, *The Postmodern Condition*, Manchester, Manchester UP, VII-XXIII.
- Kress Gunther, van Leeuwen Theo (2001), *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*, London, Arnold.
- Lyotard J.F. (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de minuit. Trad. di C. Formenti, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- O'Halloran Kay, "Multimodal Discourse Analysis", accessible online at: <http://multimodal-analysis-lab.org/_docs/pubs14-OHalloran%28in%20press%202011%29-Multimodal_Discourse_Analysis.pdf> (10/2012).
- Naji Ahmad (2010), *al-Mudawwanât min al-bûs ilâ-l-twit* (I blog da Post a Tweet), Cairo, ANHRI.
- Sindoni M.G. (2011), "Mise-en-scène. Politiche di auto rappresentazione e autenticità su YouTube", *Mantichora* 1, 676-700.
- Suriano Aba Rosa (2010), *Il Teatro indipendente nella società politica egiziana: nascita, evoluzione e prospettive*, Firenze, Centro Editoriale Toscano.
- Tan Sabine (2009), "A Systemic Functional Framework for the Analysis of Corporate Television Advertisements", in E. Ventola and A.J.M. Guijarro (eds), *The World Told and The World Shown: Multisemiotic Issues*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 157-182.

Improper Narratives: Egyptian Personal Blogs and the Arabic Notion of *Adab*

Teresa Pepe

University of Oslo, Norway (<teresa.pepe@ikos.uio.no>)

Abstract

In recent years several international scholars have started to move beyond the social and political effect of blogging to define blogs in terms of literary writing (See Fitzpatrick, 2006; Himmer 2004; Van Dijk, 2004). Also in the Arab world, the fact that several blogs have been turned into books and have had considerable success, has provoked a debate over the literary status of blogs: while some critics hail them as a new literary experiment, others claim that they do not have the legitimacy to be included in the category of *adab* (literature). This has perhaps to do with the fact that in the Arab world (as elsewhere) printed books enjoy more prestige; but also with the fact that the Arab notion of *adab* is gradually coinciding, though still differing from the European notion of “literature”, and this defines the boundaries of the literary field. In other words, to claim that a work is “literary” because it has aspects of “literariness”, does not wholly correspond to saying that it is *adabi*, i.e. “literary” for Arab critics. In this article I will discuss aspects of literariness and *adab-icity* by means of an analysis of the blog *al-Kanabah al-Hamrā* (The Red Sofa), written by the Egyptian Bilāl Ḥusnī. The blog has been reviewed in several Egyptian newspapers and literary websites as “an interactive fiction” or a “*adabi*/literary and visual blog”. However, its style, contents and materiality challenge both our notion of “literature” and the Arab concept of *adab*.

Keywords: Egypt, blogs, literature, literariness, *adab*

Introduction

As most readers would probably already know, a blog, or “weblog,” according to the most basic, stripped-down definition, is ‘a frequently updated website consisting of dated entries arranged in reverse chronological order’ (Walker 2005, 45). Blogs can be created by individuals or by groups; they focus on subjects that are personal, political, journalistic, technical, academic,

or, often, random; they often include multimedia content, including images, audio, or video. Besides the main body which contains the blog entries, blogs also generally include: a header, that is an image that appears on the top of the page; a profile page of the blogger, which provides general information about the author; a blogroll, which is a list of links to other weblogs the author recommends; a comment section, which allows readers to respond and discuss posts and to interact with the blogger and other readers.

In recent years several international scholars have started to move beyond the social and political effect of blogging to define blogs in terms of literary writing (Fitzpatrick 2007, Himmer 2004, Van Dijk 2004). It appears that there is still no clear definition of what a “literary blog” is. Some scholars define it as a blog that offers commentary about literature, as it contains novel reviews, information about authors, and links to news about books (Nelson 2006, 6). Others define “narrative blogs” or “literary blogs” as blogs that have literary ambitions: that is, personal blogs who show aesthetic qualities. (Fitzpatrick 2006, Sefarty 2004, Sorapure 2003). In the Arab world, the fact that several blogs have been turned into books and have reached a great success has also provoked a debate around the literary status of blogs: while some critics hail them as new literary experimentations, others consider them as forms of writing that do not have the legitimacy to be included in the category of *adab* (literature).

In my doctoral thesis I conceive Egyptian personal blogs as forms of autofictional writing, providing a close reading of several blogs and an analysis of the context and mode of production of these texts². In this paper, I will restrict my analysis on the blog *The Red Sofa* in order to provide some preliminary thoughts about the following issues: if and how the blog present aspects of *adab-icity*³; how the nature of the medium influences the way *adab* is produced and read; and how this text contributes and challenges the same notion of *adab*. Before proceeding with the analysis, let me first contextualize this blog in the larger framework of the Egyptian blogosphere.

1. *The Egyptian blogosphere: a literary space?*

As pointed out by Marc Lynch (2010), blogging remain a very small phenomenon in Egypt, although one that has noticeably grown in the last years. Internet penetration counts 29,809,724 Egyptian Internet users for June 30, 2012 (35.6% of the population), compared to the 3 million users registered in 2003 (from <www.internetworldstats.com>, 10/2012). Accordingly, the number of blogs has risen from just 40 in 2004 to an estimated 160,000 in July 2008, according to a report released by the Egyptian Cabinet’s Information and Decision Support Center (IDSC; from OpeNet Initiative: <<http://opennet.net/research/profiles/egypt>>, 29/10/2012). However, these numbers might not account for the significant effect of blogs on society.

The first blogs appeared in Egypt in 2003 as a tool for political discussion and were mostly written by liberal anti-establishment, leftist activist who wrote mostly in English. The blogosphere began to broaden only in 2005, also for political reasons: in this year Egypt witnessed a flare-up of political activity, since multicandidate elections were allowed for the first time, which gave rise to the emergence of grassroots opposition movements⁴ and the organization of street demonstrations. At the same time the government, apparently unaware of the growing possibilities enhanced by new media, encouraged IT innovation, lowering the price of internet connection and improving the technological infrastructure. Blogs came to constitute an alternative platform for information and protest: they were used to denounce serious social and political events which had been ignored by Egyptian mainstream media, as for example videos of violations and torture against civilians recorded with a mobile camera and posted online for the world to see⁵. Blogs were also used to start political campaigns and organize street demonstrations, which culminated in the “January 25” uprising and the downfall of Mubarak’s regime. Because of its anonymous nature and seemingly unlimited freedom, blogging also allowed social, religious and sexual minorities to express their views and share their identities.

In the following years Egyptian blogs ceased to be only tools for political and human rights activists and turned into a larger space for creativity and personal expression. From 2006, the year which has been defined as the “flood age of Egyptian blogging” by the blogger-journalist A. Naji (2010), the Egyptian blogosphere has witnessed the emergence of several blogs written in the form of memoirs and personal diaries. In a period of social and political turmoil and of state and self-censorship in the traditional media and society, blogs appeared as the best tool for self-expression and self-discovery (Weyman 2007). The anonymity of the medium allowed Egyptian youth to express criticism and frustration about daily life without losing social credibility. The interactivity, which grants readers the possibility to leave comments on blog entries, made it possible to connect people with similar interests and values and to receive feedbacks and advice. Egyptian young people used blogs to talk about themselves in a way they were not allowed to do both in traditional media (for religious and political reasons but also because of the difficulty of entering the cultural field) and in public (because of social pressures). The blogosphere was also enriched by thousands of blogs written by women recounting their ordinary lives, focusing on simple daily life details, ambitions, dreams, and love problems.

In addition, many young people blogged in pursuit of literary aspirations and tried their hand at writing. Even though many independent publishing houses are now emerging in Egypt and are interested in publishing new young literary talents, publishing in print form still requires money (the publication is often at the writer’s own expense) and finds very little distribution (Jac-

quemond 2008, 72). The accessibility of the blogosphere and its anonymity (the possibility of publishing using a nickname) certainly encouraged many young Egyptians, who would not have had easy access to literary circles, to write and distribute their writing to a wider audience (El-Sadda 2010, 318). Many young talented bloggers have not only received big popularity within the online community but also gained the attention of independent and mainstream publishing houses, and have eventually made their way to the landscape of Egyptian literary circles.

In 2008, three Egyptian blogs written by three women bloggers were published by Dar al-Shuruq, the biggest private Egyptian publishing house and entered the best-seller lists of Cairo bookshops. At the Cairo Book Fair 2009 the three women, known within the Egyptian blog-community as “Bride”, “Rihab” and “Ghada”, were introduced to the public with their real names: seated on a stage and surrounded by literary critics, they were invited to talk about blog literature and to sign books, marking the entrance of blog-writers into the Egyptian literary field⁶. The most relevant aspect of this phenomenon is how personal writing, not intended for publication, written by common citizens who are outside the circle of intellectuals, managed to enter the biggest publishing house in Egypt and to achieve such a big success. In this way, as explained by Klinenberg and Benzecry (2005, 8), new communications technologies have reduced the price of entry into a cultural field, creating openings for people who were previously unable to make their work public as they did not belong to the circle of intellectuals nor had any mentor who could guide them through it⁷.

Since the appearance of these book-blogs, Arab literary critics and academic scholars, who first devalued the digital space as a space for amateurs and non-professional writers, have put their interest on blogs, not necessarily turned in print form, evaluating them as forms of literary writing. Thus, terms as *mudawwanat adabiyyah* (literary blogs) and *adab al-mudawwanah* (blog literature) have appeared on several newspapers, literary journals, academic papers and conference panels. In this ongoing debate, while some critics highlight “the newness” of blogs as literary forms, others claim that blogs do not have the legitimacy to be included in the realm of the *adab* (literature). This has to do perhaps with the fact that in the Arab world (as elsewhere) printed books enjoy more prestige; but also with the fact the Arab notion of *adab* is gradually coinciding but still differs from the Western notion of “literature”. In other words, to claim that a work is “literary” because it presents aspects of “literariness”, does not entirely correspond to saying that it is *adabi*, that is “literary” for Arab critics. Thus, the analysis of blogs in the field of Arabic Literature needs an understanding of how *adab* is conceived and produced in the Arab world. In the next paragraph I will provide a brief history of the term *adab* and I will show how the semantic origin of the term defines the boundaries of the Egyptian literary field.

2. *Adab* and *adab-icity*

When I claim that the term *adab* partly differs from that of “literature” it is because, they are historically grown and to a certain extent culture-bound concepts. As with all concepts, the semantic history of the word continues to have an effect on the nature and function attributed to this body of work. Indeed, the original meaning of the word *adab* implied both a moral component, in the sense of “good-manners, politeness” and a cultural one, which is the “body of written works”. *Adab* indicated works dealing with non-religious knowledge, but still its function was to “discipline, educate the mind”⁸.

Over the centuries, with the development of the caliphate, the works informed by the writer’s wish to contribute to *adab* (knowledge, culture) became a means of education but also entertainment for the members of the court: so, it came to include besides manuals of behavior and conducts, also genres as biography, history, and travel accounts. The assertion that *adab* was meant to have both an entertaining and educational purpose seems to be the equivalent of Horatian formula “dulce et utile”; however the presence of such non-fictional genres, a distinct characteristic of the phenomenon of *adab* that is to a certain degree still valid today, renders the concept of *adab* almost equivalent to the concept of “humanism”, rather than “literature”⁹.

During the *nahdah* (Arabic Modernism), a period of intellectual modernization and reform which took place in Egypt and then spread to Syria and Lebanon in the late 19th and early 20th centuries, a transformation of the term *adab* took place, which it began to include “fictional works”. This process unfolded within a cultural context in which two major forces were in play and sometimes in confrontation. The first of them is what has been termed “the rediscovery of the West” – more particularly, an interest in the products and critical methods of Western literary traditions. The second is a search for inspiration in the Arabic literary heritage (Allen 2000). In the process of encounter with the West, Arabic intellectuals tended to reject loanwords, but rather to Arabize foreign concepts, either by creating new terms from existing roots, or by incorporating them into existing concepts. The latter was the case with “literature”, as the Western concept was absorbed by the old concept of *adab*; so we may speak of an “*adab*-taption” of the Western concept of literature. Western literary genres were “*adab*-ted” to serve the purpose of *adab*: the novelistic genre, for example was admitted by presenting itself as a moral, or didactic, as being as more realistic possible and thus removed from fiction; also short stories and dramatical pieces were used by Arab writers as a means of illustrating social problems. But also vice versa: the concept of *adab* began to integrate the notions of what the European genres stood for “literature”, that is fictionality, originality, creativity. Nowadays these fictional genres have established a place for itself within the currents of intellectual change, and constitute the major part of the *adab* production.

So, while Western literary critics tend to define “literature” as a “special kind of discourse” and an “autonomous work of art”, in the Arab world the dual concept of *adab* as “politeness” and *adab* as “literature” is still valid today. Richard Jacquemond, in his book *Conscience of the nation* (2008, 9), argues that it is by drawing on the long standing semantic link between “morality” and “knowledge” that censors of every type have continued to criticize literary works up until today putting those of which they disapprove in the category of the improper or impolite (*qillat al-adab*). Moreover, the continuing power of the classical conception of *adab* as instruction through entertainment can be seen within the still important idea that good literature harmoniously combines a didactic aim with aesthetic or artistic pleasure¹⁰. According to this view, Jacquemond (2008) argues that the writer in Arabic societies has a double function: s/he is an omniscient being who has the ability to depict the society to whom he belongs, and s/he is the scribe, the functionary responsible for communicating the words of the dominated to the dominant. At the same time the ancient idea of *adab* includes conformity to linguistic norms such as those governing purity and correctness, as well as aesthetic ones, such as those governing the prosody of classical poetry. Thus until today one of the tasks of literary criticism is to ensure that works conform to linguistic standards. According to this view, all the works written in Egyptian dialect, *ammiyya*, (the spoken language) are considered to be lacking in value and are not allowed into the canonical culture unless they have been domesticated as folklore, serving the “higher” purpose of nationalism. Also in Postmodern turns, while Western critics claimed the death of big ideas, and the art eschewing of responsibility, Arab writers still claimed the need for a committed literature, an art that cannot be excluded for its political role. Andreas Pflietsch (2010, 28) argues that in the Postmodern era, even authors who are not avowedly political never completely deny the political moment in their work¹¹. Being committed to the social and political context is one way of remaining trustful to the idea that literature should not be only entertaining but also useful. This has gradually changed only recently, in the 90s, when a new generation of writers has turned their back on the sociopolitical discourse to privilege more intimistic, autobiographical narration. Given the collapse of external reality¹² many young writers have argued that a focus on the personal and the subjective is potentially more powerful and more genuine for the search for truth in the larger sense. Thus, also the turn to the subject has often a political dimension, as it is a reaction to the political situation and perhaps an act of political opposition, of refusal of the norms imposed on writers by the dominant political-cultural norms. However, these forms of fictionalized self-writing have still received hostility by the Arab literati, who have accused them of giving publicity to self-discourses and self-images. The fact that this debate has taken place only ten years ago highlights that Arab criticism is still hesitant to establish an autonomous conception of art and literature; at the

same time the fact that these works have been included in the mainstream circles is a sign that the concept of *adab* and its functions are changing as well (el Sadda 2012, 163).

Have also new media contributed to the transformation of the literary field? Are the accessibility, anonymity and interactivity granted by the blogs also a way of changing the dominant view of what is legitimate literature and what is not? In order to suggest some preliminary answers to these questions that will be further developed in my doctoral research, I look into the blog *The Red Sofa* to find aspects of *adab-icity*. It should be kept in mind that a work that is meant to be *adabi* is expected to present elements of literariness¹³, such as fictionality, presence of a plot, self-referentiality of language; but also to “be polite”, to be written in a pleasant language, and to have a didactic function or be committed to a higher cause.

3. The Red Sofa *blog*

Bilal Husni is not a professional writer, nor does he define himself so. In the interview that I conducted with him in March 2012, he claimed to be a 32 year-old young emergent film-maker, scriptwriter, and blogger from Alexandria, Egypt.

He established his blog *The Red Sofa* in January 2007, and in the profile page of his blog he introduced himself to the blogosphere with his real name and with these words: “Last year my mom departed, without any notice and justification; she took everything with her as a souvenir from the Earth and she left me a sofa, so now I wander between rented houses carrying her sofa, or the sofa carries me”¹⁴. As anticipated by this short paragraph, published on the blogger’s profile page, the blog tells the story of Bilal’s journey on his red sofa. In his online diary, that was regularly written until January 2009 and is still available online, Bilal recollects the events that took place after his mother’s death, and provides an account of the present period which he spends with his friend Bahz in their shared flat in Alexandria. As the narration unfolds we can see that, besides recounting his wanderings in Alexandria, *The Red Sofa* also tells the story of Bilal’s inner journey, of his process of formation that takes place over these two years through the act of online self-writing: a process that takes him from the tragic shock of his mother’s death to the construction of an adult independent life. Indeed, as he explained to me, his mother’s death had changed his life completely: left alone broke and without a place to stay, Bilal felt carried away by a flow of events that were real and incredible at the same time, thus they were worth to record and to tell to the online audience. Just as in an ordinary private diary, writing down his feelings on the blog offered him relief from his mother’s death and gave him the possibility “to record the present and the past in order to turn it into nice memories for the future” (9/01/2007). However, unlike private diaries, the blog is published upon a public space and it is accessible to everyone: indeed, by blogging Bilal wished to “meet and

connect with other people who might share his own interests and lifestyle, to receive feedbacks on his poetical attempts and his life writing" (01/07/2007). In addition, Bilal wished to record the events and to comment upon them in public because they could be useful and inspiring for others.

In this way, the function of the blogger resembles the function of the "scribe", whose task is to register, document history besides producing a creative work; a function that was attributed to the Arab *adib* (writer of *adab*) involved in the process of nation-building in the Twentieth century. Revealingly, the Arabic word for "blog", *mudawwanah*, comes from the verb *dawwana*, that means "to register, to render words official by putting them on paper". In fact, a review of the blog *The Red Sofa* published in the literary magazine *Akhbar Al Adab* (Literary News) underlines that the blog is *adabi* because it is a "hyperreal description of how young Egyptian live in contemporary society", highlighting the didactic, useful aspect of this text. One of the questions that arises from the blog phenomenon, but that will not be developed here, is if and how bloggers function as "modern scribes" of the nation while they publish on the World Wide Web and most of them write in Egyptian dialect.

The moment he starts writing, the blogger informs his readers that his blog is meant to be a work of *adab*. Indeed, he stresses the fictionality of his diary that, as I have mentioned above, has become one of the main aspects that *adab* has absorbed from the Western literary genres in the Modern Period. Even if we can find many similarities between the first person narrator/main character of the blog and the physical profile of the blogger, Bilal claims that the events narrated are "imagined", a "manipulation of real life events" (09/01/2007); the fictionality, he claims, relies in the making up of details, as for example imagining that he has inherited the sofa from his mother: "making up details is a way of saving life from death", he adds, "a way of becoming eternal" (16/01/2007), thus of reacting to the process of disintegration that affects his mother, himself and the sofa. Some posts are named as *fusul*, that is the Arabic word for "chapters"; to the readers who invite him to publish his blog in book form, he clarifies that his intention is to write a blog-narration on the life story of a sofa, and that he has chosen the online medium because of its interaction and freedom and the possibility to combine writing with other media. However, the blog complicates the distinction between fiction and non-fiction¹⁵. In the blog the "I" of the narrator does not refer to an imagined character, rather refers to a character that exists in real life with the same name and that shares with the narrator many aspects of his life. While Bilal is documenting the development of his self over the days and the years, he is at the same time claiming that this self is fictional: in this way he is opening up a grey area between the documentary and the fictional account. This ambiguity with regard to the ontological status is confirmed by the reaction of the readers to his life stories: while some readers deal with his writing as fiction, commenting on his style and the way he represents feelings and emotions, many readers tend to identify the blogger with his online alter ego

and hence feel entitled to comment on his behavior. This anxiety of the readers towards the truth value might also be linked to the episodic format of narration: the character of the blogger is constructed through an ongoing, complex interaction of episodic narratives: interruption, deferral, and waiting produce the desire that makes the reader return. In this sense, the blog offers both a voyeuristic pleasure and a strong identification pleasure. Fitzpatrick (i.e., 176) argues that this question around the truth status and the episodic format links blogs to early forms of novel and constitute the main pleasure of blog readings, which attributes literariness to this form. However this pleasure is also a matter of frustration for Bilal: he fears that the people he meets in offline reality tend to attribute to him the characteristics of his online counterpart. This is given by the fact that he blogs with his real name, and Alexandria is a small city and that the blogging community meet and interact regularly also offline. Another aspect that complicates the distinction between fiction and non-fiction is the fact that the blog, besides the narration of Bilal's journey on the sofa, includes film reviews, comments about music, book reviews, song videos, and calls for meetings, social events and political demonstrations. As claimed by Himmer (2004), the fictional is blended with the outside reality and the extra-literary world, the personal is strongly intermingled with the public, making the personal and the political not discernible.

Apart from fictionality, another element of literariness is the presence of a plot in the blog-narration¹⁶. In the beginning the account is focused on the present: Bilal describes his present staying on the red sofa in a poor flat in Alexandria. Through the description of the sofa we are introduced to the characters who usually sit on it: his flat mate and best friend Bahz, the nosy doorman Uncle Saad, the Spanish flat mate converted to Islam, his girlfriend Amira, Matthew the Scottish flat mate, and of course his mother, to whom the sofa originally belonged. Then, one day, Bilal announces that one of the readers has suggested in a comment to auction the sofa. This encourages him to go back to his past and recounting to the readers the entire story of his past journey on the sofa that took him to the present flat. This journey resembles a journey that starts from death and goes towards a new life: it takes him from his mother's flat to one situated in the basement of an old building that resembled a tomb, and where actually an old beggar had just died; then to a flat where he spends his days tinkering on a bicycle; then another one that he shares with a lazy teenager; until finally he settles down with his peer Bahz. This disclosure of his memories goes parallel with his description of more intimate and embarrassing details about his present and verbal depictions of his fat, nude body. This goes on for several months until the blogger starts confessing his gradual frustration at blogging, his need of separation from Bahz, his desire of getting rid of the sofa. Indeed the result of this undressing is a feeling of breakdown both existential and professional, as "this feeling of failure comes from inside" (31/12/2007). Bilal loses his desire for confession in an open space as he feels his complete disclosure on the blog

has attributed him only a “big social whipping”, both in the blogosphere and in offline reality (since he blogs with his real name). Also, he feels that the blog has led him to a dead end street where he is rotating around the same fictional characters that he has created (13/08/2008). The end of the blog is anticipated but not properly announced, leaving the readers the possibility to make up their own ending or waiting for the blogger to come back to narration at any time¹⁷. As we can see, the plot is not planned from before but it is constituted by the accretion of the narratives published regularly on the blog. Also the plot of the narration is not exclusive to the writer. As shown by the example of the auction, we can see that the readers influence the development of the plot and their comments lead to unexpected changes. The characters described in the narration are not only constituted by the writers’ word but they themselves speak with their own words (his flat mate Bahz for example often contributed to the narration) and contribute with their knowledge to the blogger’s self-representation. This is because on the Web, private diaries become not only public but also interactive. In an online diary, each entry is published once at a time, remaking the diary as a serialized form in which readers follow a story that is evolving and to which they may contribute. The Web’s interactivity and the immediacy of its publishing enhance that aspect of diary writing concerned not with solitary and private reflection, but with communication and community (Sefarty, 2003).

Another element of literariness in the blog is the anthropomorphization of objects, which is causing the reader to perceive objects as living creatures. The sofa, as many others of the object depicted in the blog, are turned into living beings. Its body undergoes a process of transformation that reflects the passing of time and goes through the different stages of life. See for example its description in this passage:

Two years before her death she [his mother] was bored of sleeping in her room so she decided to sleep in my room, since then until her death I slept on the sofa... At this time the sofa was strong and covered with a bed sheet, like a lady that stretches her body while sleeping in front of me ... Shortly before her death the sofa got completely spoiled, because I was getting up often at night to take my mum to the bathroom, or she was calling me, not that she wanted anything; she just wanted to call me. The sofa got spoiled and the bed sheet fell down, her body was loosened, you could see, it was marked with a white spot of sperm that didn’t make the sofa any close to an abstract work of art. (2/10/2007)

Like the sofa, the bicycle is described as a human character, to the extent that the character has to sleep while giving his shoulders to “her”, as he is disturbed by the presence of her body. Not only objects are alive, but they are also attributed an active role in the unfolding of the events: by linking the sofa to his mother’s death, making up that he inherited it from her, Bilal renders the sofa the element that connects his separation from his mother to the start of a new life.

In the blog, the red sofa does not simply identify an ordinary object, but rather it is a metonymy that uploads the object with additional meanings and functions. The *Red Sofa*, as the title of the blog, is perceived by the readers as the name of the space where they are welcomed to take a sit and have a chat with Bilal's new and old friends, and where they feel authorized to leave a mark, to influence its shape. The *Red Sofa* is also perceived as the alter ego of the blogger himself: his body is huge and heavy, just like the blogger's body, and contains all the good and sad memories from the past. When he expresses his frustration at blogging, Bilal claims that it is because the sofa is swallowing him.

There is something to be specified also about the materiality of the blog and how it challenges traditional views of how we see and read literature and *adab*. Blogs can be read vertically, thus following the chronological order (starting from the earliest entry to the oldest or vice versa) but also horizontally, thus following multiple diarists on a single day. This shows that blog reading involves an active engagement of the reader in creating the meaning of a story by selecting different pathways through it; each of the methods of reading described above would convey a somewhat different diary, and a somewhat different impression of the writer (Sefarty, 2003). Also the notion of writing is redefined for online diarists, as they also "write" with images, navigation choices, and site structure. As in print autobiographies and diaries that include photographs or illustrations, autobiographical expression is not limited to language, although on the Web the means of expression extend beyond visual elements. Both in the header of the blog and right side, Bilal uploads pictures of Jennifer Garant's paintings that show whimsical chefs while running around on bicycles to carry food and wine. The profile picture also depicts a chubby chef that clumsily serves two bottles of wine. By choosing this picture, the blogger is highlighting his body features, also depicted in his writing. Also, he is anticipating that his blog contains some elements that might be considered *haram* (forbidden by the Islamic law) by the more conservative readers. To the more unconventional readers, instead, he seems to suggest taking a drink and to comfortably sit on his red sofa and enjoy his stories.

This warning seems necessary, as Bilal's narration is "impolite", in the sense that is often disrespectful of the dominant moral values in Egyptian society. Indeed, while telling the story of his journey on the sofa, the narrator is also encouraged to reveal embarrassing, intimate details of his past, like his praying impure at his mother's funeral, or masturbating towards the sky as a reaction to his mother's illness. Through the sofa we read about Bilal's funny and embarrassing sexual adventures, his use of drugs, the pile of dirty socks that becomes higher and higher, his complete distrust in God. Bilal accurately recounts his attempt to bring a prostitute to the flat out of the doorman's sight (28/01/2008); he discusses his disapproval of Antonio's conversion to Islam, as he prefers him to be "without a God" (28/05/2007); he describes the spot of sperm on the sofa that "doesn't make it any closer to an abstract work of

art”; he confesses his devilish instincts that drives him to read all the emails of a girl who forgets to close her Yahoo Message in a cyber café (03/07/2007). While some readers appraise his courage and find his narration entertaining, others feel harmed by the fact that the blogger reveals very private issues in a public space; as one of the commentators points out, “by writing his stories in public, he depicts his people as dirty and rubbish” (28/01/2008). In short, some readers seem to disapprove the fact that even if the blog is written in a literary style, yet it is “indecorous”. These comments reveal that the readers’ reception mirrors the link between *adab* and morality that I have pointed out before. By signing with his real name an autofictional account of his youth, the author is presenting his life story that challenges the dominant view of morality, youth and masculinity represented in mainstream circles; in this way he is producing a work that is meant and perceived to be *adabi* but that at the same time that disrupts the link between literature and morality that is at the core of the same notion of *adab*.

Another element that challenges the inclusion of the blog in the category of *adab* is its language and literary style. Indeed, *The Red Sofa*, as many other blogs published online, although it is published on the worldwide web, it is written mainly in Egyptian dialect mixed with Modern Standard Arabic¹⁸. The blog texts are made sometimes of very long sentences, without punctuation, that seem to follow the spontaneous order of the thoughts and feelings rather than a syntactical structure. The narration is strongly influenced by the oral language, as if the author would be sitting on the sofa and talking to his readers. The blog presents also several spelling and grammatical mistakes, which indicates that the blogger does not revise his posts before publishing them on his blog. This spontaneity of language is a means of entertainment for readers and what encourages them to follow the blog and comment: they point out that the blogger is writing to them in their own words and do not seem to care about language mistakes. As for literary critics, some of them argue that because of this linguistic deficiency, blog literature poses a danger for the literary production: since blogs allow everybody to be a writer, even without being endowed high literary skills, and since these writings do not undergo any critical evaluation or revision of language, they might ‘falsify’ the creative literary process (Ibādah, 2008). In other words, they might devalue the prestige of *adab* as “high literature” written in a pleasant, high language that conforms to specific linguistic standards. Other literary critics praise this spontaneity of language because it brings novelty and freshness to the literary language; also they argue that it brings a larger number of readers to the literary production.

Indeed, the presence of a large readership that provides an immediate feedback is another new element brought by blog literature in Egyptian literary field. The visitors counter of *The Red Sofa* reports 49,727 page views until the present date. This is a significant number, if we compare it to the

fact that print runs are usually limited to a thousand copies in small private publishing houses (Jaquemond, 76) and to five thousands as in the case of Dar al-Shuruq, the biggest mainstream publishing house. Before the spread of social networks and blogs, literature had been confined to the intellectual niche. Egyptian writers used to complain that “being a reader meant also being a writer” (Interview with Youssef Rakha, Egyptian writer and journalist, performed in January 2010), as they used to read and discuss each other’s works, without receiving attentions from outside the intellectual circles. In this sense, the blogosphere has granted a huge proliferation of literary texts and readership, besides promotion of printed books, literary events and organization of online and offline readers’ club.

Conclusions

The blog *The Red Sofa*, written by Bilal Husni, shows how Egyptian online literature is challenging and contributing to the Arabic notion of *adab*. By defining himself a blogger, and not a writer, by circumventing the print media which imply the review of censors and literary “purists”, Bilal has been able to add new meanings and functions to the notion of *adab*. His blog is an autofictional works in which he does not deal with socio-political issues; rather he represents his life stories addressing the readers with a simple, yet literary language, that often disrupt the moral and linguistic norms that have defined the borders of the literary field until recent years. Like Bilal, many other Egyptian bloggers are presenting their individualities and forming communities that are able to question and change the dominant view of what is legitimate and not in the Egyptian literary field. At the same time, Arab critics are showing their interests in these forms of online writing, probably inspired by the revolutionary breeze of the Arab Spring, admitting that a change, not only political, is needed.

Notes

¹ I have transliterated Arabic words and names in accordance with the system used by the International Journal of Middle Eastern Studies. I have omitted the use of Arabic diacritics, except for the *ayn* (‘) and the *hamza* (‘). Initial *hamza* is also dropped.

² My doctoral thesis, to be completed within October 2013 is entitled *Fictionalized Identities in Egyptian online literature*. For a more detailed description of the project see: <<http://www.hf.uio.no/ikos/english/research/center/islamic-and-middle-east-studies/projects/fictionalized-identities.html>>.

³ I coined this term for readers not acquainted with Arabic language to indicate “literariness” within the Arabic tradition of *adab*.

⁴ The “Egyptian Movement for Change” (also known as *Kefaya*, Enough) was a grassroots coalition that was founded in 2004 to oppose Mubarak’s regime. The movement made much use of blogs as a tool of political information and organization.

⁵ For example, in 2006 the famous blogger Wa’il ‘Abbas used his blog *Digital Misr* to broadcast a video of police brutality filmed with the camera of a mobile phone, which lead to

the conviction of a police officer for torture. Bloggers also addressed the big case of the sexual harassment silenced by mainstream media, that took place during the 'Id (Islamic feast) celebration at the end of Ramadan in 2006, when crowds of men began sexually assaulting women, both veiled and unveiled – while the police stood around and watched the mass.

⁶ In '*Ayiza Atgawwiz* (I want to get married), the most famous of the above mentioned blog-books, the blogger deals with the problem of marriage in Egypt and recounts her family's desperate attempts to find her a groom, since she is turning 29. The book has reached its ninth edition, has been translated into several Western languages and has been turned into a television series which was released during Ramadan 2010. Ahmad al-Zayadi, chief director of Dar al-Shuruq publishing house, specifies that each print constitutes of 5,000 copies (Interview, Cairo, 05/2010).

⁷ For more on Egyptian blog-books see Pepe 2011, 75-90.

⁸ The origin of the word is with all probability in the pl. 'adāb from 'ad'āb, sg. da'b, that means "norms and customs, tradition", so the word *adab* coincided largely with the word *sunna*, that in Islamic times came to signify the tradition and customs of the Prophet. After the spread of Islam, while the *sunna* started to be used exclusively to indicate the norms of the Prophet, *adab* acquired a different meaning; on one side it meant the moral education, the corps of good norms and besides that, the sum of all non-religious knowledge. Thus, the main purpose of *adab* was "to discipline the mind and to teach, educate". For a further discussion about the word *adab* see the etymological-conceptual study "Politeness, Höflichkeit, 'adab" by Guth (2010).

⁹ For the equation of *adab* as "humanism" see Guth (2010, 9-29).

¹⁰ The novelistic *genre* was admitted in the twentieth century by presenting itself as a moral, or didactic, as being as more realistic possible and thus removed from fiction. See Guth 2011, 147-179.

¹¹ Andreas Pflitsch writes: "The continuing discrepancy – or non-contemporaneity – between the Western and the Arab way of dealing with the relationship of politics and literature was made glaringly obvious in a discussion between Alain Robbe-Grillet, one of the most renowned representatives of the French *nouveau roman*, and the Palestinian author Jabra Ibrahim Jabra at a literature festival in Baghdad in 1988. Robbe-Grillet could not conceal his amusement about an Iraqi literature professor who demanded a commitment to social issues from literature. 'We've moved on from this,' he remarked, 'we've finally overcome this foolish delusion.' Jabra defended the professor, making it abundantly clear that in illiberal societies such as those that exist in Arab countries one simply could not indulge in the luxury afforded to writers in the West; that is to achieve such a degree of distance in art and literature that they are decoupled entirely from society and social conditions. Two years later, the Egyptian authors Sonallah Ibrahim and Ibrahim Aslan argued along similar lines in a discussion with the French Nobel laureate Claude Simon, another exponent of the *nouveau roman*. Simon had divorced the personal nature of literature from politics, thus provoking rebuke from his Egyptian colleagues, who adhered to literature's political claim" (Winckler 2010, 29).

¹² Arab intellectuals conceive the crushing defeat suffered by the Arab states at the hands of Israel in the June War of 1967 as a point of non return. Also the Lebanese civil war that broke out in April 1975 has had a similar impact on literature (Pflitsch 2010, 31).

¹³ I rely here on Derek Attridge's definition of literariness, that in his book *The Singularity of Literature* claims that literariness is not only rendered by the imaginative nature of the work, but by two additional properties: singularity and inventiveness. Literary invention for Attridge is a result of linguistic innovation that is the possibility of stretching, twisting, exaggerating, combining every norm, habit, rule and expectation involved in the use of language. This invention however takes place only when the reader experiences it, that is, when the characters and the events brought into being by the language are brought into his mind, into his consciousness, in ways that change it (Attridge 2002, 54).

¹⁴ All translations of the blog texts are mine. For the quotations derived from the blog, I indicate in brackets the date of publication of the blog entry.

¹⁵ For a discussion regarding the autofictional nature of blogs see Pepe 2012, 1-10.

¹⁶ According to the Russian Victor Shklovsky the plot is an element that contributes to defamiliarization, and thus, to literariness because is a distortion of the normal storyline (Williams 2004, 5).

¹⁷ In the interview Bilal states that he stopped blogging because his relationship with the sofa had come to an end. For him the blog was a temporary tool that helped him to recover from his mother's death. He moved out the flat he shared with Bahz and got married. As for the sofa, he left it on Cairo-Alexandria desert-road, "in the middle of nowhere", letting it continue its travel alone and start a new set of stories.

¹⁸ Egypt, as many of the Arab countries, faces a problem of linguistic diglossia. Egyptian dialect, that significantly differs from Modern Standard Arabic (MSA), is the mother tongue of all Egyptians and is used in face-to-face interactions, television, radio and Internet media. MSA is used mainly in written texts. For a survey of the use of Egyptian Vernacular in Egyptian literature see Mejdell 2006, 195-213.

References

- Allen Roger (2000), *An Introduction to Arabic Literature*, Cambridge, Cambridge UP.
- al-Tukhi Nayl (2008), "Al-Kanabah al-Hamra: Muhawalah li-l-'irtifa' darajah fawqa al-waqa'" (The Red Sofa: an Attempting at Elevating the Degree of Reality), *Akhbar al-Adab* (in Arabic), 788, 9.
- Attridge Derek (2002), "Singular Events: Literature, Invention and Performance", in E. Beaumont Bissel (ed.), *The Question of Literature*, Manchester, Manchester UP, 48-65.
- (2004), *The Singularity of Literature*, London and New York, Routledge.
- Bilal Husni, *al-Kanabah al-Hamra* (The Red Sofa), <<http://knbahmra.blogspot.no/>>(in Arabic, 07/2012).
- El-Sadda Hoda (2010), "Arab Women Bloggers: The Emergence of Literary Counter publics", *Middle East Journal of Culture and Communication* 3, 312-332.
- (2012), *Gender, Nation and the Arabic Novel. Egypt, 1892-2008*, New York, Syracuse UP.
- Fitzpatrick Kathleen (2007), "The pleasure of the blog: the early novel, the serial and the narrative", in T. Burg, J. Schmidt (eds), *Blogtalks Reloaded*, Wien, Books on Demand; accessible online at: <<http://machines.pomona.edu/dossier/files/2009/10/fitzpatrick-blogtalk.pdf>> (03/2012).
- Guth Stephan (2010), "Politeness, Höflichkeit, 'adab. A Comparative Conceptual-Cultural Perspective", in L. Edzard, S. Guth (eds), *Verbal Festivity*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1-29.
- (2011), "From Water-Carrying Camels to Modern Story-tellers, or How "rywaya" Came to Mean [NOVEL]", in K. Eksell, S. Guth (eds), *Borders and Beyond*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 147-179.
- Fusul: Majallah al-Naqd al-Adabi* (Fusul: A Journal of Literary Criticism) 79, Winter-Spring 2011, Cairo, al-Hay'ah al-Misriyah al-'Ammah lil-Kitab, 72-234 (in Arabic).
- Himmer Steve (2004), "The Labyrinth Unbound: Weblogs as Literature", in L. Gurak, S. Antonijevic, L. Johnson, C. Ratliff, and J. Reyman (eds), *Into the Blogosphere*, Minnesota, University of Minnesota; accessible online at: <<http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/>> (10/2011).

- ‘Ibadah Mustafa (22 March 2008), “Mudawwanat: Kitabah jadidah ‘aw ‘ihtijaj ijtima’?” (Blogs: new writing or social uprising?), *Al-Ahram Al-‘Arabi, Cairene weekly* 11, 574, 48–52 (in Arabic).
- Jacquemond Richard (2008), *Conscience of the Nation; Writers, State and Society in Modern Egypt*, Cairo, AUC Press.
- Mejdell Gunvor (2006) “The use of colloquial in modern Egyptian literature – a survey”, in E. Lutz, J. Retsö (eds), *Current Issues in the Analysis of Semitic Grammar and Lexicon II*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 195-213.
- Naji Ahmed (2010), *Min al-Post ila al-Tweet* (From posts to tweet), Cairo, ANHR press (in Arabic).
- Nelson Meredith, “The blog phenomenon and the book publishing industry”, *Publishing Research Quarterly* 2, 3-26.
- Newirth Angelika, Pflitsch Andreas, Winckler Barbara, eds (2010), *Arabic Literature: Postmodern Perspectives*, Chatam, Saqi.
- Pepe Teresa (2011) “From the Blogosphere to the Bookshop: Publishing Literary Blogs in Egypt”, in *Between Everyday Life and Political Revolution: The Social Web in the Middle East, Oriente Moderno* 1, n.s., anno XCI, 75-90.
- (2011), “Autofiction on Screen: Self-representation of an Egyptian ‘Spinster’ in a Literary Blog”, *Journal of New Media Studies in MENA* 1, 1-10; accessible online at: <<http://jnmstudies.com/index.php/current/9-uncategorised/103-autofiction>> (10/2012).
- Salamah ‘Abir (2008), “‘Atyaf al-Riwayah al-raqmiyya” (Spectrum of the Interactive Novel), *Middle East Online*, <<http://www.middle-east-online.com/?id=58573>> (07/2012).
- Sefarty Vivianne (2004), “Online Diaries: Towards a Structural Approach”, *Journal of American Studies* 3, 457-471.
- Sorapure Madeleine (2003), “Screening Moments, Scrolling Lives: Diary Writing on the Web”, *Biography* 1, 1-23.
- Van Dijck José (2004), “Composing the self: Of diaries and lifelogs”, *Fibreculture* 3, <http://journal.fibreculture.org/issue3_vandijk.html> (05/2011).
- Walker Jill (2005), “Blog”, in D. Herman (ed.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge, 45.
- Wellek Rene, Warren Austin (1955), *Theory of Literature*, London, Lowe & Brydone.
- Weyman George (2007), “Speaking the Unspeakable: Personal blogs in Egypt”, *Arab Media and Society*, 1-31; accessible online at: <http://www.arabmediasociety.com/countries/index.php?c_article=126> (05/2011).
- Williams J.J. (2004), *Theory and the Novel: Narrative Reflexivity in the British Tradition*, Cambridge, Cambridge UP.

OSSERVATORIO

La situazione attuale della letteratura digitale in Germania

Serena Alcione

Università di Firenze (<serena.alcione@yahoo.de>)

La letteratura digitale, conosciuta anche come *eLiterature*, comprende lavori letterari prodotti e fruibili tramite i nuovi media e le più innovative tecnologie di informazione e di comunicazione. La letteratura digitale va distinta dalla letteratura digitalizzata, spesso inclusa nella definizione di “letteratura elettronica”: mentre la seconda sfrutta le funzionalità di archiviazione del web, limitandosi a trasferire il testo letterario, preesistente e canonizzato, sui nuovi media, senza che la qualità dello stesso testo letterario ne venga in alcun modo intaccata, la letteratura digitale è una forma di letteratura che nasce sul web ed è pensata per un consumo sul web, che può dunque realizzarsi esclusivamente nel medium della rete seguendo criteri estetici indipendenti.

Il tedesco indica con il termine *Netzliteratur* (letteratura della rete) la letteratura digitale propriamente intesa, e si serve dell'espressione *Literatur im Netz* (letteratura nella rete) per riferirsi alla letteratura digitalizzata. Di fatto tuttavia, il termine *Netzliteratur* è spesso usato per indicare tutte quelle opere d'arte contemporanea che non esisterebbero senza il supporto ipermediatico e che talvolta si ritrovano raggruppate nel termine più generale di *Netzkunst* (arte della rete). In ambito scientifico, il termine *Netzliteratur* è spesso applicato alla ricerca sulla letteratura ipermediatica nel suo complesso (Gauthier 2009).

All'interno della letteratura digitale si distinguono due diverse tendenze: la prima, che costituisce anche la tendenza più attuale, si concretizza in testi che rispettano i generi letterari tradizionali e che sono soltanto presentati in veste elettronica o digitale, distanziandosi ben poco dalla loro controparte cartacea: si tratta di racconti o romanzi brevi, diari, lettere, aforismi su blog, Facebook, Twitter, Youtube e Podcast, ossia lavori ascrivibili prevalentemente all'ambito letterario, che utilizzano i media principalmente come supporto. La seconda comprende invece opere di carattere più spiccatamente sperimentale, che si avvalgono di effetti grafici e sonori, animazione e collegamenti multimediali quali parte essenziale del testo, e nelle quali il linguaggio letterario e informatico si sovrappongono (Ortmann 1998; Hayles 2007). Questi ultimi lavori implicano una veste digitale elaborata, in quanto interattiva con il lettore: è il caso della letteratura ipertestuale, della poesia elettronica, dei generi avanguardistici quali la poesia cinetica, la *video o computer poetry*, ma anche dei *chatterbot* e del *collaborative writing*.

Trattandosi di un genere letterario che utilizza il medium internet non soltanto ai fini della produzione e della distribuzione, ma nello stesso processo generativo dei contenuti letterari, e che dunque rielabora sul piano estetico le caratteristiche della rete, la letteratura digitale ha trovato in Germania particolare attenzione anche a livello di analisi teorica. La letteratura digitale è tra i fenomeni più interessanti della letteratura contemporanea di lingua tedesca e rappresenta un fertile terreno di ricerca, richiamando l'interesse del mondo scientifico anche a livello internazionale: il laboratorio di ricerca sulle opere ipermediatiche dell'Università del Quebec (<<http://nt2.uqam.ca/>>, 09/2012) dedica ampio spazio alla scena letteraria digitale tedesca. La *Netzliteratur* iperfinzionale, che affonda le proprie radici nella poesia concreta e visuale e accoglie l'eredità del gruppo di Stoccarda, vede il proprio apice nella seconda metà degli anni Novanta, con i progetti ipermediatici di Reinhard Döhl (*Das Buch Gertrud*, 1996), Johannes Auer ("*kill the poem*", 1997), Martina Kieninger (*TanGo*, 1999), Bastian Böttcher (*Loopool – ein Hyperpoetry-Clip*, 1998), Thomas Hettche (*Null*, 1999), Florian Cramer (*Permutationen*, 1996-2000) e con la scrittura collaborativa di Claudia Klinger (*Beim Bäcker*, 1996-2000), cui seguirono *23:40 – das kollektive Gedächtnis* di Guido Grigat (1997) e *GenerationenProjekt* (1999) di Jan Ulrich Haseck. Nel 2002, anche in seguito al crollo del *dotcom*, la stampa, l'editoria e gli stessi blogger proclamano la fine del filone sperimentale, che tuttavia continua a registrare una produzione non trascurabile, vanta un pubblico che si aggira sui centoventimila lettori e dispone di tre case editrici specializzate nel genere. Il sito delle edizioni Cyberspace di Beat Suter (<<http://www.cyberfiction.ch/>>, 08/2012), in versione tedesca e inglese, oltre a contributi teorici sulla *Netzliteratur*, contiene un archivio della *hyperfiction* dal 1998 al 2003, accessibile previa registrazione; le opere precedenti al 1998 sono archiviate da Beluga (<<http://www.cyberfiction.ch/beluga/hypfic.htm>>, 08/2012). L'iniziativa della casa editrice austriaca Traumawien (<<http://www.traumawien.at>>, 10/2012), su progetto di Bernhard Bauch, di pubblicare cento "minidrammi digitali" costituiti da commenti e conversazioni non-sense tra utenti di Youtube e generati automaticamente, ha riaperto nel giugno scorso il dibattito sul concetto stesso di letteratura e di autore digitale (Kuhn 2012).

Il confine tra autore e lettore, sempre più labile nel mondo iperfinzionale, con la generazione Web 2.0 si annulla del tutto. Commenti, osservazioni, dichiarazioni spontanee, frammenti, aforismi che compaiono su blog e social network sono ormai considerati una produzione letteraria vera e propria e hanno portato a una ridefinizione del concetto di *Netzliteratur*. La letteratura dei cosiddetti *smart writers*, autori emergenti o affermati – in ogni caso inseparabili dallo smartphone – è una letteratura della comunicazione, pensata e consumata nel presente, dai contenuti quotidiani e dalla forma aperta e collettiva: riallacciandosi allo "scrittore" di George P. Landow, o al "lecteur" di Roland Barthes, si proclama l'affermarsi di una "Prosumerkultur" (Porombka

2011), una cultura in cui siamo al contempo produttori e consumatori, creatori e fruitori di forme di scrittura comunicativa che nasce e si sviluppa in un continuo scambio con la società. Se la *Netzliteratur* degli anni Novanta, con i suoi esperimenti ipermediatici, ha voluto dimostrare quanto la tecnologia potesse essere utile alla letteratura, la realtà contemporanea sembra talvolta capovolgere i termini della questione (Thumfart 2010). La risposta è forse da ricercare proprio nella *Smartliteratur*, sempre più apprezzata in Germania, tanto da prospettare nuove professioni: lo “App-Lektor” non avrà soltanto il compito di adattare i libri al formato digitale, ma di redigere nuovi contenuti concepiti per essere letti sul digitale (Burgard 2012).

Senza addentrarci nell’ampio e controverso dibattito sulla qualità dei prodotti letterari di ultima generazione, ci limitiamo in questa sede a fornire una panoramica della letteratura digitale di lingua tedesca sul web, partendo dai risultati più recenti nel campo della ricerca, per illustrare poi i siti internet di maggior rilievo e i blog letterari più in vista.

1. Università e ricerca

Presso il Dipartimento di Germanistica dell’Università di Siegen è attivo dal 2002 il progetto “Literatur in Netzen/Netzliteratur”, diretto dal Prof. Dr. Peter Gendolla (<<http://www.fk615.uni-siegen.de/de/teilprojekt.php?projekt=B6>>, 09/2012). L’analisi delle molteplici presenze letterarie sul web e le trasformazioni della comunicazione letteraria attraverso e sulla rete costituiscono il fulcro della ricerca, che si articola in due principali aree di indagine: la funzione di archiviazione di internet nel processo di digitalizzazione della letteratura; la definizione e l’analisi sistematica e scientifica delle specifiche qualità della letteratura digitale. I risultati della prima fase della ricerca sono confluiti nel volume *Beyond the Screen. Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres* (Gendolla e Schäfer 2010). Si segnalano inoltre i volumi collettivi: *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media* (Gendolla e Schäfer 2007) e *Intermedialität - Analog/Digital. Theorien, Methoden, Analysen* (Schröter e Paech 2008).

Dal 2005 l’offerta formativa dell’Università di Halle-Wittenberg include il corso di studi master in Multimedia & Autorschaft, diretto dal Dr. Florian Hartling del Dipartimento di Medien- und Kommunikationswissenschaften. I seminari si focalizzano su *internet theory*, narrativa e giornalismo multimediale; programmi più recenti riguardano anche la canonizzazione e l’archiviazione della letteratura digitale e digitalizzata (cfr. Hartling e Suter 2010). La Homepage del Dr. Hartling (<<http://www.hartling.org/>>, 09/2012) è collegata al blog *Netzleben*, dal programmatico motto: “Everyone is an author, which means that no one is an author?”. Sul ruolo dell’autore nell’era di internet il ricercatore tedesco ha pubblicato lo studio *Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets* (2009).

La rivista digitale *dichtung digital – journal für digitale aesthetik* (<<http://www.dichtung-digital.de>>, 08/2012), fondata nel 1999 dal Prof. Dr. Roberto Simanowski (Università di Basilea), pubblica articoli e saggi scientifici sulla *eLiterature*, recensioni di opere digitali, interviste ad autori e autrici (non solo tedeschi) di letteratura digitale; il sito è disponibile in versione tedesca e inglese. L'attività di ricerca di Simanowski (<<http://simanowski.info>>, 08/2012) si concentra sull'estetica digitale, in particolare sui processi comunicativi della cultura Web 2.0, sulle nuove forme di installazione interattiva e sui processi di estetizzazione dell'informazione inter- e transmediale. Tra le sue pubblicazioni: *Textmaschinen, Kinetische Poesie, Interaktive Installationen. Für eine Hermeneutik digitaler Kunst* (2012); insieme a Peter Gendolla e Jürgen Schäfer ha curato il volume *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook* (2009)¹.

Sulle ultime tendenze e sperimentazioni letterarie digitali si concentra l'attività di ricerca del Prof. Stephan Porombka, docente di scrittura creativa e giornalismo culturale presso l'Università di Hildesheim (<<http://www.uni-hildesheim.de/>>, 09/2012; Porombka 2011; Porombka e Mertens 2010). Insieme allo scrittore Kay Steinke, Porombka è attualmente impegnato nella realizzazione di un progetto di ricerca transmediale sulla scrittura *smart*; al tema sono dedicati alcuni dei suoi articoli apparsi su *Die Zeit*. E' inoltre coeditore della rivista on-line *LitFlow* (<<http://litflow.de/magazin/>>, 10/2012). Tra i progetti dell'Università di Hildesheim vi è il portale <<http://www.litradio.net/>> (09/2012): in rete dal 2009, la radio letteraria propone letture, conferenze, dibattiti, radiodrammi, dando particolare rilievo alla letteratura contemporanea e a materiali inediti.

2. Letteratura digitale

Sono due i volumi antologici di letteratura digitale finora pubblicati dalla Electronic Literature Organization (<<http://www.eliterature.org/>>, 08/2012), fondata nel 1999 da Scott Rettberg, Robert Coover e Jeff Ballowe e finalizzata a promuovere la diffusione di questo genere. Fruibili esclusivamente on-line, le antologie contengono ognuna sessanta lavori di autori europei. È sufficiente cliccare sul riquadro corrispondente al titolo che si desidera leggere per accedere alla scheda dell'opera in inglese; dalla stessa pagina si può dare inizio alla lettura. La presenza tedesca è limitata a una decina di autori, tra cui Christoph Benda, Giselle Beuigelman, Philippe Bootz e Susanne Berkenheger, l'autrice tedesca digitale forse più nota e apprezzata dalla critica (tra le sue opere: *The Bubble Bath*, 2005; *Wargla*, 1997-2001, disponibile sul sito <<http://berkenheger.netzliteratur.net/>>, 09/2012, e *Die Schwimmeisterin* su <<http://schwimmeisterin.de/>>, 09/2012)².

La *European eLiterature Collection* (<<http://www.eliteraturecollection.eu/>>, 08/2012) è un'antologia digitale nata nell'ambito dello eLiterature Re-

search Project con lo scopo di ufficializzare la letteratura digitale in Europa. I generi vanno dalla narrativa ipertestuale alla poesia generativa, dal dramma interattivo al romanzo collaborativo. Per accedere all'antologia è necessaria la registrazione. La community internazionale dello eLiterature Research Project si può seguire su Facebook (<<http://www.facebook.com/pages/European-eLiterature-Collection/>>, 08/2012) e su Twitter (<<http://twitter.com/eLiteratures/favorites>>, 08/2012), dove è presente con un forum attivo. I report sui meeting internazionali si possono leggere su <<http://eliteratures.wordpress.com/>> (08/2012).

Il portale <<http://netzliteratur.net>> (08/2012) è senz'altro tra i più completi dedicati alla letteratura digitale e digitalizzata e costituisce un valido punto di partenza per orientarsi nella rete: la lista dei link commentati supera le dieci pagine. Curato da Cristiane Heibach, Beat Suter e Johannes Auer – quest'ultimo tra gli organizzatori del festival della letteratura digitale tenutosi al *Literaturhaus* di Stoccarda dal 23 al 25 maggio 2012 (documentazione disponibile su <<http://www.literatur-und-strom.de/4/>>, 09/2012), il portale offre una vasta scelta di materiali sulla teoria dei media e sulla teoria della letteratura digitale, ampia bibliografia sul tema letteratura in rete, mailing list, progetti, calendario degli appuntamenti, edizioni dei premi letterari digitali.

Sulla scia di *Netzliteratur*, il portale *Carpe* curato da Oliver Gassner (<<http://www.carpe.com/>>, 08/2012) è interamente dedicato alla letteratura di e su internet: dalla sezione *News Network* si accede al portale *Literaturwelt* (<<http://www.literaturwelt.de>>, 08/2012) che offre una lista dei principali blog tedeschi suddivisi per genere letterario, includendo anche aggiornamenti su concorsi letterari, letture, seminari e forum.

Alquanto ambizioso il progetto di Heiko Idensen di creare un'enciclopedia tedesca interamente digitale. Sul suo portale <<http://netlern.net/hyperdis/>> (10/2012), le tre sezioni *Diskurs*, *Hyper.fiction* e *Hyper.txt* propongono narrativa ipertestuale e contributi teorici originali.

Fondata nel 1991, *Literaturwerkstatt Berlin* promuove la giovane letteratura tedesca attraverso l'organizzazione di eventi, festival, concorsi e premi letterari. Il sito <<http://www.literaturwerkstatt.org/>> (09/2012) propone un fitto calendario di appuntamenti, iniziative e progetti, oltre a link ai singoli autori. Particolare attenzione è rivolta alla lirica, tedesca e non: l'affiliato <<http://www.lyrikline.org/>> (09/2012) raccoglie in versione multimediale oltre 7500 poesie tradotte in più di cinquanta lingue, spesso con *file* audio in lingua originale. Sul sito sono presenti circa duecento autori di lingua tedesca – classici, moderni e contemporanei. Per ognuno è disponibile una scheda autore completa di biografia, pubblicazioni, riconoscimenti e link. Il sito è disponibile in cinque lingue (tedesco, inglese, francese, slovacco, arabo), alcuni *file* si possono scaricare direttamente sullo smartphone.

Attivo dal 1998 al 2006, il portale <<http://www.berlinerzimmer.de/eliteratur/>> (08/2012) resta ancora oggi un punto di riferimento. La lunga lista

di link commentati e raggruppati per genere letterario è in gran parte ancora attuale. Numerosi sono i saggi e gli articoli sul tema letteratura e cultura in rete che si possono scaricare dal sito. La sezione *Bücher* propone pubblicazioni più specifiche riguardanti la letteratura digitale e una scelta di opere pubblicate on-line dal 1996 al 2006, con particolare attenzione alla scena berlinese, ordinate per genere e per autore. Nel 1999, i fondatori del salotto letterario virtuale berlinese, Sabrina Ortmann – autrice, tra l'altro, di una delle prime analisi critiche del fenomeno *eLiterature* (Ortmann in Ritz 1998, scaricabile dal sito di *Berliner Zimmer* con il titolo "Netzautoren. Erscheinungsformen der Literatur im Internet") – ed Enno E. Peter creano il progetto parallelo *Tage-Bau*: concepito come un diario in rete collettivo, il diario digitale aspira a inserirsi nella tradizione della letteratura diaristica ed epistolare dei salotti berlinesi di inizio Novecento. Per effettuare la registrazione al sito (<<http://www.tage-bau.de>>, 08/2012) e poter partecipare alla stesura del *Tagebuch* è previsto un contributo minimo annuale di ca. 20 Euro. Gli autori e le autrici che partecipano al progetto hanno inoltre la possibilità di presentare i loro testi dal vivo nella *Lesung* annuale. Per l'originalità e il potenziale innovativo, il contributo collettivo *Mein Pixel-Ich* pubblicato su *Tage-Bau* ha ottenuto nel 2001 il premio them@-Literaturwettbewerb dell'emittente televisiva Arté (<<http://www.arte.tv/de>>, 08/2012).

Infine, chi volesse pubblicare in rete racconti, poesie, resoconti di viaggio, può inviare i propri lavori a <<http://www.literaturcafe.de/>> (08/2012) di Wolfgang Tischer: la sezione *Prosa&Lyrik* pubblica on-line opere letterarie di vario genere.

3. Blog, forum, piattaforme

Versione tecnologica del vecchio romanzo d'appendice, il *Blogroman* è senz'altro tra i generi letterari digitali più apprezzati negli ultimi anni: l'autore "posta" sul proprio blog brani del romanzo, il pubblico può limitarsi a inserire un commento sulle sequenze pubblicate o intervenire sulla trama esprimendo suggerimenti e fornendo indicazioni per la continuazione del romanzo. Pioniere del genere è Rainald Goetz, il cui *Blogroman Abfall für alle* del 1999, in seguito pubblicato da Suhrkamp, è diventato un modello di riferimento. Seguono, a distanza di dieci anni, *Wrangelstraße* di Sebastian Kraus (<<http://wrangelstrasse-blog.de/projekt/>>, 09/2012) e nel 2011 *Die Fenster von Sainte-Chapelle. Eine Reiseerzählung im Internet* di Alban Nikolai Herbst, pseudonimo di Alexander Michael von Ribbentrop (<<http://albannikolaiherbst.twoday.net/stories/die-fenster-von-sainte-chapelle-alle-kapitel-der-reiseerzaehlung/>>, 09/2012). Dal 2004 Herbst documenta la propria attività di scrittore sul blog letterario *Die Dschungel. Anderswelt* (<<http://www.albannikolaiherbst.de/>>, 09/2012), nel quale trovano spazio teoria letteraria e fiction, attualità e arte, resoconti di viaggio e contributi di altri autori, il tutto commentato da lettori reali e fittizi.

Tra i progetti più recenti si segnalano *Es gibt mehr Welten als diese* di Britta Kretschmer (<<http://mehr-welten.de/>>, 09/2012) e *SOS! Sommer ohne Su* di Jan P. Zille (<<http://www.sos.jpzille.net/>>, 09/2012).

La pagina letteraria del Goethe Institut dispone di un blog letterario (<<http://blog.goethe.de/rosinenpicker/>>, 08/2012); tra i numerosi inviti alla lettura, il diario di viaggio di Tina Übel del 2010 (<<http://blog.goethe.de/tina-uebel-shanghai/>>, 08/2012). Ultimamente il blog di viaggio di Marianna Hillmer ha attirato l'attenzione della stampa tedesca: foto, aneddoti, notizie, curiosità, esperienze di viaggio condivise in rete (<<http://www.weltenbummler.de/>>, 10/2012).

Litblog è il primo portale letterario tedesco *meta-weblog*: creato nel 2004 da Christiane Zintzen e Hartmut Abendschein, il network conta attualmente la presenza di venticinque autori e altrettanti blog letterari (<<http://www.litblogs.net/>>, 10/2012). Tra i siti partner è da segnalare il salotto letterario viennese *in|ad|ae|qu|at*, di Christiane Zintzen (<<http://www.zintzen.org/salon-litteraire/>>, 10/2012) con il sostegno del Ministero austriaco dell'Istruzione, dell'Arte e della Cultura. Creato con l'intento di sperimentare il blog come alternativa all'editoria professionale, il blog di Zintzen vanta importanti collaborazioni con la *Neue Zürcher Zeitung* e l'emittente austriaca ORF. Il sito contiene anche un archivio on-line di letteratura, fotografia e radiofonia sperimentale, già inserito nell'archivio permanente del progetto "dilimag" (<<http://webapp.uibk.ac.at/dilimag/>>, 10/2012) e del Deutsches Literaturarchiv Marbach (<<http://www.dla-marbach.de/>>, 10/2012).

Il network <<http://www.literaturhaus.net/>> (09/2012), riunisce dodici istituzioni letterarie tedesche, austriache e svizzere. Il sito informa sui progetti e sulle iniziative delle istituzioni, ricco è il programma culturale. La lista dei link comprende istituzioni culturali, cataloghi, forum e riviste on-line.

Ideata in occasione dell'edizione 2008 di Expo Web 2.0, la piattaforma *Berlin Web Week* (<<http://berlinwebweek.de/>>, 09/2012) presenta il programma dell'annuale settimana dedicata alle ultime tendenze del web e il calendario completo degli eventi nell'area berlinese. Sempre a Berlino, dal 2 al 4 maggio si è svolta la sesta edizione di "re:publica", uno dei principali convegni annuali europei su social media, blogging e società digitale. Il convegno ha riunito più di 4.500 esperti, ricercatori, blogger e attivisti della rete; il tema dell'edizione 2012 è stato "Die Schubkraft sozialer Medien für politische Bewegungen". Dal sito di "re:publica" si può accedere alle videoconferenze (<<http://republica.de/12/>>, 10/2012; si veda anche lo speciale di *Spiegel Online* sulla manifestazione: <<http://www.spiegel.de/netzwelt/web/re-publica-livestream-bei-spiegel-online-a-830789.html>>, 10/2012). In particolare, l'intervento di Leonhard Dobusch si concentra su un fenomeno ancora marginale in Germania, il *Bloggen* scientifico, discutendone gli aspetti teorici e pratici e ponendo a confronto i vari generi di blog scientifico (*Wissenschaftsfuilleton*, *Serviceblog*, *Fachblog* e *Institutionsblog*). Il video del workshop "Wissenschaft-

liches Bloggen in Deutschland” si può vedere su <<http://re-publica.de/12/panel/wissenschaftliches-bloggen-in-deutschland/#day02>> (10/2012). Il tema della ricerca scientifica su internet e delle risorse educazionali *open-access* è trattato anche da Monika E. König nella sua relazione dal titolo “Raus aus dem Elfenbeinturm! Forschung und Lehre zum Mitmachen” (<<http://re-publica.de/12/panel/raus-aus-dem-elfenbeinturm-forschung-und-lehre-zum-mitmachen/#day02>>, 10/2012). La prossima edizione di “re:publica” si terrà a Berlino dal 6 all’8 maggio 2013; i biglietti si possono acquistare, naturalmente on-line, a partire da novembre.

Per concludere, non sarà superfluo ricordare che le due maggiori fiere del libro in Germania dedicano ogni anno ampio spazio al mondo dei media e dell’editoria digitale: la *Digitalisierungsguide* della prossima edizione della Fiera del Libro di Lipsia (14-17 marzo 2013), con la lista degli espositori specializzati nel digitale e le conferenze sul tema si può scaricare dal sito <<http://www.leipziger-buchmesse.de/>> (08/2012). Programma e *abstract* della Story Drive Konferenz che si è tenuta l’11 e il 12 ottobre scorsi nell’ambito della Fiera del Libro di Francoforte sono accessibili all’indirizzo <http://www.buchmesse.de/im_Fokus/SPARKS/story_drive/storydrivekonferenz/> (10/2012).

Note

¹ In particolare, sulla letteratura digitale si veda Simanowski (2002a; 2002b).

² Vd. Hayles *et al.* (2006); Borràs *et al.* (2011).

Riferimenti bibliografici

Letteratura digitale

- Auer Johannes (1997), “*kill the poem*”, <<http://auer.netzliteratur.net/kill/killpoem.htm>> (08/2012).
 — (2005), *Free lutz!*, <<http://freelutz.netzliteratur.net/>> (08/2012).
 — (2011), *Searchsonata181*, <<http://searchsonata.netzliteratur.net/>> (08/2012).
 Berkenheger Susanne (1997-2001), *Wargla*, <<http://berkenheger.netzliteratur.net/>> (09/2012).
 — (2002), *Die Schwimmeisterin*, <<http://schwimmeisterin.de/>> (09/2012).
 — (2005), *The Bubble Bath*, <<http://berkenheger.netzliteratur.net/>> (09/2012).
 Borràs Laura, Memmott Talan, Raley Rita, Stefans Brian, eds (2011), *Electronic Literature Collection*, vol. 2, <<http://collection.eliterature.org/2/>> (08/2012).
 Böttcher Bastian (1998), *Looppool – ein Hyperpoetry-Clip*, <<http://www.looppool.de/>> (08/2012).
 Cramer Florian (1996-2000), *Permutationen*, <<http://permutations.pleintekst.nl/>> (08/2012).
 Döhl Reinhard (1996), *Das Buch Gertrud*, <<http://doehl.netzliteratur.net/gertrud/gertrud.htm>> (09/2012).

- (1997), *Tod eines Fauns*, <<http://doehl.netzliteratur.net/faun/faun.htm>>, oppure <<http://www.reinhard-doehl.de/>> (09/2012).
- (1997-2000), *Poemchess*, <<http://auer.netzliteratur.net/poemchess/poemchess.htm>> (09/2012).
- Grigat Guido (1997), *23:40 – das kollektive Gedächtnis*, <<http://www.dreiundzwanzigvierzig.de>> (08/2012).
- Haseck Jan Ulrich (1999), *GenerationenProjekt*, <<http://www.generationenprojekt.de/>> (09/2012).
- Hayles N.K., Montfort Nick, Rettberg Scott, Strickland Stephanie, eds (2006), *Electronic Literature Collection*, vol. 1, <<http://collection.eliterature.org/1/>> (08/2012).
- Herbst Alban Nikolai (2004-2012), *Die Dschungel. Anderswelt*, <<http://albannikolaiherbst.twoday.net/>> (09/2012).
- (2011), *Die Fenster von Sainte-Chapelle. Eine Reiseerzählung im Internet*, <<http://albannikolaiherbst.twoday.net/stories/die-fenster-von-sainte-chapelle-alle-kapitel-der-reiseerzaehlung/>> (09/2012).
- Hettche Thomas (1999), *Null*, <<http://www.dumontverlag.de/null/index.htm>> (08/2012).
- Hillmer Marianna (2012), *Weltbummler Mag. Reiseblog Marianna Hillmer*, <<http://www.weltenbummlermag.de/>> (10/2012).
- Kieninger Martina (1999), *TanGo*, <<http://www.netzliteratur.net/tango/>> (08/2012).
- Klinger Claudia (1996-2000), *Beim Bäcker*, <<http://www.claudia-klinger.de/archiv/baecker/>> (09/2012).
- Kraus Sebastian (2009), *Wrangelstraße*, <<http://wrangelstrasse-blog.de/projekt/>> (09/2012).
- Kretschmer Britta (2012), *Es gibt mehr Welten als diese*, <<http://mehr-welten.de/>> (09/2012).
- Übel Tina (2010), *Reiseblog Tina Übel. Auf dem Landweg von Hamburg nach Shanghai*, <<http://blog.goethe.de/tina-uebel-shanghai/>> (08/2012).
- Zille J.P. (2012), *SOS! Sommer ohne Su*, <<http://www.sos.jpzille.net/>> (09/2012).

Bibliografia cartacea

- Barthes Roland (1970), *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil.
- Gendolla Peter, Schäfer Jörgen, eds (2007), *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, Bielefeld, Transcript.
- (2010), *Beyond the Screen: Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, Bielefeld, Transcript.
- Goetz Rainald (1998–2000), *Heute Morgen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Hartling Florian (2009), *Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets*, Bielefeld, Transcript.
- Hartling Florian, Suter Beat, Hrsgg. (2010), *Archivierung von digitaler Literatur: Probleme – Tendenzen – Perspektiven*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Landow G.P. (2006), *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- Ortmann Sabrina (1998), “Literatur im Netz und Netzliteratur”, in F.-S. Ritz (Hrsg.), *Germanistik im Internet. Eine Orientierungshilfe*, Berlin, Deutsches Bibliotheks-institut, 131-145.

- Porombka Stephan, Mertens Mathias, Hrsgg. (2010), *Statusmeldungen. Schreiben in Facebook*, Göttingen, Blumenkamp.
- Porombka Stephan (2011), *Schreiben unter Strom. Experimentieren mit Facebook, Blogs, Twitter & Co*, Mannheim, Duden-Verlag.
- Schröter Jens, Paech Joachim, Hrsgg. (2008), *Intermedialität - Analog/Digital. Theorien, Methoden, Analysen*, München, Wilhelm Fink.
- Simanowski Roberto (2002a), *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2002b), *Literatur.digital. Formen und Wege einer neuen Literatur*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- (2012), *Textmaschinen, Kinetische Poesie, Interaktive Installationen. Für eine Hermeneutik digitaler Kunst*, Bielefeld, Transcript.
- Simanowski Roberto, Gendolla Peter, Schäfer Jörgen, eds (2009), *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook*, Bielefeld, Transcript.

Bibliografia online

- Antonielli Arianna (2011), “‘Canons Die Hard’. L’iper-canone letterario in rete”, in O. De Zordo, F. Fantaccini (a cura di), *altri canoni / canoni altri. Pluralismo e studi letterari*, Firenze, Firenze UP, 199-235, <<http://www.fupress.com/Archivio/pdf/4854.pdf>> (09/2012).
- Burgard Oliver (2012), “Mit Kunst lässt sich doch Geld verdienen!”, *Zeit Online*, <<http://www.zeit.de/2012/30/C-Beruf-Kunst-App-Lektor>> (10/2012).
- Chervel Thierry (2012), “Autoren sollten aufhören, über das Netz zu nölen”, *Die Welt*, <<http://www.welt.de/106347203>> (09/2012).
- Digitalisierungsguide der Leipziger Buchmesse 2012*, <http://www.leipziger-buchmesse.de/LeMMon/buch_web_ger.nsf/framesuchen?OpenPage&Query=digitalisierungsguide> (08/2012).
- Dobusch Leonhard, “Wissenschaftliches Bloggen in Deutschland”, <<http://re-publica.de/12/panel/wissenschaftliches-bloggen-in-deutschland/#day02>> (10/2012).
- Gauthier Joëlle (2009), “Netzliteratur. Paysage Allemand”, <<http://nt2.uqam.ca/recherches/dossier/netzliteratur>> (09/2012).
- Hayles K.N. (2007), *Electronic Literature: What is it?*, <<http://eliterature.org/pad/elp.html>> (08/2012).
- Herbold Astrid (2012), “Der Autor ist tot, es lebe sein Facebook-Profil”, *Zeit Online*, <<http://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-02/social-media-verlage/komplettansicht>> (09/2012).
- (2012), “Der gläserne Leser ist bald Realität”, *Zeit Online*, <<http://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-03/social-reading/komplettansicht>> (09/2012).
- König M.E., “Raus aus dem Elfenbeinturm! Forschung und Lehre zum Mitmachen”, <<http://re-publica.de/12/panel/raus-aus-dem-elfenbeinturm-forschung-und-lehre-zum-mitmachen/#day02>> (10/2012).
- Kuhn Johannes (2012), “Und Jesus sagte *LOL*. YouTube-Dialoge als Mini-Dramen”, *Süddeutsche Zeitung*, <<http://www.sueddeutsche.de/digital/youtube-dialoge-als-mini-dramen-und-jesus-sagte-lol-1.1389682>> (10/2012).
- Literatur in Netzen/Netzliteratur. Teilprojekt B6*, Universität Siegen, Germanistisches Seminar, <<http://www.fk615.uni-siegen.de/de/teilprojekt.php?projekt=B6>> (09/2012).

- Lobo Sascha (2012), "Die Mensch-Maschine. Eure Internetsucht ist unser Leben", *Spiegel Online*, <<http://www.spiegel.de/netzwelt/web/sascha-lobo-das-internet-ist-nicht-schuld-a-853752.html>> (09/2012).
- Ortmann Sabrina (1998), "Netzautoren. Erscheinungsformen der Literatur im Internet", <<http://www.berlinerzimmer.de/eliteratur/netzautoren/referat2.html>> (08/2012).
- Petersen Anne, Saltzweil Johannes (2012), "Absturz der Netz-Poeten", *Spiegel Online*, <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-25940401.html>> (08/2012).
- Porombka Stephan (2011), "Literatur im Netz. Kein Grund für Buchkitsch", *Zeit Online*, <<http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-09/netzliteratur-essay/komplettansicht>> (09/2012).
- (2012), "Die Buchkultur erzieht zum Geiz", *Zeit Online*, <<http://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-09/moleskine-notizbuecher-internet/komplettansicht>> (09/2012).
- "Proust-Fragebogen für Blogger (47): Marianne Hillmer" (2012), *Zeit Online*, <<http://blog.zeit.de/zeitmagazin/2012/06/16/proust-fragebogen-fur-blogger-46/>> (10/2012).
- Thumfart Johannes (2010), "Hyperlinks sind out", *Zeit Online*, <<http://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-04/new-york-internetliteratur/komplettansicht>> (08/2012).
- Walser Rahel, "It is just play with text", <<http://www.unibas.ch/index.cfm?uuid=4197A6010E7144C9F1C178AE54481D3D&/>> (10/2012).

Sitografia selezionata

- arté*, <<http://www.arte.tv/de/>> (08/2012).
- Beluga Verlag*, <<http://www.cyberfiction.ch/beluga/hypfic.htm>> (08/2012).
- BerlinerZimmer*, <<http://www.berlinerzimmer.de/eliteratur/>> (08/2012).
- Berlin Web Week*, <<http://berlinwebweek.de/>> (09/2012).
- Börsenverein des Deutschen Buchhandels*, <<http://www.boersenverein.de/>> (08/2012).
- Carpe*, <<http://www.carpe.com/>> (08/2012).
- Cyberfiction*, <<http://www.cyberfiction.ch/>> (08/2012).
- Deutsches Literaturarchiv Marbach*, <<http://www.dla-marbach.de/>> (10/2012).
- dichtung digital - journal für digitale aesthetik*, <<http://www.dichtung-digital.de/>> (08/2012).
- Die Welt*, <<http://www.welt.de/>> (10/2012).
- dilimag*, <<http://webapp.uibk.ac.at/dilimag/>> (10/2012).
- ELO - Electronic Literature Organization*, <<http://www.eliterature.org/>> (08/2012).
- European eLiterature Collection*, <<http://www.eliteraturecollection.eu/>> (08/2012).
- Frankfurter Allgemeine Zeitung für Deutschland*, <<http://www.faz.net/>> (10/2012).
- Frankfurter Buchmesse*, <<http://www.buchmesse.de/>> (10/2012).
- Goethe Institut*, <<http://www.goethe.de/>> (08/2012).
- Hyperdis*, <<http://netlern.net/hyperdis/>> (10/2012).
- in|ad|ae|qu|at*, <<http://www.zintzen.org/salon-litteraire/>> (10/2012).
- Kulturstiftung des Bundes*, <<http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/>> (09/2012).
- Leipziger Buchmesse*, <<http://www.leipziger-buchmesse.de/>> (08/2012).
- Literarische Weblogs in deutscher Sprache*, <<http://www.litblogs.net/>> (10/2012).

- Literaturcafé*, <<http://www.literaturcafe.de/>> (08/2012).
Literaturhaus Stuttgart, <<http://www.literatur-und-strom.de/4/>> (09/2012).
Literaturwelt, <<http://www.literaturwelt.de>> (08/2012).
Literaturwerkstatt Berlin, <<http://www.literaturwerkstatt.org/>> (09/2012).
LitFlow. Magazin. Für die nächste Literatur, <<http://litflow.de/magazin/>> (10/2012).
LitRadio, <<http://www.litradiio.net/>> (09/2012).
Lyrikline, <<http://www.lyrikline.org/>> (09/2012).
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, <<http://www.uni-halle.de/>> (09/2012).
Netzleben. Everyone is an author, which means that no one is an author?, <<http://www.hartling.org/>> (09/2012).
Netzliteratur.net, <<http://netzliteratur.net>> (08/2012).
Netzwerk der Literaturhäuser, <<http://www.literaturhaus.net/>> (09/2012).
Neue Zürcher Zeitung, <<http://www.nzz.ch/>> (10/2012).
nt2 - Nouvelles technologies, nouvelle textualités. Le laboratoire de recherche sur les oeuvres hypérmediatiques, <<http://nt2.uqam.ca/>> (09/2012).
ORF – Österreichische Rundfunk, <<http://orf.at/>> (10/2012).
PEN-Zentrum Deutschland, <<http://www.pen-deutschland.de/>> (09/2012).
re:publica Berlin 2012, <<http://re-publica.de/12/>> (10/2012).
Spiegel Online, <<http://www.spiegel.de/>> (10/2012).
Stiftung Universität Hildesheim, <<http://www.uni-hildesheim.de/>> (09/2012).
Süddeutsche Zeitung, <<http://www.sueddeutsche.de/>> (10/2012).
Tage-Bau Buchprojekt, <<http://www.tage-bau.de>> (08/2012).
Traumawien, <<http://www.traumawien.at>> (10/2012).
Universität Basel, <<http://www.unibas.ch/>> (10/2012).
Universität Siegen, <<http://www.uni-siegen.de/>> (09/2012).
Website Roberto Simanowski, <<http://simanowski.info/>> (08/2012).
Zeit Online, <<http://www.zeit.de/index>> (10/2012).

Dieter Schlesak, Vivetta Valacca
La luce dell'anima. Zeit Los brennt dieses Licht hier,
con un'introduzione di Angelo Tonelli

Pisa, ETS, 2011, pp. 158

Recensione di Alberto Ricci
Università di Firenze (<riccialberto1967@libero.it>)

Leggendo la raccolta di liriche scritta a due mani dalla poetessa e saggista Vivetta Valacca ed il poeta rumeno-tedesco, saggista, romanziere, pubblicista e traduttore Dieter Schlesak, è giusto pensare ad un dialogo, al dialogo *tout court*, e nel senso più alto del termine. E collocare tale termine – dal greco *dià*, “attraverso”, e *logos*, “discorso” –, la cui pratica fin dall'antichità presuppone e favorisce la forma sociale della *polis*, la comunità, e di strutture come l'*agorà*, la piazza, nel nostro presente così scisso, multimediale e cibernetizzato, gerarchizzato in sottoinsiemi politici, economici e giuridici scollegati gli uni dagli altri, a mio avviso ne accresce tanto più il valore.

Forse, di fronte al vivere in una società così articolata, attraversata, secondo le parole della stessa autrice nella postfazione all'opera, dalla “dolorosa realtà di un'incomunicabilità di fondo”, dove “ciò che utopisticamente chiamiamo ‘dialogo’ altro non è se non un'alternanza di monologhi, in cui ciascuna delle due parti parla soprattutto per se stessa” (150), bisognerebbe allora ripensare il senso profondo di ogni dialogo. Tentando ciò potremmo riflettere sul senso di un principio dialettico in cui ogni cosa può essere ciò che è solo per contrasto con ciò che non è, e quindi solo in relazione alle altre. E l'errore implicito in un sistema tale sarebbe proprio quello di considerare le cose, ma anche le individualità, in una loro esistenza separata, come del resto ha fatto il pensiero scientifico dominante a partire da Galilei, operando in direzione opposta a quello dialettico. Lo studio del fenomeno isolato, la sua scomposizione in parti sempre più piccole, per ricomporle in un insieme di parti precedentemente isolate che soltanto coincide con la loro somma, stride con una lettura dialettica della realtà. Ciò produce una mancanza di identità e di appartenenza che lo stesso Schlesak nel suo saggio *Bandiere Bucate*, scritto tra il 1990 e il 1991, denuncia: “... oggi questa mancanza di appartenenza non è vera solo per gli scienziati [li definisce *Zwischenschafiler*, termine derivato da *Wissenschaftler*, scienziato, con l'innesto della preposizione *zwischen*, tra, come prefisso, che insieme al morfema derivazionale *-schaft* forma un termine

nuovo che pressappoco significa: operante nel tra] che vivono al confine della propria disciplina, ma per tutti. Il secolo XIX, l'epoca nazionale, culturale, ideologica delle patrie, di cui ancora serbiamo in noi il ricordo, l'epoca delle certezze, volge alla fine" (D. Schlesak 1997, 25).

Ma se lo stesso principio dialettico si ergesse tuttavia a sistema totalizzante di descrizione e di giustificazione di una realtà data, lo stesso Hegel in fondo non ne è stato immune, si trasformerebbe, tradendo lo spirito che lo anima, in ideologia. E allora dovremmo vedere nel dialogo un livello più alto della dialettica; una sfera in cui da un lato il principio dialettico stesso viene messo in contrasto con letture non dialettiche del reale, e, dall'altro, riconciliato, dove caduto nell'eccesso, col proprio ossessivo negare qualsiasi assunto o posizione che non abbiano uno statuto provvisorio. In tal senso dovremmo quindi pensare ad una forma di dialogo più accogliente che non metta troppo in discussione le zone d'ombra che pure esistono, e devono esistere, affinché sia garantita, nel suo già precario equilibrio, la stessa trama dialogica. Ma si tratta di ipotesi, teorie, astrazioni.

Forse alla base del felice dialogo tra Vivetta Valacca e Dieter Schlesak più semplicemente c'è il mistero di un incontro, di ogni concreto incontro, che avvenne, come apprendiamo sempre dalla postfazione scritta dalla poetessa, il 18 novembre 2006 ad Heidelberg, in occasione di una tavola rotonda presieduta da Dieter Schlesak nell'ambito del World Poetry Festival. Incontro che ebbe un seguito. Nel giugno dell'anno successivo furono invitati ad *Argonauti nel golfo degli dei*, a Lerici, dove i loro versi, anche se tratti da opere già pubblicate, si "intrecciarono" (143) per la prima volta intorno al mito di Orfeo ed Euridice. La lettura fu un successo, e soprattutto per due fondamentali motivi che possono essere considerati l'uno conseguente all'altro. Il primo è che non si trattava di "raccontare di nuovo il mito", ma di *riviverlo* "attraverso le nostre convinzioni più profonde, attraverso il vissuto stesso" (144), per cui, e siamo al secondo motivo, l'ascoltatore viene toccato dalla "forza della nostra convinzione", e più ancora dalla "nostra *fedeltà* al nostro reale sentire", ed in virtù solo "della forza della verità e del sentimento" (146).

Qualcuno dunque si incontra, e qualcosa si incontra: "Correva tra i due quella corrente che muove i mari, la forza / delle maree saliva in loro", recitano questi bellissimi versi letti da Vivetta Valacca a Lerici e anche in successive letture pubbliche, e si tratta anche qui di un dialogo, quello tra Penelope ed Ulisse, mito d'amore, accanto a quello di Orfeo ed Euridice, tra i più avvincenti che si pone alle origini della nostra stessa civiltà. Sono tratti da *Il mare dai mille occhi* (28), che con *Lo specchio del mondo* e *La danza delle onde*, pubblicati proprio in quegli anni, compongono la trilogia di argomento omerico con cui l'autrice inaugura la poetica del *Mitoesistenzialismo*. Nella prefazione al volume che chiude la trilogia, Angelo Tonelli annota: "Per Vivetta Valacca il mito è il modo più efficace per parlare in termini esistenziali, è *forma mentis* per leggere il presente e esprimere le emozioni: così la vita si fa opera d'arte, e

l'orrore può diventare bellezza" (7). Ciò è da intendere quindi – se pensiamo ad esempio alla definizione di un Barthes, per cui il mito parla delle cose “senza spiegarle, le fonda come eternità e natura” (Barthes 1964, 130), oppure a quella di Horkheimer/Adorno che vi vedono “la proiezione del soggetto nella natura”, e quindi il mito vuole “raccontare, nominare, dire l'origine” (Horkheimer, Adorno 1966, 14) – come trasporto di vita concretamente vissuta che attraverso la nominazione verbale passa ad essere, a partire dal dato biografico, categoria esistenziale.

Potremmo allora definire il dialogo che fonda *La luce dell'anima* l'incontro di due esistenze nel senso dell'umano, in quanto riflesso di un limite che sancisce un io ed un tu, ma che nella rivelazione dei sentimenti, e soprattutto del più grande di tutti, l'amore, tale limite può trasformarsi nel confine ultimo che assume il valore massimo del noi. Fedeli alla forza del proprio sentimento, i versi di Vivetta Valacca, andando direttamente al cuore dell'enigma, riportano alla luce l'ansia di un'interrogazione stringata, inquieta, che ne rappresenta allo stesso tempo la definizione più umana: “*Fedele / io, tu? / Dove finisce IO? / Dove incomincia TU? / È / soltanto noi dovunque*” (25). Il destino dell'incontro nell'amore è “*mistero che attira*”, che coinvolge e sconvolge la strutturazione stessa della personalità che si definisce io, tanto da costringerla necessariamente a guardarsi allo specchio della propria identità, poiché “*... l'eterno ritorna / richiama / i due all'uno / com'è, com'era / in principio*”, per potersi riconsiderare un tu, ovvero un “*Essere l'altro/nell'altro*” (21). Vivere ciò significa conoscere se stessi in un nuovo essere creaturale, è entrare in se stessi e riscoprire la propria interiorità in una tensione estatica che abbraccia l'uomo nella sua totalità, tanto da divenire prima destino: “*TU sei nel mio destino / e io nel tuo / Voce che scava / e apre delle porte / che non sapevo / o non avevo*” (17), e poi rilettura di un senso e di un'identità nella dimensione dell'eterno che sospende le stesse categorie spazio-temporali: “*Ti leggo / e passo il mio dito / su ogni segno del volto / e sfoglio le pagine / del tuo corpo. // Vi leggo / il senso dell'amore / e il mio destino / vi leggo / l'eternità che mi hai dato*” (15).

Versi che si riflettono come immagine speculare in quelli di Schlesak, che cito in lingua tedesca, per preservarne la suggestiva musicalità, nel controcanto che ne è a sua volta il riflesso (e pensare che non nascono nemmeno dall'intento di scrivere a due mani, ma alternandosi liberamente, di giorno in giorno), e che di fronte al mistero dell'amore denota uno stesso disorientamento e tensione conoscitivi, quando si chiede: “*Du wer hat dich in meine Tage geschickt / Die so hell sind weil es dich gibt*” (20), spiegando lo smarrimento esistenziale: “*... Denn das bin endlich nicht mehr ich, / so brauch ich dich, die diesen Andern trägt, du / kommst und gehst und bringst ihn mit, wie soll / ich leben ohne ihn und sie, der mit dir geht ...*” (16), giungendo alla conclusione: “*So sind wir eins / wenn ich mich täglich / mehr und mehr / in dich verliere*” (60), tanto che: “*... du und ich / wir sind das erste Paar*” (104), gli opposti si uniscono nell'immagine allegorica della coppia adamitica, disorientamento e tensione

reciproci si ritrovano come unità originaria e condizione umana prima della caduta, stato di perfezione che coincide con la stessa natura di Dio. Lo stesso poeta ci dice: “Dio, l’UNO, è stato frammentato dall’uomo: donna e uomo, che in verità non sono divisi, solo con quell’atto di peccato – mangiando la RATIO, la falsa conoscenza visibile – si vedono ingannevolmente solo come corpi, si CREDONO divisi” (151). Questo fa esclamare il poeta: “oh komm und löscht mich aus mein ich” (104). Il vero mistero dell’incontro non si ferma al confine dei corpi, ma a partire da tale confine può essere svelato come incontro di “due sensibilità” e, nella fattispecie, di “due scritture” (144), e della loro insita ricchezza.

Giustamente Vivetta Valacca ci fa notare che i frequenti riferimenti mitici e biblici del dialogo non sono voluti, ma fanno “parte del nostro mondo interiore e, di conseguenza, del nostro naturale codice espressivo”, e aggiunge: “La Bibbia insegna che noi siamo stati fatti a immagine e somiglianza di Dio. Nella Bibbia Dio è una persona, non un sé indistinto e ci ha creato come singole persone, individui, ma Dio è Amore e siamo a sua immagine e somiglianza solo quando amiamo. Lui è eterno e quello che di noi durerà eterno è l’Amore. Amando troviamo la nostra eternità e la nostra identità. L’essere amato diventa la nostra identità” (148-149). Il valore del richiamo mitico e soprattutto biblico è consustanziale al codice espressivo della nostra cultura in cui noi tutti possiamo sensibilmente identificarci nell’amore come nostra sola identità. E quindi avviene “dass Liebe uns verändert / wir / nicht mehr sind was wir je / dachten dass wir wären. / Wir sind ein anderer / sind das Bild / von uns entworfen: Kind. / Es dauert so lange an / bis die Entdeckung / dass wir lieben / viel lauter ist als alles was wir / vorher waren” (70). Il “noi siamo un altro” di ascendenza rimbaldiana, rappresenta qui la possibilità di poter concepire un’altra immagine di noi, quella del bambino che ancora ha davanti a sé tutto il suo futuro, lo stupore della scoperta che amare è voce che copre tutto quanto eravamo prima, poiché “Es hat uns Berührt / Was immer schon war: / Jahrtausende lang / ein warten auf Liebe / bevor sie uns / gebar” (74), la rinascita in un verbo di fede aconfessionale, in cui trova posto ogni confessione, che nel noi abbraccia l’umanità nella propria fedeltà a sé.

Non possiamo a questo punto, in considerazione dei molteplici aspetti qui toccati, non pensare al *Simposio*, il dialogo sull’amore più esteso pervenutoci dall’antichità. Durante la celebre cena tra intellettuali – in realtà si trattava di un vero e proprio rito, che accanto al valore sociale e culturale, possedeva anche una dimensione religiosa – il tema dell’amore viene sviscerato nelle sue più svariate forme, tra cui anche quella, forse la più nota, delle metà perdute che hanno nostalgia l’una dell’altra, narrata da Aristofane. Ma è attraverso le parole di Socrate che l’argomento giunge all’approdo più alto; riferendo agli amici e ai discepoli della conversazione avuta con Diotima, la sacerdotessa di Mantinea, tale approdo viene fissato con un termine particolare, e cioè *poiesis*, dal verbo greco *poiein*, fare, creare, e quindi *poiesis* intesa come produzione,

poesia. Diotima parla di “ogni atto per cui qualcosa passa dal non essere all’essere”, riferendosi anche all’atto d’amore che “consiste nel partorire in bellezza sia nel corpo sia nell’anima” (Platone 1986, 97). Ogni vera creazione è rinascita spiritual-materiale che racchiude in sé l’unità e la molteplicità, ed avviene nell’ *“amore / che crea / e ricrea / a sua immagine / il mondo”* (29). L’atto creatore lascia la propria impronta nell’opera della creazione, la intride di pneuma, il dialogo di *La luce dell’anima* nasce allora “così come deve nascere la vera poesia, qualcosa che esce da noi come se avesse vita propria, pur essendo la nostra più vera essenza” (144). L’intreccio delle due scritture diviene la metafora stessa del reciproco compimento nel mistero d’un incontro, nel mistero di ogni incontro; due cuori si parlano, la loro voce si spoglia nel verso che urla “le emozioni di chi ha scritto forse più delle sue stesse parole” (146).

Contenuto del principio dialogico-dialettico è quindi un sentire che nella sua essenza rappresenta la nostra umanità più vera, il noi, come incontro e compimento reciproco di due destini nella *poiesis* dell’amore. Ma c’è qualcos’altro, un altro aspetto attraverso il quale la parola-a-due di Vivetta Valacca e Dieter Schlesak acquista il proprio definitivo significato: la storia. Ma in che senso? Angelo Tonelli nell’accurata prefazione al volume parla molto opportunamente di un “luogo” che si crea, nell’incontro, “che è rifugio dalla storia” (6), o anche, secondo la poetessa, “*luce che rifulge / a noi concessa / nell’orrore della storia*” (19), che è come un ritorno a casa “*dal vuoto siderale / dallo spazio d’inizio*” (59), senza che per questo debba farci pensare ad una fuga astorica dal presente, anzi. Tonelli definisce questo luogo come “l’eterno presente aionico dell’amore” (6), non sospensione provvisoria del tempo, nemmeno teofania, ma piuttosto permanenza sotto la superficie del transitorio, “*Il luogo è segreto / inaccessibile agli altri: / è questo il mistero / Bethel è là*” (37). Il tempo aionico è quello del mito, dove un’azione accaduta sta sempre per riaccadere; il racconto mitico rappresenta la dimensione fondante dell’essere umano nel suo manifestarsi, e anche se contestualizzato in un presente disincantato e diviso, il mito diviene racconto storico, storia di sempre tradotta in quella presente. Dico questo perché è difficile pensare la storia personale di Dieter Schlesak separata da quella che volenti o nolenti ha determinato la storia di tutti noi: la follia nazista e il comunismo. Entrambe le ideologie hanno segnato indelebilmente la vita di Schlesak, condannandola lungamente all’esilio ‘interno’, e, dopo la fuga dal regime di Ceausescu, a quello in Germania occidentale prima, e poi in Italia, in bilico tra tre culture, romena, tedesca e italiana, priva, come detto sopra, di appartenenza, e ormai incapace di identificarsi con l’una o con l’altra. Stefano Busellato giustamente scrive che “se Proust diceva l’artista come ‘cittadino di una patria sconosciuta’, Schlesak è il poeta della patria negata” (Schlesak, 2006, 11).

Nazismo e comunismo in Schlesak sono insieme anabasi e catabasi di un’assenza divenuta storia. Nato nel 1934 a Schäßburg (Sighisoara) in Transilvania, Schlesak apparteneva alla minoranza rumena di lingua tedesca, e all’epoca

dei fatti, quando è scoppiato l'orrore, era solo un bambino. Ne *Il farmacista di Auschwitz*, il celebre romanzo uscito nel 2009, parla della sua esperienza della guerra e delle deportazioni, e a rendere unica la testimonianza del libro non sono solo il rigore storiografico e la sensibilità dell'autore, quanto proprio il punto di vista del bambino; del bambino che assiste inconsapevolmente all'orrore del proprio destino mancato, della propria identità negata. Al bambino Schlesak toccò apprendere l'orrore di quanto stava accadendo: l'invito ai suoi concittadini alla collaborazione con le truppe d'occupazione nazista (ai tedeschi residenti nei paesi occupati dai nazisti era imposto l'arruolamento non nella Wehrmacht, ma nelle SS), l'orrore, maturato nel tempo in coscienza adulta, dei parenti amorevoli, dei vicini di casa che collaboravano ad avviare ai forni, ai gas letali, quelli che fino ad allora erano amici e concittadini. La verità del male trova un volto in Victor Capesius, il farmacista di Schäßburg, che intraderà, selezionandoli personalmente, alla morte i suoi concittadini ebrei, gli stessi uomini con cui si era intrattenuto come commensale, come buon vicino, facendoli spogliare, distribuendo addirittura dosi di Zyklon-B: "Capesius era stato il cavaliere di mia madre nelle ore di danza all'epoca del ginnasio" (29). E proprio per accondiscendere a un desiderio della madre, Schlesak scrive anche *L'uomo senza radici* (2011), il secondo romanzo che dà voce a quel mondo, ad una cultura e un'infanzia sottratte, di cui la memoria della madre era depositaria, insieme agli anni che sarebbero dovuti essere spensierati, tramutati invece, come gli uomini internati ad Auschwitz e quelli trasformati in aguzzini, in vittime.

Forse allora il senso più alto, ed insieme più profondo, alla cui luce va letto il dialogo dei due poeti, si alza dalle ceneri della storia, di questa storia, col fumo di un destino negato dalle deportazioni: "Und der Zug der fährt ab: / Ich aber hilflos / von dir erwartet / als wären wir anders als sonst / jetzt noch / mit den Engeln der Ferne / Zeit-Los / bald aber ausgesetzt dem / was wirklich / IST" (42). L'angelo che ci viene incontro non va necessariamente identificato con la figura del messaggero divino tramandataci dalla dottrina cristiana, non solo, forse la sua funzione poetica qui è quella di metterci di fronte a ciò con cui necessariamente dobbiamo confrontarci: l'assenza, che è reale come ciò che veramente è stato. L'angelo è "Zeit-Los", che significa senza tempo, ma anche tempo-destino, sorte, fato, o destino del tempo, come nello *Zeit-Los brennt dieses Licht hier*, senza tempo, o nel destino del tempo, arde questa luce qui, che non a caso intitola la raccolta. Gli angeli portano la luce che protegge dalla sfera caotica della morte: "Der chaotische Bereich des Todes / Ist im Streit gegen uns, will uns töten, / Zuerst vielleicht ohne / Licht und jene Engel, die uns behüten" (82). E tale senso dell'assenza si rapprende in una domanda che ha tormentato Schlesak per tutta la vita, e che durante le letture pubbliche dei suoi libri non manca mai di porsi: "Io sono nato nel 1934, troppo giovane per essere arruolato, ma, se fossi nato prima, anche io sarei stato preso in questa macchina nazista. Cosa avrei fatto?".

Il destino mancato si carica di tutto il peso che porta con sé il terribile interrogativo sull'umanamente possibile, investendo quindi la coscienza di ognuno di noi della consapevolezza che nel tempo storico negato anche la caduta sarebbe potuta essere, che è possibile per ognuno: "Möglich ist der Sturz wenn die Engel der Absenz / uns verlassen / und wir mit offenen Augen in die Zeit fallen" (42). Solo a partire da questa domanda il dialogo d'amore acquista il suo definitivo significato, completandosi nel proprio *bashert*. "Le nostre infatti sono le liriche del bashert", mi spiega Vivetta Valacca, aggiungendo: "Bashert è una parola yiddish che significa predestinato. Nella sapienza ebraica, similmente al mito di Platone, si crede che in cielo l'anima possieda sia il principio maschile che femminile e che al momento della nascita i due principi si scindano e il principio maschile si incarni in un corpo maschile, quello femminile in un corpo femminile, per questo gli esseri umani sarebbero alla ricerca della propria metà". La presa di coscienza del male, del non-essere, significa dare figura all'enigma del bene. Gli angeli possono allora ritornare nella nostra consapevolezza, e colmarla di ciò che hanno raccolto nell'assenza: "dann kommen jene Engel wieder / und was sie im Abwesendsein gesammelt / sind wir / das Haus / geborgen und umarmt gehen wir / hinein in den herzwarmen Raum / unseres Zuhauseeins" (44). In questa coscienza (dal latino *cum-scire*, sapere insieme) il dialogo ci riporta a noi stessi, nell'altra metà del cielo, nella luce di un puro essere a casa nel qui e nell'ora, che diviene il luogo di un'altra possibilità, e di redenzione, in un sentimento che riscatta anche l'avvenire rubato: "*Il nostro sentimento / è luce QUP*" (77), "*Weißt du / Liebe ist Leben für immer / Du es brennt dieses ewige Licht HIER / Wenn die gestohlene Zukunft / Als Sein wiederkehrt*" (78).

Riferimenti bibliografici

- Barthes Roland (1964), *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
 Horkheimer Max, Adorno Theodor (1966), *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi.
 Platone (1986), *Simposio*, trad. e note di F. Ferrari, pref. di E. Cantarella, Milano, RCS Libri.
 Schlesak Dieter (1997), *Bandiere bucate. Viaggio dentro una rivoluzione*, Bergamo, Moretti & Vitali.
 — (2006), *Settanta volte sete, Grenzenlos, Poesie*, a cura di S. Busellato, Pisa, ETS.
 Schlesak Dieter, Valacca Vivetta (2011), *La luce dell'anima. Zeit Los brennt dieses Licht hier*, con un'introduzione di A. Tonelli, Pisa, Edizioni ETS.

Il testo a fronte in un'edizione accademica *open access* Report del traduttore in cerca dell'originale nella rete Internet

Valentina Rossi

Università di Firenze (<valentina.rossi@unifi.it>)

Propongo, in estrema sintesi, l'esperienza di un triplice itinerario che ho realizzato su Internet con l'obiettivo di reperire l'originale del racconto di Andrej Gelasimov in edizione digitale.

Itinerario 1

Se si cerca in rete il testo del racconto “Nežnyj vozrast” (Una tenera età) a partire dal nome dell'autore, Andrej Gelasimov, si arriva non al sito dello scrittore (Gelasimov non ha un proprio sito), bensì al portale <<http://www.proza.ru>>.

Il sito web *Nacional'nyj server sovremennoj prozy* (server nazionale di prosa contemporanea), creato nel 2000, di proprietà del Literaturnyj klub (Club letterario), è nato su iniziativa di Dmitrij Kravčuk, che figura quale direttore generale di un progetto che comprende anche il sito “stichi.ru”, dedicato alla poesia russa contemporanea. Il progetto consiste nella creazione di un portale “letterario”, in cui *gli autori* possano gratuitamente pubblicare on-line le proprie opere, firmando con i proprietari del sito un contratto di utilizzo del server. I diritti sulle opere pubblicate restano di proprietà dell'autore. Nel novembre 2011 il sito internet russo più visitato era “stichi.ru”, mentre il quinto posto era occupato da “proza.ru” (<<http://magazines.russ.ru/nj/2011/262/ru19-pr.html>>, 10/2012).

La *mission* del sito messo a disposizione da Kravčuk (che sembra delineare la figura di un “mecenate postmoderno”) consiste dunque nell'offrire a tutti gli autori letterari russi la possibilità di pubblicare liberamente e di incontrare on-line i propri lettori. Oltre ai diritti d'autore infatti, protetti dalla legge, andrebbe garantito anche il diritto di ogni autore ad avere un pubblico di lettori. Secondo il progetto di Kravčuk, un sito così costruito costituirebbe “una piattaforma dove trova spazio la vita letteraria attuale”, e dove “*si crea* la letteratura contemporanea” (<<http://proza.ru/events/poetryday/kravchuk.html>>, 10/2012). Il progetto prevede anche la prossima formazione di un'unio-

ne degli scrittori di nuovo tipo, che interagisca con la realtà contemporanea e si confronti col fatto che la letteratura attuale viene pubblicata in prima istanza su Internet (*ibidem*).

Per “autore” si intende dunque qui *chiunque* abbia da pubblicare un “oggetto letterario”. Come sottolineava Dmitrij Bak, prorettore alla ricerca dell’università RGGU di Mosca, in occasione di una recente tavola rotonda sul tema “Letteratura.ru”, nella cultura russa ciò rappresenta una sfida alla figura tradizionale dello *scrittore*. Se prima un autore per arrivare a pubblicare un libro doveva aver scritto per riviste letterarie autorevoli quali *Novyj mir* o *Znamja*, la strategia introdotta dai nuovi portali Internet ha offerto agli autori la possibilità di pubblicare ed essere riconosciuti come scrittori senza dover preventivamente affrontare il giudizio dei redattori delle riviste letterarie (<<http://magazines.russ.ru/nj/2011/262/ru19-pr.html>>, 10/2012).

Sul sito *proza.ru* figurano al momento le opere di 151.268 autori. Tra questi, sul sito vengono segnalati come “autori famosi” soltanto 22 scrittori, selezionati in quanto figure che sono state oggetto di attenzione da parte dei media o che sono state segnalate da altre fonti indipendenti e “autorevoli” (<<http://www.proza.ru/2010/01/02/106>>, 10/2012). Wikipedia segnala, tra gli autori noti del sito, 7 scrittori (<<http://ru.wikipedia.org/wiki/Проза.ру>>, 10/2012), che appaiono peraltro tutti accomunati *anche* dal fatto di aver pubblicato le loro opere in formato cartaceo. In entrambi questi elenchi figura il nome di Andrej Gelasimov.

Il sito *proza.ru* viene presentato dal suo ideatore come un progetto non commerciale, orientato a promuovere lo scambio di opinioni e di informazioni tra i frequentatori del portale. Il sito è in effetti progettato in modo da stimolare pratiche tipiche dei *social networks* (esiste un sistema di *rating* che dipende dal numero di recensioni che l’autore riceve e dalla sua disponibilità a socializzare con gli altri autori). Questi sono anche gli elementi che maggiormente hanno attirato le critiche di coloro che contestano lo statuto di risorsa “letteraria” del portale di Kravčuk (Černorickaja 2006, 26). L’assenza di qualsivoglia filtro selettivo fa sì che risulti in evidenza solo ciò che è stato pubblicato più di recente, per cui l’autore perde immediatamente la propria visibilità. A ciò si lega uno dei meccanismi costitutivi del sito: l’autore scrivendo e ricevendo recensioni può acquisire i “punti premio” necessari a collocare una pubblicità delle proprie opere sulla *home page*. Ciò risulta rilevante anche per il sistema di autofinanziamento del sito: se lo ritiene opportuno l’autore può infatti ricorrere a un servizio a pagamento per collocare la pubblicità sulla *home page*, invitando il lettore a visitare la propria pagina (<<http://www.proza.ru/premium.html>>; <http://www.proza.ru/about/services_agreement.html>, 10/2012).

Sulla pagina di Andrej Gelasimov (<<http://www.proza.ru/avtor/fool-hunter>>, 10/2012) sono presenti una ventina di testi (mini storie e racconti brevi, il più recente dei quali è datato gennaio 2012). Mancano tutte le opere

di maggiore ampiezza pubblicate dall'autore, ivi compreso il racconto "Una tenera età". Nell'elenco dei testi, con il sottotitolo "Storia e politica", è presente un messaggio ai lettori intitolato "Vsë što ja ubral iz Prozy.ru" (Tutto ciò che ho tolto da proza.ru, 8/05/2009, <<http://www.proza.ru/2009/05/08/658>>, 10/2012).

L'autore, sottolineando come la cessione dei diritti economici derivanti dalla pubblicazione online delle opere alla casa editrice Eksmo lo abbia obbligato a togliere dal sito tutte le sue principali opere, rimanda il lettore a un sito dove tali opere sono scaricabili a prezzi "simbolici" (dove, ad esempio, un romanzo di 300 pagine ha il costo di 80 rubli, che corrispondono a 1,92 euro).

Si tratta del sito *LitRes. Odin klik do knig* (LitRes. I libri in un click), <<http://www.litres.ru>> (10/2012), di un'azienda leader nella vendita autorizzata di opere in formato digitale. La *mission* dell'azienda LitRes, nata nel 2006 e diretta da Sergej Anur'ëv, consiste nello sviluppare un rapporto paritario e trasparente con autori e editori: nel perfezionare costantemente il servizio per i lettori e nell'ampliare una rete di collaborazione con negozi Internet, produttori di apparecchi per la lettura dei libri digitali, operatori mobili, ecc. (<<http://www.litres.ru/o-kompanii/>>, 10/2012). Alla pagina <http://www.litres.ru/pages/biblio_authors/?subject=44664> (10/2012) si possono scaricare a pagamento tutti i racconti e i romanzi di Andrej Gelasimov.

Tra le "recensioni positive" ricevute dalle case editrici partner, sul sito della LitRes al primo posto figura la recensione della Eksmo, che sottolinea l'affidabilità dell'azienda e la sua attenzione per le esigenze manifestate dall'editore nel corso di una collaborazione cominciata nel 2007 (*ibidem*).

La casa editrice Eksmo è uno dei "giganti" dell'editoria russa e, insieme all'editore AST, copre il 70% della produzione libraria in territorio russo (<<http://magazines.russ.ru/nj/2011/262/ru19-pr.html>>, 10/2012). La Eksmo detiene i diritti sulle opere di Andrej Gelasimov dal 2009; negli anni precedenti Gelasimov si era affidato a una casa editrice più piccola e "elitaria", la OGI, che l'aveva lanciato nel 2001 pubblicando in volume le sue prime opere. Tra i due editori era nata una contesa, sfociata in una causa vinta alla fine dall'OGI a causa del comportamento non corretto dell'altro editore (<<http://www.polit.ru/article/2006/03/14/sud/>>, 10/2012).

La *mission* dell'editore Eksmo è "offrire alla gente occasioni di divertimento, di crescita e di ispirazione, producendo e garantendo la disponibilità di libri di diverso genere". I valori proclamati dall'azienda sono: professionalità e capacità di gestione, costanza pluriennale nel rapporto con gli autori, reputazione positiva e affidabilità, innovazione, sistema di distribuzione efficace, responsabilità (<<http://eksmo.ru/publishers/mission/>>, 10/2012).

Nonostante gli intenti dichiarati dell'editore Eksmo, da parte mia, traduttrice di Gelasimov, i tentativi di prendere contatto con l'ufficio preposto alla gestione dei diritti d'autore non hanno portato risultati. I telefoni e l'indirizzo mail indicati sul loro sito sono risultati non essere più attivi (<<http://eksmo.ru/>

contacts/>, 10/2012). Dopo aver reperito i nuovi recapiti, la richiesta via mail di una liberatoria per la pubblicazione del testo originale del racconto non ha avuto risposta da parte del responsabile dei diritti per Andrej Gelasimov. Uno dei collaboratori mi ha solo informato del fatto che la Eksmo, per esaminare la richiesta di liberatoria, si riserva un periodo di tre mesi, allo scadere del quale, la mancata risposta equivale a un rifiuto.

Andrej Gelasimov risulta tra gli autori russi seguiti dall'agente letterario tedesco Galina Dursthoff. Se si effettua una ricerca di materiale in lingua non russa sull'autore, il sito di quest'agenzia letteraria risulta essere uno dei principali siti informativi (<<http://www.dursthoff.de>>, 10/2012). Dursthoff ha la reputazione di essere il migliore agente europeo per gli autori di lingua russa (<http://www.euxpress.de/archive/artikel_262.html>, 10/2012). In occasione di una conversazione telefonica, finalizzata al rilascio della liberatoria per i diritti sulla traduzione del testo, l'agente letterario ha acconsentito a concedere la liberatoria e ha confermato la realtà emersa dalla mia ricerca: i diritti sul testo digitale del racconto di Gelasimov sono di esclusiva proprietà della Eksmo, e non appare facile ottenere l'autorizzazione dell'editore.

Fin qui un primo percorso, quello dunque intrapreso a partire dai portali che rientrano nella tipologia dei "network letterari di servizio".

Itinerario 2

Se, d'altro canto, si cerca il testo del racconto a partire dalla data della prima pubblicazione, avvenuta sulla rivista *Oktjabr'* nel 2001, si arriva al formato digitale della rivista che, però, non ha un proprio sito web, bensì è aggregata anch'essa a un portale di servizio. Si tratta di "Žurnal'nyj zal. Russkij tolstj žurnal kak èstetičeskij fenomen" (Sala delle riviste. La rivista letteraria russa come fenomeno estetico, <<http://www.magazines.ru>>, 10/2012), portale che aggrega 29 riviste letterarie. Comprende inoltre l'archivio delle versioni digitali di otto riviste non più attive.

La *mission* di questo portale, nato nel 1996 e diretto da Sergej Kostyrko e Tatjana Tichonova, è quella di sviluppare su Internet un *progetto letterario non commerciale*, che presenti l'attività delle riviste in lingua russa di argomento letterario e umanistico stampate in Russia e all'estero. Il progetto è finanziato dall'organizzazione *no profit* Russkij Institut (<http://magazines.russ.ru/no-vyi_mi/refl/refl_sk_28.html>, 10/2012). All'indirizzo web <<http://magazines.russ.ru/october/>> (10/2012) si accede alla versione digitale della rivista *Oktjabr'*.

Con una ricerca nell'archivio (che contiene i *full texts* di tutti i numeri della rivista dal 1996 al 2012) si accede alla versione online dei fascicoli del 2001 e si arriva al testo del racconto "Nežnyj vozrast" (Gelasimov 2001). Il sito offre come opzione la versione stampabile su carta del documento. Come sottolineava Tichonova in un suo recente intervento, uno dei problemi posti dalla digitalizzazione dei volumi delle riviste riguarda proprio il modo di salvaguardare i diritti d'autore sui testi pubblicati, a fronte della loro agevole reperibilità su *magazines*.

ru. Inizialmente i curatori del portale, anche a causa di timori legati a un possibile calo delle vendite delle edizioni cartacee, avevano scelto di presentare i numeri delle riviste in una versione parziale (<<http://magazines.russ.ru/nj/2011/262/ru19-pr.html>>, 10/2012). Attualmente quasi tutte le riviste sono presenti nella versione *fulltext*, ad accesso libero e gratuito. Resta perciò tuttora aperta, come sottolineava Kostyrko, la questione della difesa dei diritti d'autore sui testi che il portale rende accessibili in formato digitale (Kostyrko 2006, 197).

Arrivata alla fine di questo secondo itinerario, nella mia posizione di traduttore per una rivista accademica, ho dovuto rinunciare alla modalità del *testo a fronte* e richiedere la liberatoria per la pubblicazione *open access* del testo tradotto.

Itinerario 3

Il testo russo del racconto di Andrej Gelasimov è reperibile in rete, ed è scaricabile gratuitamente, per chi frequenti siti non autorizzati, tra cui: *Elektronnaja biblioteka ModernLib.ru* (Biblioteca elettronica. ModernLib.ru (<<http://www.modernlib.ru>>, 10/2012), *Webreading.ru* (<<http://webreading.ru>>, 10/2012), *Elektronnaja biblioteka RoyalLib.ru* (Biblioteca elettronica RoyalLib.ru, <<http://royallib.ru>>, 10/2012), *LibRusek. Mnogo knig* (LibRusek. Molti libri, <<http://lib.rus.ec>>, 10/2012). Per quel che concerne la pirateria, la legislazione russa non è chiara: il provvedimento legislativo più recente, che risale al 2006 (<<http://www.rg.ru/2006/12/22/grazhdansky-kodeks.html>>, 10/2012), non appare esaustivo, e da più parti si lamenta l'assenza di una legislazione specifica in merito ai diritti d'autore sulle opere pubblicate in rete (<http://www.pravo.vuzlib.org/book_z1881_page_5.html>, 10/2012).

Riferimenti bibliografici

- Černorickaja Oľga (2006), "Entropija. NET (Publicistika v seti)" (Entropia. NET (La pubblicistica in Rete)), *Voprosy literatury* 1, 5-35; accessibile alla pagina web: <<http://magazines.russ.ru/voplit/2006/1/ch1.html>> (10/2012).
- Gelasimov Andrej (2001), "Nežnyj vozrast" (Una tenera età), *Oktjabr'* 12, 29-35; accessibile alla pagina web: <<http://magazines.russ.ru/october/2001/12/gel.html>> (10/2012).
- Kostyrko Sergej (2006), "Magazines.russ.ru – k desjatiletiju Žurnal'nogo zala v Internetě" (Magazines.russ.ru: per il decennale di Sala delle riviste su Internet), *Novyj mir* 3, 195-204; accessibile alla pagina web: <http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2006/3/ko18.html> (10/2012).

Sitografia

Elektronnaja biblioteka ModernLib.ru (Biblioteca elettronica. ModernLib.ru): <<http://www.modernlib.ru>> (10/2012).

- Elektronnaja biblioteka RoyalLib.ru* (Biblioteca elettronica RoyalLib.ru): <<http://royallib.ru>> (10/2012).
- Evropa ekpress*: <http://www.euxpress.de/archive/artikel_262.html> (10/2012).
- LibRusek. Mnogo knig* (LibRusek. Molti libri): <<http://lib.rus.ec>> (10/2012).
- Literary Agency Galina Dursthoff*: <<http://www.dursthoff.de>> (10/2012).
- Eksmo: Izdatel'stvo* (Eksmo: casa editrice): <<http://eksmo.ru>> (10/2012).
- LitRes. Odin klik do knig* (LitRes. I libri in un click): <<http://www.litres.ru>> (10/2012).
- Nacional'nyj server sovremennoj poëzii* (Server nazionale di poesia contemporanea): <<http://www.stichi.ru>> (10/2012).
- Nacional'nyj server sovremennoj prozy* (Server nazionale di prosa contemporanea): <<http://www.proza.ru>> (10/2012).
- Polit.ru – infomacionno-političeskij kanal* (Polit.ru: canale politico-informativo): <<http://www.polit.ru/article/2006/03/14/sud/>> (10/2012).
- RG.RU. Rossijskaja gazeta* (RG.RU. La gazzetta ufficiale russa): <<http://www.rg.ru/2006/12/22/grazhdansky-kodeks.html>> (10/2012).
- Vikipedia. Svobodnaja ènciklopedija* (Wikipedia. L'enciclopedia libera): <<http://ru.wikipedia.org/wiki/Проза.py>> (10/2012).
- Vuzlib. Èkonomiko-pravovaja biblioteka* (Vuzlib. Biblioteca economico-giuridica): <http://www.pravo.vuzlib.org/book_z1881_page_5.html> (10/2012).
- Webreading.ru*: <<http://webreading.ru>> (10/2012).
- Žurnal'nyj zal. Russkij tolstij žurnal kak èstetičeskij fenomen* (Sala delle riviste. La rivista letteraria russa come fenomeno estetico): <<http://magazines.russ.ru/nj/2011/262/ru19-pr.html>> (10/2012).

Contributors

Serena Alcione (<serena.alcione@yahoo.de>) earned her PhD in German Literature at the University of Florence in 2011 (joint PhD programme of the University of Florence and the Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn). She has taught Italian Language at the University of Bonn from 2004 to 2006. She is the author of *Wackenroder e Reichardt: rappresentazione della musica nella letteratura tedesca del primo romanticismo* (forthcoming, 2013). She has also written extensively on early German Romanticism and contemporary Austrian literature.

Arianna Antonielli (<arianna.antonielli@unifi.it>) earned her PhD in English and American Studies at the University of Florence. She is currently editor in chief of the OA Publishing Workshop (Dept. Comparative Languages, Literatures and Cultures), journal manager of the OA journals *LEA*, *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, and *Journal of Early Modern Studies*, as well as editorial secretary of the OA series “Biblioteca di Studi di Filologia Moderna” and web master of their websites. She is the author of *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche* (2009) and *W.B. Yeats's and J.E. Ellis's manuscript version of The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition with Critical Analysis* (forthcoming 2013).

Sabrina Ballestracci (<sabrina.ballestracci@unifi.it>) is a Lecturer in German Language at the University of Florence. She is the author of papers on second language acquisition and contrastive grammar. She has also written extensively on linguistic aspects of translation.

Ioana Both (<ioanaboth@gmail.com>) is Professor of Romanian Literature at the Babes-Bolyai University (Cluj-Napoca, Romania), editor and translator. She has written extensively on Romanian Romanticism and the construction of the figure of the “National Poet” in Romanian Culture (*Mihai Eminescu, poet national roman* [Mihai Eminescu, Romanian National Poet], 2001; *Eminescu explicat fratelui meu* [Eminescu explained to my brother], 2012). She has also published several books on the history of literary ideas in Romanian Modernism.

Corin Braga (<CorinBraga@yahoo.com>) is Professor of Comparative Literature and Dean of the Faculty of Letters at the Babes-Bolyai University (Cluj-Napoca, Romania). He is also the director of Phantasma, the Center for Imagination Studies (<www.phantasma.ro>), as well as the academic journal *Caietele Echinox* and the book-collection *Mundus Imaginalis*. He has published volumes on literary studies and prose narrative, such as *Lucian Blaga - Geneza lumilor imaginare* (The Genesis of the Imaginary World of

Lucian Blaga, 1998); *Le Paradis interdit au Moyen Âge. 1. La quête manquée de l'Eden oriental* (2004); *La quête manquée de l'Avalon occidentale. Le Paradis interdit au Moyen Âge – 2* (2006); *De l'utopie à l'antiutopie aux XVI-XIXe siècles* (2009); *Psihobiografii* (2011); *Les antiutopies classiques* (2012).

Martha L. Canfield (<martha.canfield@unifi.it>) is Full Professor of Spanish American Literature at the University of Florence. She is the author of *Donne allo specchio. Racconti ispanoamericani fra Ottocento e Novecento* (Le Lettere, 1997) and *Literatura Hispanoamericana. Historia y antología*, vol 1, *Prehispánica y colonial* (Hoepli, 2009). She has also written extensively on contemporary Spanish American poetry and narrative, specially Borges, Cortázar, García Márquez, César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson, Álvaro Mutis, and others. She won the “Cultura del Mare” International Poetry Price in 2000, the Circe-Saubaudia Translation Price in 2001 and the Cervantes Award in 2002, due to her Italian version of *Inventario* by Mario Benedetti.

Svetlana Cârsteian is a Romanian poet. In 2008, she published *The Vise-Flower (Floarea de menghină)*. It was awarded the Mihai Eminescu Award and the Romanian Writers' Union Prize for first poetry publication.

Lorenzo Casini (<lucasini@unime.it>) is a Lecturer at the University of Messina. He is the author of *Modernità arabe. Nazione, narrazione e nuovi soggetti nel romanzo egiziano* (with Maria Elena Paniconi e Lucia Sorbera), *Beyond Occidentalism. Europe and the Self in Present Day Arabic Narrative Discourse*, and *Fuori degli argini. Racconti del 68 egiziano*. He has also written extensively on the European theme in modern Arabic literature and has contributed to the theoretical debate on Occidentalism.

Marius Chivu (<mvchivu@yahoo.com>) is a literary critic and translator, writing his own columns and reviewing books in *Dilema veche* (<www.dilemaveche.ro>). He is also the editor of the monthly magazine *Dilemateca*. Between 2005 and 2008 he had his own TV show on books on Romanian Television. He is the author of *Vintureasa de plastic* (book of poetry, nominated for The Book Of The Year 2012 Prize) and *Three weeks in The Himalayas* (travel book) as well as the coordinator of several short prose anthologies. His critical essays regarding contemporary Romanian literature have been translated into English, Swedish, French, Spanish, Czech and Italian (in *Il Manifesto*).

Debora Ciampi (<deboraciampi@hotmail.it>) is a PhD student at the University of Pisa, working on the interdisciplinarity between Cognitive Linguistics and Audiovisual Translation. She presented a paper entitled “From ST-TT analysis to audience perception: a turning point in Audiovisual Translation Studies” at the international conference “The languages of films: dubbing,

acquisition and methodology” held in Pavia in 2012. She holds an MA degree in Translation Studies at the University of Florence, with a final dissertation on the perception and quality of dubbing. As part of her studies, she also attended an intensive course in Audiovisual Translation at Imperial College London in 2010.

John Denton (<john.denton@unifi.it>) is Associate Professor of English Language and Translation at the University of Florence. He has published numerous articles on Italian-English contrastive analysis, history of translation (with special reference to the English Renaissance), religious discourse, literary and audiovisual translation. He contributed to *Translators through History/ Les traducteurs dans l'histoire* (Amsterdam/Ottawa 1995), the *Encyclopedia of Literary Translation into English* (London 2000), *Übersetzung/Translation/Traduction Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, vol. 2 (Berlin 2007) and co-edited *The Language of Private and Public Communication in a Historical Perspective* (Newcastle 2010).

Eleonora Di Fortunato (<eleonora.difortunato@fastwebnet.it>) is an AV translator for cinema and TV. She teaches translation for dubbing in many Italian universities. Together with Mario Paolinelli – with whom she has collaborated since 2000 -, she has published several volumes and articles on dubbing.

Dávid Falvay (<dfalvay@yahoo.com>) teaches medieval Italian literature and history at the Eötvös Loránd (ELTE) University in Budapest. He is the editor of a volume on St. Elizabeth of Hungary. He has also written extensively on Guglielma of Milan, Marguerite Porete and Hungarian female saints. His current work concentrates on late medieval Italian hagiographic manuscripts.

Fiorenzo Fantaccini (<fiorenzo.fantaccini@unifi.it>) is a Lecturer in English Literature at the University of Florence. He is the author of essays on translation as well as American, English and especially Irish literature. He has published *W.B. Yeats e la cultura Italiana* (2009). With Ornella De Zordo he co-edited *Le riscritture del Postmoderno: Percorsi angloamericani* (2002) and *altri canonilcanoni altri pluralismo e studi letterari* (2011). He is the general editor of *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*.

Luis Fayad is a Colombian writer who has been living in Berlin during the last thirty years. He is a journalist and translator and works as a freelance Visiting Lecturer at several universities and cultural centers. He has written many novels and short stories (*Los parientes de Ester*, 1978; *Compañeros de viaje*, 1991; *La caída de los puntos cardinales*, 2000; *Testamento de un hombre de negocios*, 2004, among others) and articles and essays about Latin American literature and Colombian social and cultural structure.

Coral García (<coral.garcia@tiscali.it>) teaches Spanish Language at the University of Florence. She is the author of several essays on language and literature. She has written extensively on Spanish theater (*Il gran Cid delle Spagne, Teatro español en Italia*) and has translated Italian and Spanish poetry and theater.

Andrei Gelasimov is a contemporary Russian writer. He is the author of the novels *God obmana* (The Lying Year, 2003) and *Stepnye bogi* (Gods of the Steppe, 2009), which won the 2009 Russian National Bestseller Award. He has also written several stories and short stories.

Samuele Grassi (<samuele.grassi@gmail.com>) holds a PhD in English and American Studies (University of Florence). He is the author of *Looking Through Gender: Post-1980 British and Irish Drama* (2011). *Anarchismo queer: una introduzione* is forthcoming from ETS. He is a member of the Editorial Board of *Studi irlandesi: A Journal of Irish Studies*.

Arianna Gremigni (<ariannagremigni@gmail.com>) holds a PhD in English and American Studies (University of Florence). Her doctoral thesis, titled *Racialized Aliens and Black Vampires: Science Fictional Musings on the Space of the Stranger*, focuses on contemporary science fiction. Her fields of research are Cultural Studies, and Queer Gender Studies. She has written on British independent film-maker Derek Jarman. She is a member of the Editorial Board of *Studi irlandesi: A Journal of Irish Studies*.

Gabriella Ivacs (<Ivacsg@ceu.hu>) is the Chief Archivist at the Open Society Archives of the Central European University in Budapest. Since 1999 Ivacs has been responsible for the archival and records management strategies of the Open Society Foundations Network. Her current research explores the issue of archival transformations within the new technological landscape: the effects on memory practices, research methods and access to primary sources, as well as the relationship between professional practices and legal barriers under different socioeconomic circumstance agendas.

Agapita Jurado Santos (<jurado@libero.it>) teaches Spanish Language at the University of Florence. She is the author of *Tolerancia y ambigüedad en 'La gran sultana' de Cervantes*, ed. Reichenberger (1997); *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (s. XVII). Para una bibliografía*, ed. Reichenberger (2005); *La locura de don Quijote en las tablas del XVII. Don Gil de la Mancha*, ed. Academia Editorial del Hispanismo (2012). She has also written extensively on the Golden Age theater and women cervantinas.

Kirke Kangro (<kirke.kangro@artun.ee>) is a sculptor and curator. She is currently working as head of the Installation and Sculpture Department at

the Estonian Academy of Arts. She was awarded the Estonian Culture Endowment year prize for curating “Revenge” (2010) and the Estonian Culture Endowment scholarship (2008, 2011).

Maarja Kangro (<redsaatan@gmail.com>) is a PhD student in Cultural Theory at the University of Tallinn, where she writes poems, fiction, and non-fiction. She edited a bilingual anthology on Andrea Zanzotto (*Hääl ja tema vari / La voce e la sua ombra*, 2005) and Valerio Magrelli (*Luule DNA / Il Dna della poesia*, 2006, with K. Kruusa). She has also written four collections of poems: *Kurat õrnal lumel* (Un diavolo sulla neve sottile, 2006), *Tule mu koopasse, mateeria* (Vieni nella mia tana, materia, 2007), *Heureka* (2008) e *Kunstiteadlase jõulupuud* (L'albero di Natale di un critico d'arte, 2010). Her first collection of short-stories, *Abvid ja solidaarsus* (Le scimmie e la solidarietà, 2010) was awarded the Eesti Kultuurkapital Prize. She has also received the Literary Award from the University of Tallinn and the Eesti Kultuurkapital.

Doris Kareva, since 1979, has contributed to the weekly cultural magazine, *Sirp*, of which she has also been Literary Editor since 2010. In the period from 1992 to 2008 she was General Secretary of the Estonian National Commission for UNESCO. Since 1978 she has published 18 collections of poems, a volume of prose writing, and a collection of essays. Her work has been translated into 26 languages. Kareva has received important national prizes (1993, 2005) and awards by the Estonian Government (2001).

Alice Kask (<alicekask@gmail.com>) is a painter. She graduated in 1999 at the Estonian Academy of Arts, She won the Saku Annual Award of Estonian Young Painters (1998), the Konrad Mägi Price (2003) and the Vaal Gallery Young Artist Prize (2005).

Hasso Krull (<hasso@ehi.ee>) holds a Degree in Estonian Language and Literature. His main fields of interest include the impact of Jacques Derrida's philosophy in Estonia, French philosophy and Estonian myths. He has gained experience as a translator from French, English, German, Swedish, Dutch, and Finnish, and has been teaching Literary Theory at the University of Tallinn since 1990. From 1986 to 2012 he published 11 collections of poems, and 5 volumes of essays (1996-2012). He has been co-Director of *Ninniku* (<<http://www.eki.ee/ninniku/>>) with Kalju Kruusa, since 2001, and of the “Ninniku Raamatukogu” Series since 2003. In 1986 he became a Member of the Estonian Writers' Union.

Kalju Kruusa (pseudonym of Jaanus Valk) is a writer and researcher in Semiology and English, with a BA in Romanian Studies, and a MA in Translation Studies. In 1996 she co-founded the literary group Erakkond and, in 2001,

an online journal with Hasso Krull featuring translations of poems (<<http://www.eki.ee/ninniku>>). She is a Member of the Estonian Writers' Union and participated in the renewal of Estonian PEN Club. From 1999 to 2010 she authored 4 collections of poems, as well as a number of translations of novels, and plays from six different languages. She won three prizes as critic (2001), poet (2006), and translator (2009). In 2012, Piera Mattei and Maarja Kangro edited a bilingual edition of Kalju Kruusa's selected poems, in the "Gattomerlino" Series published by Superstripes (Rome).

Silvia Lafuente (<silviadelvalle.lafuente@unifi.it>) is a Lecturer in Latin-American Language and Literature at the University of Florence. While carrying out research she has addressed several issues relating to both literature and linguistics. She has published numerous essays on Spanish, Hispano-American literature and literary studies from a philological angle. Based on various years of teaching activity, she compiled a text book of Latin American Spanish, published in 2005.

Luigi Marinelli (<luigi.marinelli@uniroma1.it>) is Full Professor of Slavistics – Polish Language and Literature at the University of Rome "La Sapienza". He is a foreign Member of the Polish Academy of Science (Warsaw) and Polish Academy of Arts and Letters (Cracow). He is the author or editor of several books and over a hundred articles and essays about Polish culture and literature and slav-romance comparative studies (among which *Storia della letteratura polacca*, 2004; Polish edition: 2009).

Piera Mattei (<piera.mattei@gmail.com>) is has been engaged in literature as author, translator and critic, for many years as co-editor of the international poetry review *pagine*. She has published five poetry collections. The most recent are: *La Materia Invisibile* (2006), *L'equazione e la nuvola* (2009), *Le amiche sottomarine* (2012). She has also published three volumes of short stories, books on literature and travel and a book of poetry criticism. As a poet she is present in many Italian, Spanish, South American and French anthologies. She was invited as the representative Italian poet at the Istanbul International Poetry Festival (10-16 Sept. 2012). Since December 2010 she has been director of Gattomerlino editions, which, in the Blue series, is publishing books of selected poets translated into Italian, including Estonian poets.

Valentina Milli (<valmentina@libero.it>) holds a PhD in English and American Studies (University of Florence). Her main fields of interest are: contemporary Irish literature, the fantastic, Flann O'Brien and the use of Hiberno-English in literature. Her publications include an interview with novelist Frank Ronan, *A Novel is a Lengthy Question* (2006) and an essay on John Millington Synge's translations of Petrarch's sonnets, *Petrarca in Hiberno English: i sonetti tradotti da John Millington Synge* (2008). She is a member

of the Editorial Board of the journal *Studi irlandesi: A Journal of Irish Studies* and of the International Association for the Study of Irish Literatures (IASIL).

Daniele Monticelli (<daniele.monticelli@tlu.ee>) is Associate Professor in Italian Studies and Semiotic Studies at University of Tallinn, where he has been appointed Head of Romance Studies. He holds a PhD in Semiotic Studies from the University of Tallinn (2008). His main research interests range from language philosophy to translation theory and literary semiotics, as well as cultural studies and political philosophy. He has authored several articles and one monograph, as well as editing volumes in different languages. He is also the author of a collection of translated fiction and non-fiction pieces into Italian.

Pierre Mounier (<pierre.mounier@revues.org>) is deputy director of Open Edition. He teaches digital humanities at EHESS and is the author of *Les Maîtres du Réseau (La Découverte, 2001)* and *l'Édition électronique (with Marin Dacos, La Découverte, 2010)*. He has also written extensively on Internet governance, digital humanities and digital publishing topics during the last ten years.

Jesús Munárriz is a poet and translator in Madrid, Spain. He is the author of *Otros labios me sueñan*, translated by Coral García. He has also written poetry books and poetry translations. In 2004 he received the Ministry of Culture's National Prize for his editorial output. In 1996, he was named *Chevalier* of the Order of Arts and Letters by the French Government. In 2006 he received the Clemente Rebora International Prize for Poetry in Milan.

Donatella Pallotti (<donatella.pallotti@unifi.it>) teaches English Literature at the University of Florence. Her research interests focus primarily on early modern culture, Modernism, stylistics and literary pragmatics. She has written on the stylistics of poetry, Donne's poetry, Shakespeare's and Isabella Andreini's sonnets, psalm translation in verse, women's prophecy and spiritual testimonies, and on the moral debate on dance. She has also devoted attention to Joyce's *Giacomo Joyce* and *Ulysses*. She is currently working on seventeenth-century radical literature and on the representations of rape in early modern culture. She is editor, with Paola Pugliatti, of *Journal of Early Modern Studies (JEMS)*, an open-access, international and interdisciplinary journal devoted to the study of early modern European culture.

Mario Paolinelli (<m.paol@aidac.it>) has worked as an AV translator since 1979. He wrote the Italian dialogues of Peter Greenaway, Spike Lee, Oliver Stone, Barry Levinson, Ken Loach, Mira Nair, Sam Shepard, Quentin Tarantino and Wong Kar Wai movies. He is AIDAC vice president (<www.aidac.it>) and teaches dubbing translation in many Italian universities. With Eleonora Di Fortunato, he published several volumes and articles on dubbing.

Teresa Pepe (<teresa.pepe@ikos.uio.no>) is a PhD student at the Institute for Culture and Oriental Studies and a member of the Center for Islamic and Middle East Studies at the University of Oslo. Her academic interests include Arabic literature, Online Cultural Production and New Media in the Middle East. She is currently writing her PhD thesis entitled “Fictionalized Identities in Egyptian Online Literature”. She is also the author of “From the Blogosphere to the Bookshop: Publishing Literary Blogs in Egypt” (2011) and “Autofiction on Screen: Self-representation of an Egyptian ‘Spinster’ in a Literary Blog” (2012).

Marco Piovano (<marco.piovano@gmail.com>) is a linguist and translator. He graduated in Foreign Languages and Literatures and Comparative Literature at La Sapienza University, Rome. Since 1996 he has been working as a journalist and translator for several international magazines in the fields of economics, human sciences and literature.

Ülar Ploom (<ylar.ploom@mail.ee>) is Professor of Italian literature and culture at Tallinn University, Institute of Germanic and Romance languages and cultures. His main fields of interest are late medieval and early Renaissance studies, theory and poetics of translation and poetry. His most important publications include *Petrarca, “Secretum”. Commented translation and essay* (1995); *Quest and fulfilment in the 13th century Italian Love Lyric* (2000); *Dante, “Inferno”. Commentaries and preface to the 1st full Estonian translation* (2011). He has published three collections of poetry.

Alberto Ricci (<riccialberto1967@libero.it>) earned his PhD in German Literature at the University of Florence (joint PhD programme of the University of Florence and the Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), with a thesis on “The concept of adherence to reality in Hölderlin’s poetry”. He has also written extensively about the connections between the poetics of Hölderlin and Leopardi.

Antonio Romiti (<antonio.romiti@unifi.it>) is Professor Emeritus of General Archival Science and Archive History at the University of Florence. He has taught in the Universities of Udine, Pisa and Florence, where he has acted as head of department and degree course chairman. From 1994 to 2004 he was a member of the National Board and chairman of the archive scientific committee at the Italian Ministry for Cultural and Environmental Affairs.

Valentina Rossi (<valentina.rossi@unifi.it>) is a Lecturer in Russian Language and Literature at the University of Florence. She has written on Alexander Veselovsky’s *Istoricheskaya Poetika* (Historical Poetics, 1940), Stepan Shevyrev’s critical essays and Alexander Pushkin’s prose.

Ayse Saraçgil (<asaracgil@unifi.it>) is Associate Professor in Turkish Language and Literature at the University of Florence. Her research interests include gender, democracy, nationalism and national identity. Currently she is working on the analysis of the literary representations of gender, family and social hierarchies and on Turkish nationalism. She has authored a monograph, *Il Maschio Camaleonte. Strutture patriarcali nell'Impero ottomano e nella Repubblica turca*, 2001 (Turkish ed.: *Bukalemun Erkek. Osmanlı İmparatorluğunda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil yapılar ve Modern Edebiyat*, 2005), and several articles.

Giulia Spagnesi (<giulia.spagnesi@gmail.com>) has an MA in Intercultural Studies with a thesis on Spanish American Literature entitled "Arabic roots in Colombian poetry: Meira Delmar and Giovanni Quessep". She collaborates with several study centers as a freelance researcher and organizes events concerning cultural awareness and Latin American communities in Italy.

Jüri Talvet (<juri.talvet@ut.ee>) is Full Professor of World Literature at the University of Tartu, Estonia, and the main Editor of *Interlitteraria*, an international journal of comparative literature published annually in Tartu. He is the author of *A Call for Cultural Symbiosis* (2005; in Spanish: *Un enfoque simbiótico de la cultura postmoderna*, 2007) and 8 books of poetry in Estonian, of which several book selections have been published in English, Spanish, Catalan, French, Romanian and Italian (*Primavera e polvere*, 2012, trans. by P.U. Dini and A. Lazaro-Tinaut, Premio Internazionale di Traduzione Gerald Parks, 2012).

Anne Tamm (<TammA@ceu.hu>) studied in Tartu, Amsterdam and Budapest. Since 2005, she has been teaching Finno-Ugric languages (University of Florence) and since 2010 researching cognition and typologically diverging languages (Central European University). She publishes in specialized volumes as well as interdisciplinary journals (*Social cognitive and developmental psychology explaining linguistic patterns: Theory of Mind, epistemic vigilance, natural pedagogy, and the typology of Uralic generics, evidentials, and possessives*, in M. Csepregi (ed.), *Uralic Grammar and Context*, 2013. *Cross-categorical scalar properties explaining Differential Object Marking*, 2013, and *Cross-categorical spatial case in the Finnic non-finite system: focus on the absentive TAM semantics and pragmatics of the Estonian inessive m-formative non-finites*, 2011. *Linguistics: An Interdisciplinary Journal of the Language Sciences*).

Angela Tarantino (<angela.tarantino@unifi.it>) is Associate Professor of Romanian Language and Literature at the University of Florence. She is the author of an Italian anthology of Floarea Tutuianu's poetry (Mobydick 2012). She has also written extensively on popular books in the context of 18th Century Romanian Culture.

Ana Tobio Sala (<ana.tobiosala@unifi.it>) is a Lecturer in Spanish Literature at the University of Florence. She has published on 18th-19th century and contemporary Spanish literature.

Raluca Toma (<lya_t2000@yahoo.com>) is an Italian translator of Romanian origins. After having graduated in Foreign Languages and Literatures, she specialized in literary translation at the University of Pisa. There she was involved in the promotion of Romanian literature and culture abroad. Currently she lives in London.

Beatrice Töttössy (<tottossy@unifi.it>) is Professor in Finno-Ugric Philology and Coordinator for the International Program in Italian-Hungarian Studies. She is the general editor of the series “Biblioteca Studi di Filologia Moderna” (ed. Firenze University Press) and the journal LEA, and director of the OA Publishing Workshop at the Department of Comparative Languages, Literatures, and Cultures at the University of Florence (from 1/1/2013: Dep. of Languages, Literatures and Intercultural Studies). She has recently authored *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria* (2012) and *Fonti di Weltliteratur. Ungheria* (2012). Her main research projects are based on the ontology, epistemology and ethics of contemporary literature, as well as the open access literary environment and netBildung.

Andrea Vestrucci (<andrea.vestrucci@gmail.com>) holds a PhD in Ethics. He has worked extensively on Ágnes Heller’s and Eric Weil’s notions of ethics. He regularly contributes to teaching modules in Moral Philosophy and History of Philosophy at the University of Milan. He is a Member of the Editorial Board of the journal *Secretum*.

Salomé Vuelta García (<salome.vueltagarcia@unifi.it>) is a Lecturer in Spanish language and translation at the University of Florence. She is the author of several essays on Spanish Literature and Theater in 17th Century Italy. She has also written extensively on Spanish culture in Medici Florence.

Aleksander Wat (1900-1967) was a Polish poet and a man of letters. His post-futurist tales and poems were translated in Italy by Luigi Marinelli, who is now preparing the translation of his masterpiece, *My century* (Il mio secolo), a series of absorbing and touching conversations with Czesław Miłosz (Nobel Prize 1980) about Wat’s involvement and disenchantment with Communism, his arrest and tragic odyssey through Russian prisons in the period 1940-1946.

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparate
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA*

Volumi

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (a cura), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canonici / canonici altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttösy (a cura), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttösy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)

Riviste

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149, vol. 1
«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978, vol. 1-2
«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484x, vol. 1