

LEA

Lingue e letterature
d'Oriente e d'Occidente

10-2021



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

10

Direttori scientifici / General Editors

Ilaria Natali, Ayşe Saraçgil

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2021

LEA – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente. –
n. 10, 2021
ISSN 1824-484x
ISBN 978-88-5518-478-6
DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10>

Direttore Responsabile: Arianna Antonielli
Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5356 del 23/07/2004
CC 2021 Firenze UP

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

The products of the Publishing Committee of Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-440-laboa.html>) are published with financial support from the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students in the area of foreign languages and literatures, as well as providing training and planning services. The Workshop’s publishing team are responsible for the editorial workflow of all the volumes and journals published in the Biblioteca di Studi di Filologia Moderna series. *LEA* employs the double-blind peer review process. For further information please visit the journal homepage (<<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>>).

Editing e composizione: Laboratorio editoriale Open Access con A. Antonielli (caporedattore), A. Amodio, L. Aveta, D. Baldi, B. Bertaina, R. De Benedetto, J. D’Aquino, C. Huang, H. Mallia, V. Nelli, G. Ricciarelli, M. Simone, C. Vitale (tirocinanti), con la collaborazione di A. Gentile, F. Salvadori, E. Simoncini.

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

2021 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella 7 – 50144 Firenze, Italy
<<http://www.fupress.com/>>

Direttori scientifici / General Editors

Ilaria Natali, Università degli Studi di Firenze

Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze

International Associate Editors

Jüri Talvet (University of Tartu, Estonia), Wen Zheng (Beijing Foreign Studies University, China)

Comitato scientifico internazionale / International Advisory Board

Giampiero Bellingeri (Università Cà Foscari di Venezia), Enza Biagini (Emeritus, Università degli Studi di Firenze), Ioana Bican (Babeş-Bolyai University, Romania), Nicholas Brownlee (Università degli Studi di Firenze), Alessandra Calanchi (Università di Urbino), Martha L. Canfield (Università degli Studi di Firenze), Francesca Chiusaroli (Università di Macerata), Massimo Ciaravolo (Università Cà Foscari di Venezia), Barbara Cinelli (Università Roma Tre), Patrizio Collini (Università degli Studi di Firenze), John Denton (Università degli Studi di Firenze), Mario Domenichelli (Emeritus, Università degli Studi di Firenze), Roy T. Eriksen (University of Agder, Norway), Romuald Fonkoua (Sorbonne University, France), Marcello Garzaniti (Università degli Studi di Firenze), Paola Gheri (Università di Salerno), Andrea Gullotta (University of Glasgow, UK), Ulf Peter Hallberg (scrittore e traduttore letterario, Svezia), Luba Jurgenson (Paris-Sorbonne University, France), Sergei A. Kibalnik (St. Petersburg State University, Russian Academy of Sciences, Russia), Michela Landi (Università degli Studi di Firenze), Beatrice Manetti (Università di Torino), Johanna Monti (Università di Napoli "L'Orientale"), Jesús Munárriz (scrittore, Spagna), Valentina Pedone (Università degli Studi di Firenze), Ernestina Pellegrini (Università degli Studi di Firenze), Ülar Ploom (University of Tallinn, Estonia), Gaetano Prampolini (Università degli Studi di Firenze), Ikuko Sagiyama (Università degli Studi di Firenze), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Hungary), Alessandra Schininà (Università di Catania), Giovanni Schininà (Università di Catania), Diego Simini (Università del Salento), Rita Svandrlík (Università degli Studi di Firenze), Angela Tarantino (Sapienza Università di Roma), Letizia Vezzosi (Università degli Studi di Firenze), Christina Viragh (scrittrice e traduttrice letteraria, Svizzera), Marina Warner (Birkbeck College, University of London), Ida Zatelli (Università degli Studi di Firenze), Martin Zerlang (University of Copenhagen, Denmark), Clas Zilliacus (Emeritus, Åbo Akademi, Finland)

Comitato editoriale / Editorial Board

Sabrina Ballestracci, Elisabetta Cecconi, Fernando Cioni, Fiorenzo Fantaccini, Federico Fastelli, Fernando Funari, Samuele Grassi, Giovanna Lo Monaco, Tina Maraucci, Ilaria Moschini, Simona Porro, Valentina Rossi, Diego Salvadori, Inmaculada Solís García, Christina Samson, Giovanna Siedina



Indice

Citation: (2021) Indice, *Lea*
10: pp. v-vi. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13283>.

AYŞE SARAÇGİL, ILARIA NATALI, *Editoriale* VII

SCRITTURE

“Contagio, contaminazione, malattia”

FEDERICO FASTELLI, <i>Incarnare il contagio. Destino e colpa nella letteratura della pandemia</i>	3
FABIO LIBASCI, <i>Du contage au partage: Hervé Guibert e la narrazione dell'AIDS</i>	15
IRENE ZANOT, <i>Contaminazioni linguistiche nel francese della pandemia: il lessico dell'état d'urgence sanitaire (marzo 2020-aprile 2021)</i>	29
FEDERICA PERAZZINI, <i>The Gothic Contagion from Popular Literature to Transmedial Memes</i>	45
KATHERINE LASHLEY FISCHER, <i>Next to the Divergent: Disability in the Divergent Trilogy</i>	61
ANTONELLA LANDI, <i>“Io, l'italiano bastardo malato di encefalite letargica”. Emanuel Carnevali: se la malattia invalida la vita ma ispira la poesia</i>	79
TINA MARAUCCI, <i>Un'allegoria epidemica della nazione: Salgın di Reşat Nuri Güntekin</i>	97

STUDI E SAGGI

FERNANDO CIONI, <i>Remaking e refashioning A Midsummer Night's Dream: cartoons, fumetti, manga e graphic novels</i>	119
SIMONE ROVIDA, <i>“Liquidida palingenesi”. L'immaginario acquatico delle tragedie di Shakespeare tra gli archetipi delle Sacre Scritture e i miti d'acqua di Ovidio</i>	147
ARIANNA FIORE, <i>Gustos y disgustos son no más que imaginación di Pedro Calderón de la Barca e la rappresentazione per le nozze di Carlo II e Maria Luisa d'Orléans</i>	169
ALBERTO LEGNAIOLI, <i>The Jews That Never Returned: Internalised Displacement in Aharon Appelfeld's Works</i>	187

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

“Il dispatrio. Scritture dall’esilio”

PATRIZIO COLLINI, <i>Introduzione</i>	207
VIVETTA VIVARELLI, <i>Erich Auerbach, Dante e la profezia di Farinata</i>	209
STEFANIA MARIOTTI, <i>Johann Peter Hebel, Heimatverlust e Cosmopolitismo</i>	217
ARIANNA AMATRUDA, <i>(Auto)ritratti di dèi decaduti:</i> Die Götter im Exil <i>di Heinrich Heine</i>	233
LILIANA GIACOPONI, <i>“Aber Poesie und Sprache ist Nation”.</i> <i>L’esilio nella scrittura di Rudolf Borchardt</i>	251
GIULIA ASCIONE, <i>Per una topografia dell’esilio:</i> <i>l’esperienza dell’altrove in Ernst Bloch e Walter Benjamin</i>	263
FEDERICA ROCCHI, <i>“Ich blieb in Florenz... und ich habe viel erlebt”.</i> <i>Intellettuale ebrei-tedeschi nella Firenze degli anni Trenta</i>	279
GIOVANNI PALILLA, <i>Tra Heimfahrt e Zeitreise: la temporalità nel racconto d’esilio</i> <i>Der Ausflug der toten Mädchen di Anna Seghers</i>	299
SABRINA BALLESTRACCI, <i>“Abgelaufene Transits”, “vorbeiziehende Menschen”,</i> <i>“vertrackte Geschichten”. Il participio attributivo – un tratto complesso</i> <i>di un romanzo dell’esilio, Transit di Anna Seghers</i>	315
BENEDETTA BRONZINI, <i>Heimat ist ein Raum aus Zeit.</i> <i>Esilio e identità personale nell’opera di W.G. Sebald</i>	337
MATTEO GALLI, <i>Stationendrama: Vor der Morgenröte (2016) di Maria Schrader</i>	351
GABRIELE BACHERINI, <i>Lontano dal passato, da se stessa, dal potere:</i> <i>gli (auto)esili di Christa Wolf in Kindheitsmuster</i>	361
PATRIZIO COLLINI, <i>Berlino città dei fantasmi e dell’esilio</i>	377

OSSERVATORIO

TIANYANG SUN, <i>Il dibattito accademico cinese riguardo alla produzione letteraria</i> <i>di autori cinesi e sinodiscendenti fuori dai confini nazionali</i>	383
MIREIA CANALS-BOTINES, MARIUS-MIRCEA CRIȘAN, RAFFAELLA LEPRONI, NÚRIA MEDINA-CASANOVAS, MIQUEL PUJOL TUBAU, ANGEL RALUY ALONSO, <i>The Challenge of Distant Teaching for Primary School Teachers of English</i> <i>during the Covid-19: the Cases of Spain, Italy and Romania</i>	393
ANNALISA FEDERICI, <i>Fears, Old and New</i>	405
CONTRIBUTORS	417



Editoriale

Citation: A. Saraçgil e I. Natali (2021) Editoriale. *Lea* 10: pp. vii-xi. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13126>.

Copyright: © 2021 A. Saraçgil e I. Natali. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

1. Il nuovo corso di LEA Ayşe Saraçgil

Dal presente numero, *LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente* entra in una nuova fase della sua vita, una trasformazione dovuta all'avvicendamento nella direzione scientifica a seguito delle dimissioni presentate nel settembre 2020 dalla Prof. Beatrice Töttössy, che aveva animato la Rivista sin dalla sua nascita nel 2004. Il compito di determinare gli indirizzi scientifici di *LEA* è stato affidato alla sottoscritta e alla Prof. Ilaria Natali dietro proposta dell'Area di Lingue, Letterature e Studi Interculturali (LILSI), contesto di riferimento privilegiato per la Rivista, proposta che poi è stata fatta propria e approvata dal Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia (FORLILPSI) e formalizzata dall'Ateneo ad inizio dicembre.

Vale la pena di aprire la presentazione del nuovo corso di *LEA* ricordando le caratteristiche che sono rimaste immutate, ossia, il suo essere una rivista scientifica di Ateneo con respiro internazionale, ad accesso aperto, che adotta il sistema di referaggio a doppio cieco (*double blind peer review*); il suo essere connotata da interdisciplinarietà e da una piena apertura verso il mondo accademico italiano e internazionale, nonché verso le più innovative metodologie di ricerca nei campi degli studi linguistici, filologici e letterari, con particolare enfasi sulle idee di attraversamento di confine e situazione di contatto tra diverse lingue, culture e letterature. Tali caratteristiche derivano dal legame congenito della Rivista con la comunità di studiose e studiosi che forma l'Area LILSI, parte costituente del Dipartimento FORLILPSI.

Da tale legame discende la necessità di enfatizzare già a partire dalla struttura della Rivista la centralità che vi rivestono i risultati delle ricerche compiute dai docenti di LILSI e dai giovani studiosi impegnati a perfezionarsi nei corsi dottorali dell'Area. Il compito fondamentale di *LEA*, dunque, risulta essere quello di mettere in dialogo e a confronto queste ricerche con la produzione accademica italiana e internazionale in modo tanto permanente quanto proficuo. Pertanto, gli obiettivi primari del nostro lavoro si delineano anche nei concetti di agevolazione, chiarezza e certezza delle regole: questo ha implicato un attento

processo di ridefinizione delle norme editoriali, di tracciamento lineare e puntuale delle scadenze editoriali, organizzazione trasparente dei rapporti con i revisori anonimi e con l'*Editorial Board*, quest'ultimo composto in gran parte da componenti legati istituzionalmente e/o per formazione a LILSI, e quindi particolarmente interessati agli argomenti trattati nella Rivista e disponibili a collaborare alle attività editoriali.

A partire dal presente numero 10 (2021), le quattro sezioni di *LEA* hanno contenuti rinnovati, derivanti da una reinterpretazione della tradizionale divisione interna della Rivista: la prima sezione, denominata "Scritture", è la parte monografica che ospita elaborati originali attinenti a temi specifici illustrati all'interno di *Call for Papers*. Il *Call for Papers* di ciascun numero di regola è diffuso in lingua italiana ed inglese, al più tardi nei primi giorni del mese di gennaio di ogni anno, ed è reso consultabile presso il sito della Rivista e lanciato in tutti i canali di comunicazione accademica maggiormente fruiti nel Web, affinché sia disponibile all'intera comunità accademica italiana e internazionale.

Ogni *Call* consiste nell'articolazione di un tema ispirato ad uno degli eventi più di rilievo dell'anno, un fenomeno o avvenimento destinato ad avere importanti impatti sul futuro, sul quale si stimolano e si invitano nuove riflessioni in modo trasversale, coinvolgendo tutti gli ambiti degli studi letterari e linguistici. La sezione "Studi e saggi" è una miscellanea di contributi di ampio respiro culturale, che non sono necessariamente collegati ai temi dei *Call for Papers*, ma restano comunque vincolati agli obiettivi scientifici della rivista. "Condizioni di possibilità" è una sezione dedicata esclusivamente ai risultati delle ricerche svolte all'interno di LILSI, la cui cura è affidata ogni anno, a rotazione, ad un diverso settore disciplinare o gruppo di ricerca multisettoriale dell'Area. La quarta e ultima sezione, "Osservatorio", è riservata a recensioni, presentazioni di progetti di ricerca e report di convegni.

Del tema "Prossimità, contaminazione e contagio", su cui è stato elaborato il *Call for Papers* del presente numero, parlerà la Prof. Ilaria Natali, menzionando in quel contesto anche la sezione "Studi e saggi". Pare utile sottolineare qui che anche la sezione "Osservatorio" contiene vari contributi in linea con i temi del contagio e della pandemia. In questo primo numero del nuovo corso della Rivista, la cura della sezione "Condizioni di possibilità" è stata affidata agli studiosi di lingua e letteratura tedesca. Si è voluto celebrare, così, il contributo scientifico e didattico di uno dei settori più importanti della nostra Area, che è anche colonna portante della ricchezza didattica del Corso di Studi con il prestigioso curriculum internazionale di Studi bilaterali italo-tedeschi, in convenzione con la Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität di Bonn (Germania). La Sezione contiene undici saggi sul tema del *dispatricio*, scelto da studiosi e dottorandi per il convegno del dottorato internazionale di Germanistica del 2021. I contributi destinati al convegno sono stati, poi, raccolti a cura della Dott.ssa Benedetta Bronzini per la pubblicazione nella sezione "Condizioni di possibilità", che si apre con l'introduzione del Prof. Patrizio Collini.

Mi ritengo soddisfatta dei risultati di questo primo anno di lavoro; l'interesse, persino entusiasmo dimostrato dagli studiosi ai quali abbiamo chiesto di fare da *referee*, nonché da molti altri che qui vedono pubblicato il frutto delle proprie fatiche di studio e di ricerca, mi rendono orgogliosa e felice. In questo quadro di soddisfazione non posso non menzionare i miei sentiti ringraziamenti per la costante presenza e per l'impagabile sostegno al Prof. Marco Meli e alla Dottoressa Arianna Antonielli, rispettivamente il Direttore e la Referente e Coordinatrice tecnico-editoriale del Laboratorio editoriale Open Access (LabOA), un centro di ricerca, formazione e produzione che annovera *LEA* tra le pubblicazioni legate al Dipartimento.

2. Contagio, contaminazione, malattia

Ilaria Natali

Il tema di *LEA* 10 (2021) è ispirato al fenomeno che da quasi due anni condiziona il modo di vivere e di pensare di gran parte del mondo, la pandemia COVID-19 (SARS-COV-2). La sezione “Scritture” esplora diverse modalità in cui le discipline letterarie, linguistiche e filologiche possono contribuire alla comprensione critica del momento attuale, offrendo spunti di riflessione nati dal confronto tra idee, valori, linguaggi e culture del presente e del passato.

Nel 2008, Priscilla Wald ha suggerito che raccontare l’epidemia (o pandemia) in ogni ambito della *fiction* implichi sempre costruire o consolidare dei modelli concettuali, spesso talmente influenti da assumere un valore formativo per il pubblico (31). L’atto stesso del narrare, dunque, si fa punto di partenza per una trasmissione di idee e di immagini che procede in modo “contaminante”, attraverso più ambiti del sapere, e finisce per avere un impatto sul vivere comune e sui comportamenti sociali. Ne possiamo dedurre che uno dei ruoli degli studi umanistici nel contesto dell’emergenza COVID-19 sia senz’altro quello di fornire una nuova consapevolezza degli schemi prestabiliti entro i quali tendiamo ad inquadrare il fenomeno pandemico; non va trascurato, inoltre, il fatto che nozioni ed espressioni nate nell’ambito degli studi letterari e linguistici, come evidenzia Peta Mitchell, sono in grado di penetrare il tessuto della “popular consciousness” proprio come un virus (2012, 4).

È noto che le modalità di diffusione della cultura sono state associate sin dall’antichità a quelle della trasmissione di un morbo. Nell’immergersi ancor più a fondo nella metafora infettivologica, troviamo che l’esistenza stessa della letteratura dipende dal contatto e dallo scambio costante tra testi, mentre la vitalità delle lingue poggia in parte sul propagarsi di nuovi “germi” neologici. A rivestire la funzione di particelle infettive, naturalmente, possono essere anche le proprietà del discorso narrativo, le convenzioni letterarie, le figure retoriche – e la lista potrebbe proseguire ancora a lungo. In effetti, Daniel Ferrer ha dimostrato recentemente che persino l’atto della produzione letteraria segue una logica virale di propagazione, per cui ogni versione di un’opera è al contempo presente e assente nella stesura successiva, e ciò che viene rimosso è “comme un germe virulent de contamination, on ne peut pas s’en débarrasser: il reste présent à travers la solidarité structurelle de tous les éléments du texte” (2020, 82).

Se applicato al processo creativo, quindi, l’immaginario epidemiologico può rilevare tensioni incontrollabili insite nella pratica della scrittura. Ben diverse sono, invece, le sue implicazioni quando è associato alla trasmissione del sapere e alla circolazione delle culture, poiché a passare in primo piano è il potenziale nocivo di questi meccanismi. Dopotutto, microbi e germi sono ospiti sgraditi, pericolose invasioni dall’esterno che, dice Laura Otis, accentuano la percezione di un contrasto tra “inside” e “outside” (1999, 5) e, aggiunge Heather Schell, per estensione possono esasperare distinzioni di nazionalità, genere, razza, orientamento sessuale e livello sociale (2002, 806).

Pare che, in definitiva, il vero rischio sia accogliere nella cultura la dimensione figurativa del contagio; eppure, la produttività di questa dimensione non ha mai mostrato incrinature o segni di cedimento nei secoli, anzi ha trovato rinnovato vigore anche dopo l’avvento della biomedicina. Per questo motivo, spiega Martin Pernick, dal XX secolo l’ambito scientifico ha iniziato a preferire il termine “communicable” a “contagious”, considerato “outdated” dai dizionari specialistici (2002, 860). Forse, piuttosto che l’obsolescenza, a scoraggiare l’uso del termine in medicina è la sua instabilità, il fatto che il suo significato si sia spostato costantemente nel tempo e muova tuttora tra piani diversi, impedendo di tracciare confini precisi tra quanto concerne la biologia e quanto riguarda la cultura. L’idea di contagio dà forma al pensiero e

prende forma dal pensiero, con una duttilità che la rende particolarmente fruttuosa nell'ambito degli studi umanistici.

Le definizioni di “contagio” e “contaminazione” che hanno fatto da punto di partenza per questo volume di *LEA* sono tratte da *Oxford English Dictionary*, secondo il quale “contagion” è una trasmissione di agenti patogeni “from body to body by contact direct or mediate”¹ e “contamination” indica tanto un fenomeno infettivo quanto di fusione o mescolanza; entrambi i termini, poi, affondano le loro radici etimologiche nel latino *tangĕre* e *con-tangĕre* (toccare, essere a contatto, mescolare). Proprio ai punti di contatto tra le rappresentazioni letterarie del contagio è dedicato il saggio di Federico Fastelli, che interroga le potenzialità della letteratura di ampliare il bacino delle nostre risorse concettuali in tempo di crisi. A seguire, Fabio Libasci analizza un’affezione dall’alto potenziale simbolico, l’AIDS, che negli anni Ottanta e Novanta ha ridefinito il nostro modo di pensare non solo alla malattia, ma anche all’alterità. Irene Zanot si concentra sull’atto comunicativo nel corso della pandemia COVID-19, mostrando come un momento in cui i contatti sociali sono particolarmente limitati possa coincidere con una fase di spiccata produttività linguistica. Trattando nello specifico di goticismi, Federica Perazzini offre stimolanti riflessioni sulla *meme theory*, che accoglie l’idea di contagio nella sua accezione più positiva, quale sviluppo e diffusione di forme di creatività. Da angolazioni differenti, poi, Katherine Lashley Fischer e Antonella Landi parlano di alterità dalla norma psicofisica nel testo letterario, ricordandoci come proprio nei periodi di emergenza lo sguardo tenda a concentrarsi su forme di iniquità e disuguaglianza. Tina Maraucci, infine, prende in esame la letteratura turca dell’epidemia in cornice storica, dimostrando come la malattia possa assurgere a “logica” in grado di strutturare il pensiero e la società.

Una volta rilevato l’alto grado di infettività delle metafore del contagio, non stupisce constatare che si siano insinuate anche nella sezione “Studi e saggi” di *LEA*, che non è espressamente dedicata a questo tema. Qui, l’opera shakespeariana è esplorata prima da Fernando Cioni quasi fosse un virus che muta forma e prospera in molteplici adattamenti, poi da Simone Rovida, che si sofferma sulle rappresentazioni di acque spesso stagnanti o miasmatiche. Arianna Fiore tratta delle auto-contaminazioni tra le fasi di un lungo processo creativo di Pedro Calderón de la Barca e Alberto Legnaioli individua i germi di un’identità dialogica nei testi di Aharon Appelfeld. A dire il vero, questo numero di *LEA* nel suo complesso vede idee e concetti simili ricorrere in contributi di settori diversi, il che permette di individuare dei punti di riferimento teorici particolarmente “contaminanti” per il pensiero dei nostri autori; tra questi, spicca *Illness as Metaphor* di Susan Sontag, testo menzionato da Federico Fastelli, Fabio Libasci, Tina Maraucci e da Annalisa Federici nella sezione “Osservatorio”. Com’è noto, Sontag scoraggia dal leggere la malattia in senso metaforico, pur riconoscendo che questa tendenza sia quasi irresistibile per il pensiero umano poiché, come mostrano anche i saggi di seguito raccolti, siamo spesso propensi ad attribuire alla patologia una carica simbolica, ad andare alla ricerca di un significato ulteriore (esistenziale, culturale, sociale), esigenza che forse si fa ancor più prepotente di fronte alla pandemia. Non tutti i mali, tuttavia, vengono (solo) per nuocere: a volte, il diffondersi di un virus permette di scoprire nessi prima trascurati tra diverse parti del corpo, così come tra diversi campi del sapere.

Per concludere, desidero associarmi ai calorosi ringraziamenti già formulati dalla Prof. Ayşe Saraçgil; vorrei aggiungere che il Direttore di LabOA, Prof. Marco Meli, e la Referente e Coordinatrice (nonché *journal manager* di *LEA*) Dott.ssa Arianna Antonielli non solo hanno

¹ La definizione dell’*OED* non è dissimile da quella offerta da *Mosby’s Medical Dictionary*: “transmitted from person to person by direct or indirect contact” (s.v. “contagious”).

fornito supporto indispensabile, ma anche instaurato un clima di armonia nel quale collaborare è stato più che piacevole. Altrettanta sintonia ha caratterizzato i rapporti con tutti gli autori e i revisori anonimi, che ringrazio di cuore per aver contribuito in modo così generoso, rendendo possibile questo numero della Rivista.

Riferimenti bibliografici

- Ferrer, Daniel. 2020. "Entre exclusion et 'contagionnement'. L'allusion proustienne comme modèle de la relation avant-textuelle". *Bulletin d'informations proustiennes* vol. 50: 77-90.
- Mitchell, Peta. 2012. *Contagious Metaphor*. London: Bloomsbury.
- Mosby's Medical Dictionary*. 2016. 10th Edition. St. Louis: Elsevier.
- Otis, Laura. 1999. *Membranes: Metaphors of Invasion in Nineteenth-Century Literature, Science, and Politics*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.
- Oxford English Dictionary Online*. Oxford University Press. <<http://www.oed.com>> (09/2021).
- Pernick, Martin S. 2002. "Contagion and Culture". *American Literary History* vol. 14, no. 4: 858-65. doi: 10.1093/alh/14.4.866.
- Schell, Heather. 2002. "The Sexist Gene: Science Fiction and the Germ Theory of History". *American Literary History* vol. 14, no. 4: 805-27. doi: 10.1093/alh/14.4.805.
- Sontag, Susan. 1978. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Wald, Priscilla. 2008. *Contagious: Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*. Durham-London: Duke University Press.

SCRITTURE

Contagio, contaminazione, malattia



Incarnare il contagio Destino e colpa nella letteratura della pandemia

Federico Fastelli

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

Citation: F. Fastelli (2021) Incarnare il contagio. Destino e colpa nella letteratura della pandemia. *Lea* 10: pp. 3-13. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12839>.

Copyright: © 2021 F. Fastelli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

This article analyses the representation of the pandemic in modern and contemporary literature, according to a thematological perspective. It aims to show the way in which the motives of guilt and destiny are inevitably mixed, through some declinations of the theme proposed by great writers – from Defoe to Camus, from Saramago to Philip Roth.

Keywords: Comparative Literatures, Pandemic, Plague, Thematology, Theory

Approcci funzionalistici al testo letterario ci invitano da qualche decennio a considerare la letteratura come una sorta di palestra dell'immaginazione. Attraverso l'esperienza della lettura diventiamo più flessibili, duttili, capaci di fronteggiare eventi mai accaduti nelle nostre esistenze reali, ma di cui abbiamo fatto esperienza in eterocosmi simulati dalla letteratura. Leggere dilata le nostre abilità pratiche, affina le nostre ragioni etiche e politiche. Possiamo stimolare, attraverso l'interazione con i testi letterari, le nostre abilità adattive, non diversamente da come si sviluppano bicipiti e pettorali con i manubri e le flessioni.

Che tutto questo sia vero o no, condivisibile o meno sul piano degli indirizzi disciplinari delle storie e della teoria della letteratura, interessa per adesso relativamente poco. Dubito che se i governanti del mondo o tutti i nostri concittadini avessero letto *Il diario dell'anno della peste* (1722) di Defoe, *I Promessi sposi* (1840) di Manzoni o *la Peste* (1947) di Camus avrebbero affrontato l'emergenza pandemica attuale in maniera più coerente ed efficace. Harold Bloom (1994) diceva proverbialmente che leggere i grandi capolavori della letteratura non farà di noi dei cittadini migliori. A parte il massimalismo della sentenza, il mio intervento è in linea con la sua affermazione. Mi pare assai più opportuno, in questo contesto, e considerata la natura dell'evento, discutere della funzione della letteratura rivendicando

per questo sapere, ancora per quel che penso specifico e distinto da ogni altro, ma ovviamente a ogni altro relato, un potere catartico ed uno esorcistico, che intendo e rappresento qui da una posizione direi storico-essenzialistica. Non si tratta, voglio chiarirlo, di difendere in maniera vetero-umanistica la letteratura come monumento, ma di misurare la ricaduta pragmatica, o, si potrebbe dire, gli usi che l'analisi di alcuni testi letterari può comportare di fronte a grandi interrogativi posti dalla storia, come quello della situazione provocata dal Covid 19.¹ In questo senso, l'istanza critica che tematizza pandemie e contagi dovrà intendersi già per sé come un'interpretazione e l'interesse per l'ambiguità dell'intreccio tra colpa e destino testimoniato dal tema come una scelta di campo rispetto ai compiti e ai limiti del fatto letterario. Da una parte, la letteratura capta e assorbe dalla realtà storica la sostanza della sua rappresentazione. Dà così forma e senso (o non senso), di volta in volta, agli argomenti fondamentali dell'esistenza, dalle paure più profonde, come quella della morte, ai sentimenti che in qualche modo le eludono, restituendo talvolta quei racconti sollazzevoli, direbbe forse Giovanni Boccaccio, che ci lasciano dimenticare la condizione precaria e infinitamente piccola della nostra vita. Dall'altra parte, come è noto, la creazione letteraria informa e di fatto crea o contribuisce a creare la realtà, dando consistenza a ciò che prima non ne aveva, e organizzando, almeno in ambito narrativo, con la messa in azione di personaggi in uno specifico mondo possibile, i modelli di ciò che è pensabile, dicibile, visibile e scrivibile. Se, come sappiamo da Adorno, la registrazione della storia degli uomini che ci consegnano la letteratura e le arti in generale è più esatta di quella dei documenti, ciò avviene per la loro costitutiva ambiguità. Che qualcosa sia pensabile o dicibile, che se ne possa o se ne sappia dare rappresentazione visiva o verbale, ha poco a che fare con la sua concreta praticabilità o anche con l'antica, premoderna facoltà dell'esperienza. In primo luogo, perché la modernità, come Benjamin ci ha insegnato, può e sa esprimere, almeno attraverso le arti verbali, per esempio con il romanzo, esattamente l'impossibilità del fare e contemporaneamente avere esperienza di qualcosa, mentre non sa o non può affermarla. In secondo luogo, perché la straordinarietà dell'evento che cerchiamo qui di registrare è per definizione qualcosa che esorbita dal quotidiano e che, perciò, non potrebbe essere comunque tradotto in esperienza, se non come eccezione, turbamento, sconquasso esistenziale e sociale che in numerose rappresentazioni classiche si accompagna effettivamente all'ira di una qualche divinità.² Così avviene, ad esempio, nella tradizione biblica (*Esodo* 9:14; *Numeri* 11:33; *Salmi* 89:23; *Isaia* 9:13) e in quella greca, dal primo Libro dell'*Iliade* all'*Edipo Re* di Sofocle. La pratica esorbitante rispetto al senso comune ne giustifica all'opposto la necessità memoriale: non la comprensione, non le istruzioni per affrontarla – per quanto non manchino abocchi narrativi apparentemente indirizzati a tale scopo, come ad esempio le precise indicazioni dell'H.F. di Defoe ai lettori futuri, cioè a quei lettori degli anni venti del Settecento alle prese con una nuova ondata di peste, che peraltro tanto contribuirono alla sua fortuna – ma piuttosto la testimonianza di come l'accertamento storico si leghi sempre in caso di pandemia ad una dimensione allegorica. In altre parole, la rilevanza dell'evento assume sempre, rispetto all'etica, all'assiologica e alla politica della vita associata, una funzione di faglia, una rottura storica che reimposta i parametri con cui si giudica il mondo. Come ha scritto Susan Sontag, l'orizzonte della malattia contagiosa non è mai soltanto medico (1978, 11).

¹ Tra questi usi devo segnalare quello possibile di una lettura più direttamente politica delle forme letterarie attraverso cui si è rappresentato il contagio, da Defoe ad oggi, così come suggerito dall'eccellente lavoro di Antonio Tricomi, *Epidemic. Retroversioni dal nostro Medioevo* (2021). Purtroppo il libro in questione è arrivato sulla mia scrivania troppo tardi (sono ormai in fase di correzione di bozze) per poterne tenere conto in maniera compiuta nel saggio.

² Si veda a tal proposito la bella antologia *Contagiarsi!* curata recentemente da Valentina Conti per l'editore Clueb.

Ho citato poco fa Boccaccio non per caso, ma perché è un ottimo esempio per avviare il nostro discorso: conosciamo tutti la reale situazione storica in cui il grande certaldese ambienta il suo *Decameron*. La cornice cui reagiscono i dieci narratori, in fuga della peste nera che colpì la città di Firenze tra la primavera e l'estate del 1348, è a distanza di quasi sette secoli, una delle più vivide testimonianze di quella terribile tragedia umana. Naturalmente la risposta esorcistica a ciò è la messa a punto di un *topos* letterario assai noto, quello di poter eludere o differire la morte con il racconto, con la parola, con la viva rammemorazione delle quotidiane facezie. Che il lettore dimentichi presto la cornice terribile in cui le narrazioni boccacesche si alternano fa parte degli scopi della macchina narrativa medesima, che perciò è anche immediatamente catartica. L'accertamento storico, invece, appare di per sé come una testimonianza di sopravvivenza (che in altri casi è esplicitamente tematizzata dal ruolo di un narratore-testimone) capace di far convivere fiction e non-fiction entro un medesimo orizzonte di verità. Un orizzonte nel quale la narrazione si nutre del vero misurabile, il vero storiografico, aspirando ad un vero d'altra natura, un vero che, come ha sostenuto in numerose occasioni Tzvetan Todorov (soprattutto 2007), è un vero interpersonale ed esemplare. Ciononostante, all'interprete smalzato del *Decameron* non resterà oscura la stridente opposizione tra l'"orrido cominciamento" consegnato all'introduzione, e dunque al contesto fiorentino della peste, e il lontano far festa – due miglia sono poche, ma bastano –, apparentemente così poco caritatevole della brigata. La questione, già discussa nei secoli, e moltissimo nel Novecento, ci interessa qui solamente perché stabilisce una sorta di dialettica tra amor di carità e amor proprio, disegnando nei fatti un conflitto tra colpa individuale e destino collettivo, che ritroviamo spesso nella rappresentazione letteraria della peste e della pandemia in epoca moderna e che fa da specchio all'avvento dell'epidemia medesima, quasi sempre avvertita come colpa collettiva capace di travolgere i diversi destini individuali. La storia, le ideologie, la morale e le luci retrospettive degli interpreti riempiranno questo stesso pattern di multiformi e diversissimi contenuti, ma il chiasmo logico che unisce la pratica di un falso bene, per così dire, alla responsabilità pubblica, così come alla sopravvivenza privata e al vero bene, se si accettano questi termini, è comune a moltissime declinazioni del racconto del contagio. È anzi, potremmo dire, parte essenziale di quella strana uniformità nel trattamento letterario del tema della peste che già nel 1974 René Girard connetteva al configurarsi della malattia come processo di distruzione delle specificità e delle differenze, alla sua azione livellante che intanto promuove il caos in quanto trasgredisce le differenze tra una classe sociale ed un'altra, e conduce da ultimo alla loro abolizione. L'antropologo francese metteva correttamente in luce, in ordine alla propria intuizione, la consuetudine tematica di opere diverse e distanti nel tempo di collegare in maniera analogica il contagio e la violenza sociale (cfr. Girard 1974, 834-35). D'altra parte, nella stessa opera di Boccaccio, la fuga della brigata non era occasionata tanto dalla malattia, ma, come si sa, dalle sue distruttive conseguenze morali e sociali, e l'allontanamento diventava quindi propedeutico al riscatto di quei valori umani preservati dai dieci come in una minima arca secondo regole ferree, e ricondotti poco dopo l'inizio dell'avventura in una Firenze ancora appestata. Invece, la necessità di un capro espiatorio cui Girard si riferisce, nel senso di un soggetto verso cui l'anarchica e selvaggia brutalità della rabbia sociale possa trovare sfogo e quindi risolversi mi pare costituisca tuttavia soltanto lo sfondo collettivo e davvero molto astratto delle narrazioni prese in considerazione. È verissimo, come Girard afferma, che nelle versioni letterarie occidentali dell'epidemia, e specialmente in quelle che riguardano la peste, si assiste ad una sorta di assimilazione tra la malattia e alcuni fenomeni legati all'ordine e al disordine civile, culturale e politico. È altrettanto vero, però, che molto spesso su quel caos intervengono o semplicemente si collocano le vicende di uno o più personaggi, si ridisegna il tempo della loro esistenza, la situazione precedente alla pandemia e quella che essi si trovano a vivere dopo

entrano sempre in un qualche conflitto. Nelle versioni moderne del tema, è il rapporto tra il soggetto e il corpo sociale in preda all'orrore e alla morte a schiudere una dimensione etica ed una apocalittica, che, solo in alcuni casi, prevedono il raggiungimento di un nuovo equilibrio attraverso l'espiazione della colpa o lo sfogo rituale della violenza.

Dal finto *Diario* di Defoe, all'opzione manzoniana dei componimenti misti di storia e di invenzione, testimoniare l'epidemia diventa quasi sempre un'interrogazione sul rapporto tra il singolo sopravvissuto e la comunità. La peste che colpì Londra nel 1665, narrata dal sellaio H.F. nel suo *Diario dell'anno della peste*, così come quella che colpì Milano nel 1630, immortalata negli impressionanti capitoli XXXI-XXXIV dei *Promessi sposi*, non esauriscono la propria dimensione universale né con l'accurata ricostruzione documentaria condotta da Defoe e da Manzoni, né con lo sfondo allegorico del conflitto tra violenza e ordine. In entrambi i casi citati, pur così diversi e distanti nel tempo, la costruzione finzionale si serve della storia e della sua fattualità, ma riproietta poi sulla storia stessa una vicenda esemplare di destini e di scelte che è interrogazione di senso, o più spesso di non-senso, in cui pubblico e privato, bene e male, destino e colpa interagiscono.

Nel *Diario* di Defoe, per esempio, la decisione del narratore di restare a Londra e sfidare il morbo si contrappone eticamente e fatalmente al lungo racconto nel racconto dei tre viaggiatori che tentano la fuga dalla città e si accampano, insieme ad altri viaggiatori, in diversi villaggi di campagna, senza mai trovare tregua. Anzi, in qualche modo, l'eccezionale e quieto destino del narratore – la cui casa, alla fine del diario, sarà una delle due del vicinato a non essere stata colpita dal morbo – stupisce per contrasto rispetto a quello assai più terribile capitato in sorte, o meglio secondo provvidenza, agli altri personaggi di cui ci racconta le vicende. La scelta di restare a Londra, rispetto alla quale il caso diventa fato, sembra anche il motore principale di una riflessione sulla natura del destino e della colpa. Il tempo ulteriore della narrazione (e dunque la consapevolezza retrospettiva che solo un testimone può avere) ridefinisce gli accidenti occorsi entro una dimensione provvidenziale: nella prima parte del suo racconto, H.F. riporta un dialogo con il fratello maggiore, tornato da poco dal Portogallo e pronto alla fuga dalla City, con la famiglia, in direzione del Bedfordshire. Con lui H.F. si consiglia su cosa sia più opportuno fare. Lasciare la città, significa abbandonare gli affari e dunque gli investimenti, per salvaguardare la salute. Restare, al contrario, vuol dire privilegiare il lavoro rispetto all'incolumità. Cos'è più saggio: rimettere nelle mani di Dio la salute o i beni materiali? Secondo il fratello pare senz'altro più ragionevole consegnare alla volontà divina questi ultimi. H.F., persuaso del ragionamento, cerca di partire, ma non ci riesce per una serie di apparenti casualità che nel momento in cui narra sono diventati "Intimations from Heaven of what is his unquestion'd Duty to do in such a Case" (Defoe 2003, 10). Il fratello ribatte prontamente che la sua è una lettura davvero ingenua della logica provvidenziale: non è infermo, non è fisicamente impossibilitato alla partenza. Si comporta come i turchi e i maomettiani dell'Asia, che, credendo in una cieca predestinazione, ignorano l'azione determinante del libero arbitrio, e muoiono a migliaia in caso di pandemie. H.F. è nuovamente incerto, ma nel corso dell'ultima notte che il fratello gli concede per prendere una decisione ed eventualmente partire con lui, legge il Salmo 91, aprendo casualmente la Bibbia:

He is my refuge, and my fortress, my God, in him will I trust. Surely he shall deliver thee from the snare of the fowler, and from the noisome pestilence. He shall cover thee with his feathers, and under his wings shalt thou trust: his truth shall be thy shield and buckler. Thou shalt not be afraid for the terror by night, nor for the arrow that flieth by day: Nor for the pestilence that walketh in darkness: nor for the destruction that wasteth at noon-day. A thousand shall fall at thy side, and ten thousand at thy right

hand: but it shall not come nigh thee. Only with thine Eyes shalt thou behold and see the reward of the wicked. Because thou hast made the Lord which is my refuge, even the most High, thy habitation: There shall no evil befall thee, neither shall any plague come nigh thy dwelling [...]. (Defoe 2003, 7)

Decide perciò di restare. È interessante notare, dal nostro punto di vista, che l'attività memoriale del *Diario* si giustifica proprio in base alla natura di penitenza e gratitudine che segue questa decisione. L'aver intenzionato il caso, per così dire, cioè aver accettato in tutta la sua imponderabilità la volontà di Dio, il timore e il rispetto per il suo altissimo giudizio, lega insieme libero arbitrio umano e volontà divina. Come ha notato Sergio Givone (2012), la peste unisce in un uno il cielo e la terra, la fisica e la metafisica. Sebbene debba essere considerata come un morbo naturale, che si diffonde tra gli uomini per ragioni umane e non sovranaturali, è proprio secondo le leggi della natura, e non con la loro sospensione, che si compiono la volontà divina, la sua vendetta, i suoi castighi, ma anche la salvezza e il perdono. Il *Diario* è insomma un atto di fede: l'essere stati risparmiati, l'aver scampato miracolosamente alla furia corrottrice del morbo (cfr. Gomel 2000) sono le condizioni necessarie e conseguenti "to prompt due impressions of the awe of God on the minds of men on such occasions" (Defoe 2003, 193).

Anche nei *Promessi sposi*, come si sa, l'insensibile peste sovrintende i destini dei personaggi, misura le colpe e si innerva entro una logica provvidenziale incarnandosi attraverso la storia possibile della fiction nella storia fattuale della storiografia. La malattia colpisce sia Renzo che Don Abbondio, ma uccide Don Rodrigo e Don Ferrante, diventando in qualche modo la chiave della vicenda e lo strumento attraverso cui Lucia può sciogliere il suo voto. Attraverso la peste, la misericordia divina fa il suo corso, ma segue una via assai più tortuosa di quella lineare e molto opportunistica che Manzoni farà descrivere a Don Abbondio dopo la sua guarigione. La malattia non è infatti un semplice castigo divino, non si limita a colpire chi se lo merita. Piuttosto è la provvidenza che discrimina salvezza e dannazione. Come sappiamo da una messe infinita di studi sull'argomento, e specificamente dal lavoro eccezionale di Ezio Raimondi (2000), la ricerca di Lucia da parte di Renzo sullo sfondo di un "universo dominato dalla morte" (183) ha la capacità di rinnovare "il vecchio mito della *quête*" (184) e garantisce con ciò la riemersione della vera giustizia. L'"eroe cercatore" attraversa l'orrore come una prova iniziatica, scopre la "benevolenza" che sola "può sottrarre l'uomo alla disperazione" (183) e si ritrova di fronte a padre Cristoforo, al capitolo XXXV, con una disposizione d'animo del tutto mutata e di fatto capace di mettere da parte la falsa idea di farsi giustizia per sé. A ingiustizia subita non può seguire ingiustizia perpetrata. La rabbia che cede alla pietà di fronte a Don Rodrigo morente è allora il frutto principale dell'esperienza della discesa infera al Lazzaretto, oltre che della saggia guida di Cristoforo, la cui voce riecheggerà più tardi nelle poche parole che Renzo apporrà alle sollevate lodi per la giustizia sommaria portata dalla peste, pronunciate da Don Abbondio nell'idillio finale: "Io gli ho perdonato di cuore", ripeterà Renzo.

Anche l'orizzonte di accertamento allegorico, sia nel *Diario* che nei *Promessi sposi*, passa in poche parole dal rapporto tra la testimonianza come sopravvivenza al male, come memoria del flagello (che è sempre anche testimonianza storica) e la giustizia. Sia che essa operi come colpa espiata di quello stesso male, come avviene per Renzo, oppure come immunità inspiegabile, miracolosa, della quale si deve solo rendere grazia, come per H.F., poco importa: il precipitato specifico della *mimesis praxeos* letteraria tiene ancora insieme la colpa e il destino. Del resto, ciò può avvenire anche fuori dalla storia. Possiamo pensare a tal proposito ad una tradizione parallela a quella sin qui tracciata, nella quale la proiezione apocalittica sposta in avanti (o talvolta di lato) il giudizio ultimo sulla salvezza o sulla condanna degli uomini, e piuttosto traduce la paura della pandemia attraverso la rappresentazione della scomparsa della civiltà stessa, come

avviene, in maniera pionieristica ne *L'ultimo uomo* (1826) di Mary Shelley. La narrazione dei fallimentari tentativi dei quattro protagonisti di sfuggire alla peste che sta progressivamente uccidendo tutto il resto della popolazione fonda un vero e proprio *topos*, ripreso in innumerevoli occasioni dalla letteratura successiva. Una variazione significativa di questo modello si trova in racconti che si concentrano sulla sopravvivenza post-apocalittica di esseri umani, come il Lionel di Shelley, scampati al morbo e trapiantati in una realtà distopica. Ciò avviene, per esempio, nel geniale racconto di Jack London, *Il morbo scarlatto* (1912). Qui, la vicenda è ambientata molti anni dopo che un distruttivo morbo ha quasi spazzato via l'umanità dalla faccia della terra. I sopravvissuti, riorganizzati in piccole e retrograde tribù, sono culturalmente retrocessi ai primordi e la memoria della civiltà è consegnata ad un vecchio personaggio che conserva il dono del racconto. Colpisce che la sua testimonianza venga schernita dagli ottusi nipoti che l'ascoltano. Eppure, si intende anche che, in almeno uno di loro, Edwin, quel racconto diventi presto un possibile mezzo per legittimare il potere senza l'uso della forza. Attraverso la memoria e, soprattutto, con l'incanto persuasivo della retorica del vecchio nonno – non per caso raffinato professore di letteratura inglese nel mondo civile, prima del morbo – il giovane immagina di poter dominare i suoi cugini Labbro Leporino e Hoo-Hoo. L'astuzia e l'attitudine al comando, in futuro, saranno qualità essenziali all'esercizio del potere. Come dire, anche, che la storia, quasi azzerata dalla violenza del morbo, è comunque destinata a ricominciare e a ripetersi. Ma, nello stesso modo in cui prima o poi verrà nuovamente inventata la polvere da sparo, e gli uomini si faranno di nuovo macellatori dei propri fratelli per innalzare a gloria la grandezza della propria civiltà, così i microorganismi attenderanno ancora alla permanenza della stirpe umana sul pianeta, in un ineludibile rincorrersi di vita e di morte, di civiltà e di barbarie, di tradizione e oblio. Il racconto, allora, non testimonia soltanto del caso che ha risparmiato il vecchio James Howard Smith dal contagio, di modo che possa comunque compiere il proprio mandato pedagogico, rappresentare la propria differente eleganza in un mondo crudele e rozzo, ma anche del destino di frustrazione pagato dall'intelligenza alla stupidità, nel corso della storia. È chiara quindi la dimensione allegorica: l'effetto apocalittico del morbo ha solo ridotto ai minimi termini gli elementi che da sempre costituiscono la società. Ha riportato alla propria radice di sopraffazione violenta i voraci appetiti della classe dominante. London, in questa maniera, apre la strada a una tradizione post-apocalittica cui appartengono opere molto note come *L'ombra dello scorpione* (1978) di Stephen King, nelle quali, assai spesso, la condizione esistenziale dei sopravvissuti e gli scontri tra clan per una certa idea di come o, per esempio, dove ricostruire la società appaiono le descrizioni criptate della condizione conflittuale del mondo reale.

In altri casi, invece, è la paura del contagio a venir rappresentata allegoricamente. Ciò capita, per esempio, con la creazione di figure mostruose che lo incarnano, come i vampiri. In *Io sono leggenda* (1954), di Richard Matheson, i meccanismi – leggendari, appunto – che stanno alla base della nascita dei mostri vengono addirittura tematizzati attraverso la parabola dello stesso protagonista, Robert Neville. Ultimo *Homo Sapiens* in un mondo di vampiri (anche in questo caso divenuti tali a causa di un germe contagioso), Neville si deve arrendere all'avvento di una nuova società nella quale è lui il nemico spaventoso, il diverso da temere ed esorcizzare. La sua condanna a morte coincide con la creazione di una sorta di mito destinato a spaventare generazioni e generazioni di vampiri. Al lettore non resta che ripensare e riscrivere l'essenza del vampiro per eccellenza: Dracula da spaventosa minaccia degli equilibri della vita associata, appare in fondo come una specie di soggetto subalterno, perseguitato e cacciato, spaventato e solo. Ma si pensi, sempre a proposito della paura del contagio, anche alla risemantizzazione moderna della figura folklorica haitiana dello zombie, resa universalmente celebre da numerosissime produzioni cinematografiche e televisive. Come ha scritto la specialista Elizabeth Outka

(2019), essa trova una prima e decisiva trasformazione nell'opera di Lovecraft, probabilmente in rapporto più o meno consapevole con il problema delle sepolture nel contesto dei tardi anni Dieci, per le conseguenze della Prima guerra mondiale e della pandemia di febbre spagnola. Secondo Jeffrey Cohen, uno dei fondatori della cosiddetta *Monster Theory* (1996) – una branca di studi che analizza la rappresentazione letteraria e culturale dei mostri – gli uomini creano mostri per poter aver la meglio sulle proprie paure. Creiamo mostri per poterli vincere, assecondando un potere di dominio sulle nostre creazioni, appunto di controllo del *poiein* di cui si sostanzia, da sempre, l'arte, e non solo quella verbale. Ma le nostre paure sono assai più difficili da vincere che non i mostri di carta delle nostre storie. E la letteratura, in ultima istanza, insegna semplicemente a convivervi.

Tutt'altra questione è invece quella che riguarda la dimensione allegorica del contagio come malattia morale, come corruzione della dimensione umana. Nel corso del Novecento si potrebbero segnalare numerosi esempi, il più noto e discusso dei quali è forse contenuto tra le pagine della *Peste* di Albert Camus. Si dovrà notare intanto il rovesciamento della dimensione della giustizia, non più celata per paradosso dietro la morte nera, né sovrintesa dall'alto da forze imperscrutabili, ma incarnata da un gruppo di personaggi impegnati nella lotta contro la malattia. A Orano, nell'Algeria francese, l'incredulità per il diffondersi del virus della peste si tramuta in emergenza esistenziale e medica prima che la coscienza sia riuscita ad elaborare il ruolo fondamentale ricoperto dal flagello rispetto alla libertà umana. Sorprendente è la vittoria finale della civiltà contro la peste, una contraddittoria e momentanea affermazione dei sopravvissuti, carica di un ottimismo artificiale e di perdite irreparabili e inaspettate proprio nei giorni felici in cui il morbo sembra recedere. Il punto sottolineato da Camus è che l'umanità, semplicemente, non è mai libera come crede: ognuno è continuamente chiamato ad una scelta. La vicenda, narrata retrospettivamente dall'eroico dottor Bernard Rieux, insiste proprio sul bivio morale dell'individuo che cerca di difendersi dal pericolo del non-senso: l'indifferenza o la solidarietà, l'amore privato e magari la fuga, tante volte invocati nel racconto dal giornalista Rambert, oppure il sacrificio di ogni egoismo per una speranza collettiva? Il materiale della tradizione pandemica e in particolare del modello di Defoe è ridisposto entro una logica di impegno che naturalmente assume, come è stato notato nel tempo da molta parte della critica, un chiaro carattere meta-storico: l'oppressione dei cittadini di Orano è la stessa oppressione – lo dichiara più volte lo stesso Camus – dei cittadini francesi durante l'occupazione nazista. Lo spirito di cooperazione e di solidarietà che alla fine trionfa non è diverso da quello che ispira la Resistenza. D'altra parte, le parole del *Robinson Crusoe* con cui il romanzo si apre sono piuttosto trasparenti: “il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas” (Camus 1972, 7). Anche ne *La peste* il tempo della narrazione è ulteriore. Tuttavia, la particolare costruzione con cui l'autore tiene nascosta l'identità del suo narratore fino alle pagine conclusive è indice del fatto che la sopravvivenza non è più una ragione sufficiente per l'innescò della memoria, né l'effetto di una qualche provvidenza divina. La neutralità testimoniale di H.F. trova il proprio opposto nel coinvolgimento diretto, nella serrata lotta al morbo di Rieux: non solo questi narra le proprie vicende rappresentandosi in terza persona e si svela una volta sconfitta la peste, ma è proprio questa scelta impersonale, l'aver posto i bisogni della comunità sopra i propri egoismi d'individuo, a conferire all'intero ordito del personaggio-narratore la dimensione epica del noi. Quel “noi tutti” che più volte Rieux utilizza nel suo racconto non riguarda infatti l'umanità *tout court*, ma quella parte d'umanità che reagisce al male. Se già il buon sellaio H.F. aveva insistito sulla necessità di rendere onore a “men, as well clergy as physicians, surgeons, apothecaries, magistrates, and officers of every kind, as also all useful people who ventured their lives in discharge

of their duty” (Defoe 2003, 225), qui Rieux con il suo altissimo esempio elegge in maniera implicita quella parte di popolazione che resiste a rappresentare la giustizia per tutti gli altri. Tuttavia, in questa esibita incarnazione volontaristica del bene contro il male, è interessante e straordinario da un punto di vista letterario lo sfondo ambiguo rispetto al quale questo eroismo è, diciamo così, auto-narrato e quindi auto-assunto. Come ha fatto notare Robert Solomon (2006, 120 e sgg.), Rieux appare un personaggio fin troppo freddo, eccessivamente razionale, privo di umorismo e molto zelante nella sua disperata e inefficace battaglia contro la peste. La sua irredenta caparbia gli conferisce, certo, la statura dell’eroe. Tuttavia, il romanzo, attraverso le figure di Jean Tarrou, che al contrario possiede distacco e senso dell’ironia, di Joseph Grand, che impersona la mediocrità dell’uomo comune (e si noti il sarcasmo onomastico) e di padre Paneloux, che contrappone al suo agnosticismo materialista l’abbandono alla verità della Creazione (cfr. Givone 2012), scarta decisamente dall’assegnare al solo eroismo un mandato salvifico (cfr. Cook 2009, 41-42). Come non identificarsi, in effetti, con l’oscillazione esistenziale così umana di Rambert, con il suo sfiante dilemma (Hollahan 1976, 378-79) tra evadere dalla Orano chiusa per peste e raggiungere la fidanzata rimasta a Parigi, o restare con il Dr. Rieux, Grand e con padre Paneloux al servizio dei malati per combattere il morbo? L’allegoria della peste come nazismo, già di per sé molto limitante per gli obiettivi dell’opera, si allarga così sino a cingere con le fattezze dell’assurdo, del non-senso, la condizione precaria dell’intera umanità, della vita: tutti gli uomini, in qualche modo, sono appestati. Per questa ragione, lo sforzo etico incarnato da Rieux opera a vuoto, ripete sé stesso quasi narcisisticamente, si carica cioè anch’esso di una sua parte di colpa, o meglio di una colpevole cecità.

Uso questo termine con un po’ di malizia. Mi preme infatti sottolineare, a questo punto, le ragioni che scopertamente collegano il romanzo di Camus con due dei più importanti romanzi degli ultimi trent’anni, almeno a mio avviso. Il primo è il capolavoro pubblicato da José Saramago nel 1995, il cui titolo, che l’editore italiano ha volontariamente abbreviato, recita letteralmente *Saggio sulla cecità* (1995). Un’automobile si ferma ad un semaforo e non riparte. L’uomo alla guida esce dal veicolo, ed è cieco, inspiegabilmente. Il romanzo inizia così, in una terribile, ma presto universale, assenza di senso. La malattia dell’automobilista è contagiosa, incomprensibile, assurda, un po’ come la peste dell’insonnia che colpisce la Macondo dei *Cent’anni di solitudine* di Márquez (1968). La scienza medica e le autorità non possono e non sanno riconoscerla, né gestirla. I primi ciechi vengono presto rinchiusi in un ex-manicomio. Ma ormai è troppo tardi, il flagello ricade su tutta la città. Violenze, disordini, morti sconvolgono gli assetti sociali in una lotta disumanizzata per la sopravvivenza. E in questo contesto, il primo gruppetto di malati, sotto la guida di una donna ancora vedente e di un cane, cerca di riorganizzare la società, o di resistere quanto meno alla barbarie e al caos. L’interrogazione etica sulla nostra società, amplificata dalla presentazione estremamente generica dei personaggi, privi di nome, riprende il filo delle considerazioni profonde mosse da Camus nella sua *Peste*. Come scrive lo stesso Saramago “Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (Saramago 1995, 310). È interessante che questa spietata analisi passi proprio attraverso i motivi della pandemia, che di fatto già leggevamo in Defoe, e che *Cecità* riorganizza e risemantizza rendendone generico e dunque non più identificabile l’orizzonte allegorico: la separazione e l’isolamento dei malati, l’insuccesso delle misure di contenimento, la violenza con cui l’autorità deve imporre delle norme emergenziali, la superstizione e il pregiudizio contro i presunti untori, la carneficina che segue le scellerate decisioni del potere, e che trasforma la lotta per la sopravvivenza in un brutale teatro dove l’uomo cieco macella un altro uomo, altrettanto cieco, e prima o poi viene a sua volta macellato, ecco, tutto questo non è l’eccezione. È l’immagine, forse un po’ straniata, sicuramente estremizzata dell’irrazionalità

della condizione umana (Baptista-Bastos 1996, 65). È come se il morbo bianco, accecando questi personaggi di cartone, bidimensionali e minimi, strappasse il filtro della nostra fantasia, il frame ideologico che ordina la realtà, fino a rendere visibile al lettore, così come all'unico personaggio immune della vicenda, la moglie del medico, la vera, terrificante conformazione del Reale. Siamo tutti appestati, siamo tutti ciechi, siamo tutti maledetti: ciascuno di noi ha la sua parte di colpa. Perciò, il reale, visto senza filtri ideologici, è insopportabile.

Cosa si può opporre a tutto questo destino di colpa? Non certo l'eroismo alla Rieux. Nemmeno la forza della testimonianza di H.F. Non v'è la minima possibilità di redenzione come effetto della provvidenza divina. Incarnare il bene, forse, potrebbe significare imparare a morire insieme. Non donarsi alla morte, ma resistere alla tentazione di pensare bestialmente all'affermazione della vita come violenta sopraffazione della vita altrui. In fondo, come anche Camus sembra già alludere con la figura di padre Paneloux, la pietà, l'amore, la compassione non possono esercitarsi se non come eccezioni nella società così come viene organizzata dal potere (Jenkins 2018). Per diventare norma, questa diversa idea di umanità deve sfruttare le lacune del potere stesso, deve insinuarsi negli spazi lasciati sorprendentemente non presidiati dall'arroganza egoistica del male, ma anche da quella altrettanto egoistica del bene. Il sacrificio e la pietà rappresentati dalla moglie del medico, risparmiata dal morbo, funzionano proprio in uno spazio eccezionale e incustodito, una minima comunità umana che somiglia alla brigata del *Decameron*, una microsocietà che dovrebbe farsi nucleo fondativo della società del futuro per la capacità di rinunciare all'amor proprio a favore di quello collettivo. Ma coerentemente con un invincibile nichilismo di fondo, il mal bianco che rende ciechi, così come era arrivato, se ne va, ignorando destini e sforzi di neo-civilizzazione, e mostrando in questa sua indifferenza la propria vera natura di momentanea, terribile, irragionevole parentesi di lucidità.

Il secondo romanzo che utilizza, questa volta in maniera decisamente indiretta, la metafora della vista in riferimento ad una pandemia è *Nemesi*. L'ultimo lavoro di Philip Roth, datato 2010, allude infatti, allo stesso tempo, sia alla *Peste* di Camus, sia, in maniera palese, all'origine tragica della rappresentazione di ogni pestilenza letteraria, ovvero all'*Edipo re* di Sofocle, e dunque alla metaforica cecità del protagonista. Nella prima parte del romanzo, ambientata nell'estate del 1944, una terribile epidemia di polio attraversa il New Jersey, mentre in Europa e nel Pacifico infuria la Seconda guerra mondiale. Il ventitreenne Bucky Cantor, insegnante di educazione fisica presso un campo estivo della città di Newark, non è stato chiamato alle armi e si trova a fronteggiare la malattia. Da bravo insegnante, resta accanto ai suoi allievi, cerca di rendersi utile quando si ammalano e resta vicino alle loro famiglie quando purtroppo muoiono. Nella seconda parte, Bucky sperimenta quello stesso conflitto che prima di lui era capitato a H.F. e poi a Rambert: restare a Newark per aiutare e alleviare le sofferenze dei suoi allievi, contagiati in massa dal virus della polio, oppure abbandonarli per le fresche montagne in cui l'attende, al sicuro, la fidanzata? Quando, disubbidendo al suo super-io, per così dire, sceglie la felicità personale a scapito dell'impegno, Cantor scopre suo malgrado la propria edipica colpa. Porta, infatti, con sé la polio fino ad Indian Hill, e infetta altri giovani. Nella terza parte, ambientata diversi anni più tardi, ritroviamo Bucky completamente trasformato dagli eventi di quell'estate. Deformato dalla malattia, a cui comunque è sopravvissuto, lo vediamo ormai rassegnato a passare il resto dei suoi giorni in una ottusa autocommiserazione. Aver incarnato, cieco e inconsapevole come l'eroe greco, il marchio infamante di essere lui la peste è una colpa irredimibile. Zina Giannopoulou (2016), riprendendo una recensione di Coetzee (2013), ha chiaramente mostrato che le connessioni tra Bucky e Edipo potrebbero essere moltissime: non solo entrambi sono portatori del morbo che combattono ed entrambi sono ciechi rispetto alla propria colpa, ma pure sono incapaci di concepire i propri limiti e si oppongono, certo in maniera differente, con un atto di

hybris alla volontà divina. Sebbene entrambi possano dirsi vittime della Nemese, nel senso che il rovesciamento delle loro condizioni – da felici a infelici, da socialmente appagati a mendicchi e quasi solitari vagabondi – funziona come una forma compensativa di giustizia, vorrei far notare che il percorso di Edipo è notoriamente un percorso conoscitivo e di espiazione, mentre quello di Bucky non lo è affatto. Mentre Edipo, al termine della propria indagine su sé stesso, accetta di incarnare sia la colpa che il destino, accetta cioè di essere quel mostro che la sorte e il fato gli hanno imposto di essere, l'autocommiserazione rabbiosa di Bucky dimostra piuttosto la sua incapacità di accogliere il destino che gli è toccato. Ha certamente compiuto il male, e per questa ragione decide di punirsi rinunciando all'unica donna della sua vita, quella Marcia che comunque lo avrebbe amato, e per cui continua a struggersi, ma non smette di incolpare di tutto il male del mondo, e quindi anche del proprio, quel Dio intangibile, immagine elementare di una inviolabile tirannide, rispetto alla quale continuare a sentirsi vittima. L'ultimo dialogo, prima che i due fidanzati si separino per sempre, è particolarmente indicativo:

“Marcia, marry a man who isn't maimed, who's strong, who's fit, who's got all that a prospective father needs. You could have anyone, a lawyer, a doctor – someone as smart as you are and as educated as you are. *That's* what you and your family deserve. And that's what you should have.”

“You are infuriating me so by talking like this! Nothing in my entire life has ever infuriated me as what you are doing right now! I have never known anyone other than you who finds such comfort in castigating himself!”

“That's not what I'm doing. That's an absolute distortion of what I'm doing. I just happen to see the implications of what's happened and you don't. You won't. Listen to me: things aren't the way they were before the summer. Look at me. Things couldn't be more different. Look.”

“Stop this please. I've seen your arm and *I don't care.*”

“Then look at my leg,” he said, pulling up his pijama bottoms.

“Stop. I beg you! You think it's your body that's deformed, but what's truly deformed is your mind!”

“Another good reason to save yourself from me. Most women would be delighted if a cripple volunteered to get out of their life.”

“Then I'm not most women! And you're not just a cripple! Bucky you've *always* been this way. You could never put things at the right distance – never! You're always holding yourself accountable when you're *not*. Either it's terrible God who is accountable, or it's terrible Bucky Cantor who is accountable, when in fact, accountability belongs to *neither*. Your attitude toward God – it's juvenile, it's just plain silly.”

“Look. Your God is not to my liking, so don't bring Him into the picture. He's too mean for me. He spends too much time killing children.”

“And that is nonsense too! [...]” (Roth 2010, 259-61)

Bucky, come si capisce, assomiglia piuttosto ad un Bernard Rieux a rovescio, ad un Bernard Rieux cui la sorte non avesse riservato quel ruolo di eroe che pure sembra (e vuole) impersonare nella prima parte del romanzo – e che peraltro ne spiega lo zelo, la dedizione, la totale mancanza di ironia. Non sarà forse un caso, allora, che, come nella *Peste*, anche in *Nemese* l'identità del narratore, fino a quel momento apparentemente eterodiegetico, è svelata soltanto alla fine del racconto, nella terza parte. A raccontare la vicenda non è, questa volta, il protagonista stesso, ma uno dei suoi giovani allievi, Arnold Mesnikoff, anche lui colpito dalla polio e sopravvissuto. L'allodiegesi, tuttavia, è innescata proprio dai ricordi del Bucky del 1971, che Arnold raccoglie compassionevolmente nel corso di alcuni pranzi col vecchio maestro. Tale costruzione retrospettiva ricongiunge l'opera di Roth a quella di Camus anche per l'impostazione testimoniale. Se confrontiamo l'esperienza del narratore e quella del suo protagonista, ci sarà improvvisamente chiaro che ad un destino in fondo simile – entrambi sono stati colpiti dalla polio, entrambi sono

sopravvissuti pur riportando danni fisici permanenti – fanno seguito reazioni affatto diverse: per Arnold, che ha saputo accettare la condizione fatale di sopravvissuto, ricordare è una forma di responsabilità pubblica; per Bucky, che ha incarnato il contagio solo come una colpa, (non poter) dimenticare è l'unica possibilità di sopravvivenza privata. Certo è che nella compassione con la quale Arnold descrive Bucky, nel modo in cui lo ricorda quando, da bambino, ne ammirava le abilità e l'aspetto da atleta, e nell'eroismo che gli riconosce per quella sua "austera bontà naturale che gli impedisce di rassegnarsi alle sofferenze degli altri" s'intravede una forma di vero bene, poco divino e umano, molto umano.

Riferimenti bibliografici

- Baptista-Bastos, Armando. 1996. *José Saramago. Aproximação a um Retrato*. Lisboa: Dom Quixote.
- Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace & Company.
- Boccaccio, Giovanni. 1992. *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino: Einaudi.
- Camus, Albert. 1972 [1947]. *La Peste*. Paris: Gallimard.
- Coetzee, John M. 2010. "On The Moral Brink". *The New York Review of Books*. 28 October.
- Cohen, Jeffrey J. 1996. "Monster Culture". In *Monster Theory*, edited by Jeffrey J. Cohen, 3-25. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Conti, Valentina (a cura di). 2021. *Contagiarsi!*. Bologna: Clueb.
- Cook, Jennifer. 2009. *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Defoe, Daniel. 2003 [1772]. *A Journal of the Plague Year*, edited by Cynthia Wall. London: Penguin Books.
- García Márquez, Gabriel. 1968. *Cien años de soledad*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.
- Giannopoulou, Zina. 2016. "Oedipus Meets Bucky in Philip Roth's Nemeses". *Philip Roth Studies* vol. 12, no. 1: 15-31.
- Girard, René. 1974. "The Plague in Literature and Myth, Texas Studies". *Literature and Language* vol. 15, no. 5: 833-50.
- Givone, Sergio. 2012. *Metafisica della peste. Colpa e destino*. Torino: Einaudi.
- Gomel, Elena. 2000. "The Plague of Utopias: Pestilence and the Apocalyptic Body". *Twentieth Century Literature* vol. 46, no. 4: 405-33.
- Hollahan, Eugene. 1976. "The Path of Sympathy: Abstraction and Imagination in Camus' 'La Peste' ". *Studies in the Novel* vol. 8, no. 4: 377-93.
- Jenkins, David. 2018. "Traumatic Counterfactuals". In *Saramago's Philosophical Heritage*, edited by Carlo Salzani and Kristof K.P. Vanhoutte, 211-32. Cham: Palgrave Macmillan.
- King, Stephen. 1978. *The Stand*. New York: Doubleday.
- London, Jack. 1912. *The Scarlet Plague*. London: Bibliolis.
- Manzoni, Alessandro. 2012 [1840]. *I Promessi Sposi*. Torino: Einaudi.
- Matheson, Richard. 1971 [1954]. *I Am Legend*. New York: Berkley.
- Outka, Elizabeth. 2019. *Viral Modernism. The Influenza Pandemic and Interwar Literature*. New York: Columbia University Press.
- Raimondi, Ezio. 2000 [1974]. *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi Sposi*. Torino: Einaudi.
- Roth, Philip. 2010. *Nemeses*. Boston-New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Saramago, José. 1995. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho.
- Shelley, Mary. 1965 [1826]. *The Last Man*, edited by Hugh J. Luke Jr. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Solomon, Robert C. 2006. *Dark Feelings, Grim Thoughts. Experience and Reflection in Camus and Sartre*. New York: Oxford University Press.
- Sontag, Susan. 1978. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Todorov, Tzvetan. 2007. *La littérature en péril*. Paris: Éditions Flammarion.
- Tricomi, Antonio. 2021. *Epidemic. Retroversioni dal nostro Medioevo*. Milano: Jaka Book.



Citation: F. Libasci (2021) Du contagage au partage: Hervé Guibert e la narrazione dell'AIDS. *Lea* 10: pp. 15-28. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13062>.

Copyright: © 2021 F. Libasci. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Du contagage au partage: Hervé Guibert e la narrazione dell'AIDS

Fabio Libasci

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
([<flibasci@unimore.it>](mailto:flibasci@unimore.it))

Abstract

This paper aims to rediscover Hervé Guibert and his book *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. The book reached a significantly wide audience in 1990, not only because publicly revealing that he was diagnosed with AIDS, but also for the fictionalization of some facts and people, such as Michel Foucault. Thanks to his use of the novel strategies, Guibert guides the readers towards the discovery, by means of the virus in his body, of two other metaphorical infections: T.B. and the time left to write. These two contagions act on his body and soul as antidotes. Hervé Guibert discovers a way of salvation, the guarantee of eternity, the possibility of a total reversal: "du contagage au partage", from contagion to sharing.

Keywords: AIDS, Autofiction, Confession, Homosexuality, Metaphors

Nel 1981, dopo alcuni casi di pazienti colpiti dal sarcoma di Kaposi e altri casi di Pneumocystis, malattia provocata da un parassita che in genere si manifesta in persone col sistema immunitario depresso, alcuni epidemiologi cominciano a indagare le cause di queste morti sospette finendo per scoprire che "these patients were living in large urban areas (New York, Miami, Los Angeles, and San Francisco) and they were all young men" (Gilman 1988, 246); pochi mesi dopo l'orientamento sessuale divenne altresì determinante: erano tutti omosessuali. La centralità dell'orientamento venne considerato a tal punto dirimente che nel 1982 il primo acronimo della nuova malattia fu: GRID5, Gay Related Immune Deficiency Syndrome. Il termine AIDS venne ufficialmente coniato solo nell'autunno dello stesso anno ma ormai l'identikit del malato era entrato nell'immaginario collettivo e poco lo modificò la scoperta che la nuova malattia si presentava anche "among such groups as hemophiliacs and IV drug users" (247). Sebbene ormai si cominciasse a parlare della malattia delle 4H (omosessuali, eroinomani, emofiliaci e haitiani in inglese iniziano tutte per h), "the sexual orientation remained the salient characteristic used to exemplify the person

living with AIDS” (*ibidem*). E l’orientamento sessuale non venne scagionato del tutto dalla colpa neppure quando si scoprì che l’AIDS era provocato sì da “retroviruses, now labeled ‘H[uman] I[m]muno-deficiency V[iruses]’, spread by direct contact with infected body fluids, including blood and semen” (*ibidem*) ma che per contrarlo “sexual contact is not necessary” (*ibidem*). Ciò nonostante, finì per essere inserita nel campo delle malattie a trasmissione sessuale come la sifilide, malattia con la quale cominciò a condividere immagini e stigma. È senza dubbio per la portata di tutto ciò che Caron può affermare che:

AIDS is much more than a health crises [...] AIDS has triggered an extraordinary amount of representations of all kinds [...]. Like many previous epidemics, the AIDS pandemic, too, has been largely constructed in and by several intersecting discourses: biomedical, sexual, racial, social, political, literary, et cetera. (2001, 96)

Così come può ribadire che la presenza dell’AIDS nei gruppi sopra indicati e soprattutto negli omosessuali fu percepita come “a symbolic extension of some imagined inner essence of being, manifesting itself as disease” (106). Gli omosessuali, poi, costruiti nell’immaginario come essenzialmente cosmopoliti e *border-crosser*, si prestavano a essere i perfetti propagatori dell’epidemia (cfr. *ibidem*). Non bisogna dimenticare che l’AIDS irrompe in un momento nel quale la comunità omosessuale, soprattutto negli Stati Uniti, San Francisco e New York, o in alcuni grandi capitali europee come Parigi, Berlino Ovest e Londra, sta vivendo una fase di relativa accettazione, “le qualificatif d’homosexuel laissait alors la place à celui de gay qui [...] désignait de façon anticipée, en dehors de toute orientation sexuelle, un état d’esprit hédoniste ouvert au plaisir et à la multiplicité des liens affectifs et sexuels” (Lévy, Nouss 1994, 129).

L’esplosione dell’AIDS riportò le lancette all’era pre-Stonewall, obbligando a ripensare l’omosessualità come un’identità forte e pericolosa, a guardare agli omosessuali come a una comunità dello stigma; “les homosexuels, les plus jeunes en particulier, sont de nouveau soumis aux aléas d’une identité qui ne semble pas pouvoir se libérer d’une fatalité récurrente et incontournable que semble suggérer l’épidémie” (133). Il virus a causa del suo diffondersi finisce da un lato per imporre una nuova divisione tra mondo eterosessuale e omosessuale mentre riesce dall’altro a favorire e a introdurre all’interno della comunità omosessuale una dimensione “de partage et d’échange dans les rapports jusque là plutôt anonymes” (134), costringendoli a ripensare e a rimettere in questione la libera circolazione sessuale. Oggi sappiamo come il moltiplicarsi del virus porterà nel giro di pochi anni ad azzerare la molteplicità dei rapporti sessuali e a favorire una riorganizzazione del desiderio fino a invitare all’uso del preservativo e alla monogamia come stile di coppia. I *sept ans de bonheur* (cfr. Martel 2008, 211), annunciati da “Gai pied” all’indomani dell’elezione di François Mitterand nel 1981, finiscono per diventare un lungo decennio nero, scanditi dalla diffusione della pandemia, dalle immagini della malattia venuta dall’altro, dell’omosessuale come Altro.

A questa malattia come immagine dell’Altro – almeno fin quando a metà degli anni Ottanta si diffonde la sensazione che “AIDS was a potential danger for everyone” (Gilman 1988, 259) e quindi pandemico – occorre correlare quella dell’Altrove. Da sempre la necessità di localizzare geograficamente le malattie spinge l’uomo a immaginarle sempre più lontano, ai confini del mondo e l’AIDS non fece che confermare questo bisogno. L’AIDS ai suoi inizi, soprattutto dagli americani, venne considerata la malattia dell’Africa, vero e proprio continente nero delle nostre paure; per i francesi, invece, “it was clear that AIDS was an American disease” (263); per il blocco sovietico era la malattia dell’Occidente (264), non in ultimo negli Stati Uniti “Haitians followed a period of severe persecution” (*ibidem*), perché rispondevano esattamente al tentativo di creare una barriera tra noi e loro, tra la comunità bianca e eterosessuale,

segretamente omosessuale, e gli altri. A queste distinzioni certo se ne possono aggiungere delle altre; si può considerare ad esempio l'opposizione città/campagna e tutto l'immaginario che si trascina dietro: le città come ricettacolo di degenerazione, rifugio della diversità e la malattia come castigo, come ai tempi di Sodoma.

Queste immagini non esaustive dell'Altro e dell'Altrove sono solo alcune possibili barriere per tenere a distanza la malattia e la morte, il virus della paura, per costruire il discorso di chi deve tacere. Durante tutti gli anni Ottanta sono la scienza e la stampa, la politica e la religione a parlare di HIV e di AIDS, sono loro ad offrire la rappresentazione terribile e sfumata del malato e della malattia fin quando la letteratura non comincia a impadronirsi di quelle immagini deformanti e finisce per scoprire che l'AIDS non è l'Altro e l'Altrove, ma il qui e ora, è l'uomo nella sua fragilità e nella sua esposizione al pericolo; è l'uomo che si chiede da dove e perché (cfr. Givoni 2012, 14), quale la colpa e quale la redenzione, quale verità si nasconde nel buio della fine, se mai se ne nasconde una. Martel afferma chiaramente che "le sida modifie le regard des écrivains et des artistes qui ont auparavant écrit ou filmé les amours homosexuelles [...], le sida est venu apporter une nouvelle dimension" (Martel 2008, 480) e se ciò può essere detto per molti, a maggior ragione può essere riferito a Hervé Guibert, "le plus célèbre des écrivains à avoir choisis comme thème le sida" (481) e alla sua opera il cui scopo sarebbe "la rappresentazione dell'AIDS attraverso l'esibizione, senza indugio alcuno, del corpo malato" (Iacoli 2005, 401). Con Hervé Guibert, lo diciamo subito, la scoperta della malattia, la sua narrazione come forma di resistenza al virus, come trasformazione del proprio mondo (cfr. Good 2006, 180) raggiungono una forma inedita e complessa.

La scoperta dell'AIDS è, per lo scrittore Hervé Guibert (1955-1991), un avvenimento capitale; da un lato ridisegna la sua aspettativa di vita, in un momento in cui essere malati di AIDS significa avere davanti a sé un periodo di sopravvivenza che va dai tre mesi ai tre anni, dall'altro orienta la sua scrittura verso il compimento del suo progetto: dire tutto; non in ultimo offrirebbe alla sua omosessualità e alla sua vita un senso (cfr. Martel 2008, 484). Quando nel 1990 pubblica *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, l'AIDS è ancora la malattia mitica e metaforica raccontata da Susan Sontag in *AIDS and its Metaphors* e Guibert è solo un giovane autore, *enfant prodige* (cfr. Martel 2008, 481) che ha già pubblicato diversi libri presso Minuit e Gallimard e ha scoperto di avere una malattia che non gli lascerà scampo ma con la quale decide di giocare e rischiare un duello senza esclusione di colpi; quel rischio, parlare di sé, della propria malattia, della malattia dei suoi amici, come vedremo, sarà ben ripagato e la sua partecipazione alla trasmissione "Apostrophes" il 7 marzo 1990 non fa che duplicare il successo e lo scandalo annunciato: "he had an extraordinary impact on the public. Although he looked obviously ill and tired, his youth and beauty have had a lot to do with his success: in a sense Hervé Guibert became the face of AIDS in France" (Caron 2001, 114); nel giro di qualche settimana *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* è un successo da centinaia di migliaia di copie. Hervé Guibert conosce bene le leggi dell'editoria e sa che se vuole imprimere il proprio nome definitivamente, mentre la sua vita sta scivolando via, non deve lasciare nulla al caso, fin dalla prima riga del primo capitolo: "J'ai eu le sida pendant trois mois" (Guibert 1990, 9), salvo poi spiegare "plus exactement, j'ai cru pendant trois mois que j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle le sida" (*ibidem*) e ammettere di credere che "je pourrais échapper à cette maladie que tout le monde donnait encore pour mortelle" (*ibidem*). In poche righe l'autore presenta il caso, il suo, la sua *autopathographie* (Grisi 1996, 12); il lettore sa già che deve aspettarsi il racconto di questi tre mesi di speranza minacciati dalla malattia ineluttabile come ripete ancora una volta qualche riga dopo ma spera pagina dopo pagina in un finale diverso. Nel capitolo successivo si affaccia già qualche precauzione, un dubbio: "je ne sais s'il est ridiculement humain de croire

à cette grâce et à ce miracle” (Guibert 1990, 10), poi la visione di un libro da scrivere, che sarà questo che stiamo leggendo e la cui ragion d’essere risiede nell’ignoranza della sua fine “dans cette frange d’incertitude qui est commune à tous les malades du monde” (11). Nella realtà Guibert sa bene che *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* sarà il libro definitivo, “l’histoire de sa maladie et de sa mort. Un livre-somme qui résumera sa problématique personnelle, existentielle autant que stylistique” (Bordas 1998, 63).

I cento capitoli svelano, accanto al disegno più ampio di un libro somma costruito da frammenti che attraversano il tempo e lo anticipano, alcuni problemi e alcune questioni che la critica e la stampa hanno da subito messo in luce: “que doit-on écrire? Et pour qui [...] aligne-t-on ces phrases, nées forcément de la fatigue et de la douleur? Dans l’approche de la mort, quelles histoires, quels comptes reste-t-il à régler?” (Hill 1995, 89). *L’Événement du jeudi* si chiederà subito: “la littérature a-t-elle tous les droits?”.

È indubbio che fin dalle prime pagine Guibert giochi col fuoco e alzi la posta fino a un livello irreversibile; a discapito della dicitura *roman* ben impressa sulla copertina della “Collection Blanche” Gallimard, sulla quale torneremo, sono in gioco la sua stessa vita, il regime del dicibile in letteratura, l’iperrealismo di cui parla Spoiden (cfr. Spoiden 2001, 99) e l’uso narrativo delle vite degli altri che Guibert contagia col suo regime di verità. Indubbiamente, però, l’autore percepisce nella propria malattia, e non nel racconto della malattia in generale, nell’anticipazione della propria fine, e non della Fine, nel contagio che l’ha condotto fin lì, una possibilità inedita d’espressione che decide di usare senza limiti; non senza ragione Caron riporta come Guibert sia spesso percepito “as self-centered, self-aggrandizing artist who was of no use in the fight against epidemic” (Caron 2001, 112), critiche che se vanno accolte vanno certo anche rimodulate tenendo presente che Guibert fin da *La mort propagande* (1977), ha sempre scritto di sé, del suo universo, ha sempre rifiutato la militanza gay, e ad esempio “il a toujours refusé de collaborer à Gai pied” (Martel 2008, 482) pur assumendo pienamente la propria omosessualità. A Guibert, è vero, importa anzitutto di sé, del proprio contagio e di ciò che può farne, di ciò che sta decidendo di fare.

A ben vedere e fin dalle prime pagine due ulteriori contagi fanno irruzione sulla pagina: il libro che “dans sa préméditation si rigoureux, a déjà commencé à me mener par le bout du nez, bien qu’apparemment je suis le maître absolu dans cette navigation à vue” (Guibert 1990, 12) e un misterioso autore: “Un diable s’est glissé dans mes soutes: T. B. Je me suis arrêté de le lire pour stopper l’empoisonnement. On dit que chaque réinsertion du virus du sida par fluides, le sang, le sperme ou les larmes, réattaque le malade déjà contaminé, on prétend peut-être ça pour limiter les dégâts” (*ibidem*). Il contagio letterario scivola sul piano dell’AIDS in una vertigine metaforica¹ che Guibert non smette di inseguire e alternare quasi come in un montaggio, fino a suggerire una relazione tra il suo corpo ammalato e quello degli ebrei ridotti a cosa nei campi di concentramento. Al lettore che forse non ha chiaro cosa sia il processo di deterioramento raccontato in cifre, quel sangue nudo e esposto, l’autore ricorda lo sguardo troppo umano, “celui des prisonniers de *Nuit et brouillard*, le documentaire sur les camps

¹ Si veda S. Givone, *Il bibliotecario di Leibniz*: “perché nel linguaggio si manifesti qualcosa di nuovo e di inedito, bisogna che l’immaginazione operi in modo creativo. Ad esempio, accostando termini che solitamente non fanno sospettare alcuna pertinenza semantica ma la cui connessione sprigiona significati rivelativi e sorprendenti. Oppure deviando i significati da una dimensione espressiva all’altra, fino a scoprire l’inatteso, il meraviglioso, l’imponderabile, e magari nel quotidiano l’inaudito, nel tragico il comico, o viceversa [...]. Metafora e racconto da questo punto di vista si coappartengono. Non c’è narrazione che non sia espressione della Natale metaforici del linguaggio. Narrare è procedere per spostamento e dislocazione dei significati” (2005, 80-81).

de concentration” (Guibert 1990, 14); a chi non capisce il senso di straniamento provato in un ospedale, l'Hôpital Claude-Bernard, durante un prelievo, ricorda la visita a Dachau (cfr. Guibert 1990, 50). Il riferimento ai deportati ebrei durante la Seconda guerra mondiale è fin troppo denso semanticamente per essere taciuto; come non pensare alle vittime innocenti e a quell'innocenza che “by the inexorable logic that governs all relational terms, suggests guilt” (1988, 11); come non pensare al gruppo identitario esposto, all'esclusione dalla comunità degli uomini? “Est-ce que ça se voit dans les yeux? Le souci n'est plus tant de conserver un regard trop humain que d'acquérir un regard trop humain” (Guibert 1990, 14). Secondo Lévy e Nous:

Le phénomène de détérioration, de perte de l'image corporelle commune ou de menace sur cette image, intensifie et légitime l'exclusion. La chute dans l'anonymat que la suppression des traits physique distinctifs entraîne facilite le processus, comme c'est le cas des phénomènes concentrationnaires. (1994, 58)

Lungo le pagine, Guibert ritorna insistentemente su questo sguardo troppo umano, sul corpo in divenire, sulla *décorporalisation* (cfr. Lévy, Nous 1994, 61) e cerca, come in una spirale ascendente, di andare sempre più vicino alla verità dell'AIDS, questa cosa che lo sta rendendo altro, una verità che però non è mai libera dalla menzogna e dalla finzione, dall'invenzione di cause tutte verosimili quanto facilmente confutabili, romanzesche:

Le sida n'est pas vraiment une maladie, ça simplifie les choses de dire que c'en est une, c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner pleins pouvoirs pour qu'elle me dévore, à qui je laisse faire sur mon corps vivant ce qu'elle s'apprêtait à faire sur mon cadavre pour le désintégrer. (Guibert 1990, 17)

E subito dopo, “le sida, qui a transité par les sang des singes verts, est une maladie de sorciers, d'envoûteurs” (*ibidem*); “l'instrument d'une guerre biologique lancée tantôt par Brejnev tantôt par Reagan” (39) e infine:

On pourra dire que le sida aura été un génocide américain. Les Américains ont précisément ciblé ses victimes : les drogués, les homosexuels, les prisonniers. Il faut laisser au sida le temps de faire son ménage sournois, en douceur et en profondeur. Les chercheurs n'ont aucune idée de ce qu'est la maladie, ils travaillent sur leurs microscopes, sur des schémas, des abstractions. (235)

Lungo tutto il libro Guibert si chiede da dove arrivi e che cosa sia questo virus misterioso, senza mai chiedersi come sia arrivato a lui; lo traccia sempre in caratteri minuscoli nel tentativo forse di rendere la “cosa” una parola come un'altra, di togliere quindi forza grafica a una sigla che ha già l'imperio sul suo corpo. L'immagine che più ci colpisce, la definizione che più trattiene la nostra attenzione è la prima, quella debolezza che apre la gabbia all'animale, alla bestia. Già Sontag aveva messo in luce il mutamento animalesco che produce l'AIDS, forma visibile del contagio, “signs of a progressive mutation, decomposition; something organic” (1988, 41), ed è sempre lei a ricordarci la forza dell'immagine dell'altro e dell'altrove, dell'AIDS come malattia del continente nero che marcia sull'Europa: “another infestation from the so-called Third World, which is after all where most people in the world live, as well as a scourge of the *tristes tropiques*” (51-52). Sontag, del resto, non è l'unica ad aver messo in luce queste immagini dell'altro e dell'altrove, dell'animale e del continente nero in una vera e propria epidemia di significazione (cfr. Treichler 1987). Roberto Esposito è quello che meglio ha colto le implicazioni profonde di queste immagini del contagio; ciò che “prima era sano, sicuro, identico a se stesso, è ora esposto a una contaminazione che rischia di devastarlo” (2002, 4). Esposito insiste molto nelle sue ricerche sulla definizione dell'uomo come animale razionale, come risultante di un

rapporto “con l’animale che insieme lo abita e lo altera” (2007, 16). L’AIDS, e Guibert sembra suggerirlo fin da subito, mette l’uomo in una posizione subalterna rispetto all’animale che lo abita, “la separazione iscritta all’interno della sua specie” (65). Esposito aggiunge ancora che “l’uomo è persona precisamente perché, e se, mantiene piena padronanza sulla propria natura animale” (109). Capiamo bene come il virus non sia soltanto l’agente che annuncia la morte; è prima ancora la rivelazione terribile di un ritorno a una condizione primitiva ma sempre iscritta, il divenire animale, “il raggiungimento di uno stato mai prima sperimentato [...] un modo di essere uomo che non si definisca più nella alterità alla sua origine animale” (140). D’altra parte, però, l’uomo “è l’animale programmato a mutare di continuo” (2014, 87) e Guibert decide di seguire questa muta, la sua metamorfosi, e di raccontarla:

Je suis très attentif aux manifestations de la progression du virus, il me semble connaître la cartographie de ses colonisations, de ses assauts et de ses replis, je crois savoir là où il couve et là où il attaque, sentir les zones encore intouchées. (Guibert 1990, 45)

Il linguaggio bellico messo in luce da Sontag fin da *Illness as Metaphor* (1978) è evidente: il virus invade, si apposta, ripiega, come un nemico, come un animale. Il virus avanza precipitosamente, man mano segnala la sua “présence offensive et non plus latente” (Guibert 1990, 52), simile a “une sorte de cancer, un cancer devenu désormais presque totalement transparent par l’avancement des recherches” (54).

Le metafore però non sono tutte belliche o mediche, così come l’AIDS non è solo una potenza del male, il “Male”: Jules, il suo amante, parla dell’AIDS come di una malattia meravigliosa e lo stesso Guibert è costretto, ormai alla fine del suo libro, a riconoscere che:

Je découvrais quelque chose de suave et d’ébloui dans sont atrocité, c’était certes une maladie inexorable, mais elle n’était pas foudroyante, c’était une maladie à paliers, un très long escalier qui menait assurément à la mort mais dont chaque marche représentait un apprentissage sans pareil, c’était une maladie qui donnait le temps de mourir, et qui donnait à la mort le temps de vivre, le temps de découvrir le temps et découvrir enfin la vie, c’était en quelque sorte une géniale invention moderne que nous avaient transmis ces singes verts d’Afrique. (181)

Più di cinquanta capitoli dopo ritorna l’idea della malattia dell’altro e dell’altrove ma unita, subordinata stavolta, a una sua intelligenza prima non intravista:

Le sida, en fixant un terme certifié à notre vie, six ans de séropositivité, plus deux ans dans le meilleur des cas avec l’AZT ou quelque mois sans, faisait de nous des hommes pleinement conscients de leur vie, nous délivrait de notre ignorance. (*Ibidem*)

Poi: “le sida m’avait permis de faire un bond formidable dans ma vie” (182); e infine: “le sida [...] aura été pour moi un paradigme dans mon projet du dévoilement de soi et de l’annoncé de l’indicible” (247). Emerge da queste parole l’AIDS come malattia del tempo, una malattia lenta (cfr. Sontag 1988) ma anche come una malattia che accelera la vita (cfr. Sontag 1978), e del senso “un terribile bagliore di verità. Uno spaventevole ma necessario farsi luce dall’alto” (Givone 2012, 30), una malattia della conversione, una forma di rinascita o di “libération par rapport à la peur de la mort et libération par rapport au passé” (Spoiden 2001, 72). Il contagio di senso, però, non impedisce, ma forse accresce, la percezione di sé come un povero diavolo, un predestinato, qualcuno che ha pagato con la vita il libro:

Je n’avais pas le courage d’affronter sa vraie première phrase, qui me venait aux lèvres, et que je repoussais chaque fois le plus loin possible de moi comme une vraie malédiction, tâchant de l’oublier car

elle était la punition la plus injuste du monde, car je craignais de la valider par l'écriture: "il fallait que le malheur nous tombe dessus". Il le fallait, quelle horreur, pour que le livre voit le jour. (Guibert 1990, 221)

Il divenire altro, la verità che Guibert scopre nell'AIDS, la possibilità di eternizzarsi nella scrittura, che Givone chiama "simulazione di eternità" (Givone 2005, 86), vanno di pari passo con la scoperta dell'animale che si porta dentro, l'essere il virus che si ha, l'avvicinarsi della fine e l'impossibilità di salvarsi la vita: "nous sommes le poison qui se cache dans la foule, un petit signe de plus se tatou sur nos fronts" (Guibert 1990, 237). Quasi arreso, Guibert scrive: "le virus HIV, quand il se déclenche, joue à l'intérieur du corps à une corrida, où la cape rouge serait l'enveloppe, l'épée de mort le noyau, et la bête épuisée l'homme" (259).

À *l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* non è solo la storia della malattia di Guibert, la "nouvelle manière de vivre dans son corps" (Bordas 1998, 65), "un nouveau mode d'être" (71); e seppur traversato dalla "question du sens, ou du peu de sens qu'on peut ou qu'on doit accorder à la rencontre mortifère du virus HIV" (Hill 1995, 90) non si riduce mai a ciò o a una parola finale. È il libro dell'indicibile, espressione che già da sola segnala la perversione di tutte le regole (cfr. Givone 2005, 107), prova dell'invasione del virus, un duplicato che si fa strada e scava via qualsiasi menzogna fino alla verità intravista. Questa invasione finisce per doppiare la storia raccontata con lunghi capitoli-digressioni che si fanno strada nel *corpus* come il virus si è fatto strada nel corpo (cfr. Lévy, Nouss 1994, 169); queste digressioni rompono il *récit* in frammenti spesso inconciliabili minacciandone l'unità come il virus minaccia di disintegrare il corpo dall'interno. La più importante si segnala già nel capitolo quinto; uno strano personaggio fa la sua comparsa, Muzil: "comme Muzil, j'aurais aimé avoir la force, l'orgueil insensé, la générosité aussi de ne l'avouer à personne, pour laisser vivre les amitiés libres comme l'air et insouciantes et éternelles" (Guibert 1990, 15). Chi è questo Muzil al quale il nostro autore-narratore vorrebbe assomigliare? Qualche pagina dopo scopriamo essere il vicino che può spiare dal balcone, l'amico a cui aveva dedicato due libri in un gioco intratestuale abbastanza scoperto. Muzil invade il libro di Guibert e come un secondo virus occupa interamente i capitoli 10, 11, 12, 13. L'occupazione è anche una scoperta, una messa a nudo, una guida alla verità del personaggio e il tradimento forse della loro amicizia: "il visait à faire disparaître son visage, pourtant si particulièrement reconnaissable par diverses caractéristiques et par de nombreux portraits que la presse diffusait de lui depuis une dizaine d'années" (28); e qualche riga dopo: "Muzil adorait les orgies violents dans les saunas. La crainte d'y être reconnu l'empêchait de fréquenter les saunas parisiens. Mais, quand il partait pour son séminaire annuel près de San Francisco, il s'en donnait à cœur joie" (29). Muzil è l'amico col quale condivide la malattia che sta scoprendo e raccontando, un doppio che cosciente del carattere irreversibile della malattia ha avuto il coraggio di chiedere quanto tempo gli restasse: "c'était la seule question qui lui importait, pour son travail, pour finir son livre" (33); "une fois le temps compté, il entreprit de réordonner son livre, avec limpidité" (36). Guibert aggiunge dettaglio a dettaglio, "il avait entrepris son histoire des comportements avant que je fasse sa connaissance, début 77, puisque mon premier livre, *La mort propagande*, a du paraître en janvier 1977" (34) richiamando e rinforzando l'intratestualità e l'identità tra autore narratore e eroe malgrado quel *roman* su cui pure torneremo. Muzil esce di scena per farvi prepotentemente ritorno nel capitolo 25. A questo punto è forse utile dire o ricordare che Muzil altri non è che Michel Foucault e Michel Foucault è "surtout celui qui, au contraire d'Aron n'a pas écrit *Mon sida*" (Marcandier 2016, 134). Nel 1990, la doppia rivelazione dell'omosessualità del filosofo, conosciuta ancora da pochi, e della sua malattia che alla sola associazione suscitava ribrezzo, fa gridare allo scandalo e al tradimento dando vita a un vero e proprio *débat moral* (cfr. Boulé 2001, 233); con quale diritto, si chiedono in molti, Guibert attraverso la letteratura affronta una

verità che lo stesso filosofo aveva voluto non affrontare e la sua famiglia gelosamente nascondere? Guibert risponde in diversi modi, all'interno del testo in questione e al suo limite o all'esterno, nell'epitesto (Genette 1989, 337), modi riassumibili nella seguente frase di Dubreuil "par amitié pour l'auteur et l'œuvre, Hervé va contre l'amitié pour le philosophe" (2004, 77). Guibert, del resto, prepara strategicamente le scene più controverse insistendo proprio sul carattere del loro rapporto – "voilà comment était Muzil, cet ami irremplaçable" (Guibert 1990, 90) – non meno che sull'ambiguità dell'attività giornaliera che intraprende: scrivere la morte dell'altro.

Cette activité journalière me soulageait et me dégoûtait, je savais que Muzil aurait eu tant de peine s'il avait su que je rapportais tout cela comme un espion, comme un adversaire, tous ces petits riens dégradants, dans mon journal, qui était peut-être destiné, c'était ça le plus abominable, à lui survivre et à témoigner d'une vérité qu'il aurait souhaité effacé sur le pourtour de sa vie. (98)

Guibert alza ancora la posta, come se il virus della verità o dell'impudicizia dovesse per forza giungere a un grado di manifestazione massima dove buio e luce si toccano, gloria e infamia si confondono, amicizia e tradimento perdono i confini:

Le lendemain j'étais seul dans la chambre avec Muzil, je pris longuement sa main comme il m'était arrivé parfois de le faire dans son appartement [...]. Puis j'appliquai mes lèvres sur sa main pour la baiser. En rentrant chez moi, je savonnai ces lèvres, avec honte et soulagement, comme si elles avaient été contaminées [...]. Et j'étais tellement honteux et soulagé que je pris mon journal pour l'écrire à la suite du compte rendu de mes précédentes visites. Mais je me retrouvais encore plus honteux et soulagé une fois que ce sale geste fut écrit. (101)

Ed è a questo punto che Guibert si chiede quello che poi si chiederanno tutti gli altri dopo: "de quel droit écrivais-je tout cela? De quel droit faisais-je de telles entailles à l'amitié? Et vis-à-vis de quelqu'un que j'adorais de tout mon cœur?" (*ibidem*). Guibert, in una sorta di visione, di vertigine e di premonizione, sente che ha il diritto di poterlo fare, di essere abilitato a farlo, "car ce n'était pas tant l'agonie de mon ami que j'étais en train de décrire que l'agonie qui m'attendait, et qui serait identique, c'était désormais une certitude qu'en plus de l'amitié nous étions liés par un sort thanatologie commun" (102). Marcandier in polemica con Caron sottolinea la portata politica e non solo etica del gesto dell'autore: "à travers Muzil [...] Guibert dit une histoire collective via l'intime, dans une tension du proche et du lointain" (Marcandier 2016, 134). Le parole di Guibert agiscono come un virus che porta tutti a parlare della stessa cosa, di quella cosa, di quella morte, come se le parole avessero infettato il filosofo (cfr. Givone 2012, 86). A Bernard Pivot che gli chiede conto di questo gesto letterario l'autore risponde che "cette agonie n'appartient à personne" e quindi a tutti, aggiungiamo qui. Il segreto dell'altro è il suo segreto, la morte dell'altro è la propria morte, la morte di tutti quelli come lui e di tutti quelli che verranno. Se il virus dell'altro sarà la propria malattia, la volontà di tacere di Foucault sarà invece il suo coraggio della verità, "fidèle par infidélité à Foucault qui vantait le courage de la vérité mais qui cachait ce qu'il vivait" (Noudelmann 2015, 73). Guibert sarà il parresiasta predicato da Foucault nel suo ultimo corso al *Collège de France* (Libasci 2018, 284-85). Foucault sarebbe poi una prolessi narrativa, "la figuration antérieur de son propre avenir, image de terreur mais aussi de consolation, une projection à la fois biographique, corporelle et textuelle" (Marcandier 2016, 138), un contro-veleno in grado di arrestare l'emorragia di senso, la spia di un paradigma che sta per compiersi ma soprattutto la certezza che nessun familiare avrebbe strappato la verità della sua malattia, contrariamente a quanto accaduto all'amico: "la sœur avait demandé qu'on biffe cette indication, qu'on la rature complètement, au besoin qu'on la gratte, ou mieux qu'on arrache la page et qu'on la refasse" (Guibert 1990, 110). Guibert

presenta il personaggio di Muzil come doppiamente contagiato, dal virus e dalla menzogna, doppiamente derubato; della verità e della vita mentre paradossalmente Stéphane, dietro il quale si nasconde e si mostra Daniel Defert, compagno di Foucault:

Se donna à corps perdu dans l'association qu'il avait fondé et trouva là, il faut bien le dire, un sens complet à sa vie et à la mort de Muzil, et à travers sa disparition ou au-delà, le moyen de réaliser pleinement ses forces morale, intellectuelles et politiques. (132)

Muzil fa ancora due apparizioni a metà del libro: "Muzil, les derniers temps qui ont précédé sa mort, avait tenu, discrètement, sans cassure, à prendre quelques distances avec l'être qu'il aimait" (135) facendo sì che il virus non passasse sul corpo di Stéphane, fermando il contagio: "cette prouesse de Muzil, je ne suis pas parvenu à la réitérer avec Jules, ou Jules n'y est pas parvenu avec moi, et nous n'y sommes par parvenus conjointement avec Berthe" (*ibidem*) e "j'avais entrepris de rédiger l'éloge de Berthe, dans les termes où Muzil avant sa mort avait songé sincèrement ou en blaguant à écrire mon éloge" (138).

Muzil non è l'unico personaggio-virus che invade il libro, così come non è l'unico personaggio a portare dentro di sé il virus che rivela quindi il suo carattere pandemico: Marine, dietro la quale si nasconde Isabelle Adjani, sembra contagiata ed è costretta a smentire di esserlo "en même temps navrée de trahir le camps des malades, et de devoir s'afficher comme ça dans celui des bien-portants" (131) e poi Jules, dietro il quale si mostra T., Thierry, il compagno di Guibert. La verità del test finisce per proiettarli "dans un autre monde et, pour ainsi dire, dans une autre vie" (144), "une ère active du malheur, dans laquelle nous n'étions pas prêts de nous sortir" (147). La scoperta del virus lo fa avanzare a "un autre stade de l'amour de la mort" (150), uno stadio dove l'altro è interamente coinvolto, diviso e moltiplicato; due corpi uniti e divisi a un tempo dal virus che agisce paradossalmente disattivando una delle cause della sua trasmissione: il sesso. Nulla è più immune.

Il était devenu ardu, pour Jules et pour moi, de rebaiser ensemble, bien entendu il n'y avait plus rien à risquer qu'une recontamination réciproque, mais le virus se dressait entre nos corps comme un spectre qui les repoussait [...]. De l'autre côté, le virus qui avait pris une consistance presque corporelle en devenant une chose certifiée et non plus redoutée, avait durci chez Berthe, contre toute volonté, un processus de dégoût qui visait le corps de Jules [...]. Un délaissement érotique provoqué par le virus comme un de ses effets secondaires serait pour lui, dans un premier temps tout au moins, plus fatal que le virus lui-même, il le décharnerait moralement, plus gravement que physiquement. (155)

Il virus acquisisce dunque una presenza corporea e riduce il corpo a una cosa (cfr. Esposito 2014, 76); d'altra parte la cosa più nascosta e invisibile acquisisce una presenza spettrale, la metafora si realizza, certificando l'inizio della distruzione. Come sempre, però, in Guibert la spinta verso il basso, le pagine che corrono verso la fine sono bilanciate da una tappa intermedia, un'immagine di vita, forte seppur disperata.

Je réattaquai ses tétons, et lui rapidement, mécaniquement, s'agenouilla devant moi, les mains imaginaires liées derrière le dos, pour frotter ses lèvres contre ma braguette, me suppliant pas ses gémissements et des grognements de lui redonner ma chair, en délivrance de la meurtrissure que je lui imposais [...]. Planté au fond de mon cul dans la chair qui enrobait l'os du bassin, Jules me fit jouir en me regardant dans les yeux. C'était un regard insoutenable, trop sublime, trop déchirant, à la fois éternel et menacé par l'éternité. Je bloquai mon sanglot dans ma gorge en le faisant passer pour un soupir de détente. (156)

Questa immagine, come un quadro, è tutta attraversata dalla questione del virus, del contagio; il desiderio stesso è un virus che passa da un corpo all'altro secondo una meccanica gestuale precisa, il sesso è un virus contro il quale si crede scambiare la morte ed è un virus lo sguardo che non si può guardare, sostenere, per paura di finire contagiati. Il doppio contagio offre però a Guibert la possibilità di andare a fondo nel proprio rapporto con l'altro, simbiosi impossibile e destinata ad ammalarsi: "deux sidas c'était trop pour un seul homme, puisque j'avais désormais la sensation que nous formions un seul et même être, sans miroir au milieu" (169); allo stesso tempo questo "solo uomo" ritorna a essere doppio: "Jules se débattais comme un malheureux, il refusait d'être mon garde malade, il en avait sa claque, il m'envoyait bouillir, et moi je l'injuriais" (*ibidem*); fino a prendere coscienza che "Jules était ma maladie, il la personnifiait, et j'étais sans doute la sienne. Je me reposais, seul et apaisé, la majeure partie du temps, en attendant qu'un ange me délivre" (170). Jules è continuamente esposto, destinato a essere l'altro, salute quando ci si sente malati, malattia quando si crede di essere sani, un pericolo e un rischio che continuamente lo sfida e lo percorre: un virus.

Esiste un vaccino? Fin dalle prime pagine Guibert presenta un personaggio, Bill, che annuncia come colui che lo salverà, lo vaccinerà; possibilità questa sempre più remota e riaffrontata anche testualmente negli ultimi capitoli, come se il grosso dei capitoli non avesse davvero a che fare con questa possibilità. Abbiamo visto invece come il virus nelle sue diverse forme si installa nella sua vita invadendolo, minacciandolo, promettendo forse una salvezza indiretta come nel caso di Muzil. Ancora due virus appaiono in *À l'ami qui ne m'a pas saune la vie*: T.B., Thomas Bernhard e il libro da scrivere. Entrambi fanno la propria apparizione nel terzo capitolo: "mon livre, mon compagnon, à l'origine, dans sa préméditation si rigoureux, a déjà commencé à me mener par le bout du nez, bien qu'apparemment je suis le maître absolu dans cette navigation à vue" (12); "un diable s'est glissé dans mes soutes: T. B. Je me suis arrêté de le lire pour stopper l'empoisonnement" (*ibidem*). La critica guibertiana è tornata spesso su questo dialogo testuale dal "rythme crescendo, comme si le narrateur ne pouvait plus faire face aux poussées de fièvre imitative" (Genon 2007, 114), su questo "style inhabituel, souvent dilué en phrases longues auxquelles Guibert ne nous avait pas habitués" (Andrau 2015, 247), una cancrena testuale che arriva fino alla parodia dello stile bernhardiano come nel capitolo 55 dove una lunga frase corre per due pagine. Secondo Andrau l'uso stesso "de nombreux termes médicaux spécifiques à la pathologie" (*ibidem*) viene dalla lettura e dall'influenza di Bernhard. Guibert ingaggia un corpo a corpo con lo scrittore austriaco – "je haïssais ce Thomas Bernhard, il était indéniablement bien meilleur écrivain que moi, et pourtant, ce n'était qu'un patineur" (Guibert 1990, 214) – fino alla resa: "la métastase bernhardienne, s'est propagée à la vitesse du grand V dans mes tissus et mes réflexes vitaux d'écriture, elle a phagocyte, elle l'absorbe, la captive, en détruit tout naturel et toute personnalité pour étendre sur elle sa domination ravageuse" (216). Alla fine del libro aspetta ormai un doppio vaccino:

J'attends avec impatience le vaccin littéraire qui me délivrera du sortilège que je me suis infligé à dessein par l'entremise de Thomas Bernhard, transformant l'observation et l'admiration de son écriture [...] en motif parodique d'écriture, et en menace pathogène, en sida, écrivant par là un livre essentiellement bernhardine par son principe, accomplissant par le truchement d'une fiction imitative une sorte d'essai sur Thomas Bernhard, avec lequel j'ai voulu rivaliser [...], je n'ai pas baissé les bras devant la compréhension du génie, au contraire je me suis rebellé devant la virtuosité de Thomas Bernhard, et moi pauvre Hervé Guibert, je jouais de plus belle, je fourbissais mes armes pour égaler le maître contemporain, moi pauvre petit Guibert, ex-maître du monde qui avait trouvé plus fort que lui et avec le sida et avec Thomas Bernhard. (217)

Guibert sente in Thomas Bernhard un rivale, il rivale *tout-court*, e lo nomina ossessivamente come se la nominazione potesse evacuarlo e con lui l'AIDS; in questo processo finisce per includersi per ben due volte, *pauvre Hervé Guibert, pauvre petit Hervé Guibert*, per ben due volte si oppone allo scrittore austriaco, *maître contemporain/ex-maître du monde*. Con lo scrittore austriaco però condivide non solo la rivalità, tutta letteraria, ma anche l'urgenza:

Écrire face au désastre, chaque nuit étant vécue dans l'angoisse d'un moment où tout va s'arrêter, où tout va basculer [...]. Condamné à tourner en rond par les faiblesses d'un corps, il fait le choix de l'écriture, avant la perte de soi-même. (Buot 1999, 241)

Il contagio letterario che fa seguito a quello virale gli offre ancora la forza, nella condanna, di scrivere: "ce livre lutte avec la fatigue qui se crée de la lutte du corps contre les assauts du virus. Je n'ai que quatre heures de validité par jour" (Guibert 1990, 66), e ancora:

Ce livre qui raconte ma fatigue me la fait oublier, et en même temps chaque phrase arrachée à mn cerveau, menace par l'intrusion du virus dès que la petite ceinture lymphatique aura cédé, ne me donne que davantage envie de fermer les paupières. (67)

La scrittura del libro funziona come una macchina in grado di strappare tempo e memoria alla malattia ma anche come una malattia essa stessa in grado di invaderlo totalmente e che come una malattia "laisse des traces" (Lévy e Nouss 1994, 21). Sappiamo che "fra l'attività di raccontare una storia e il carattere temporale dell'esperienza umana c'è una correlazione essenziale, necessaria" (Givone 2005, 78), ancor di più sappiamo come in molti casi "la perspective fatale et le projet d'écriture sont identifiés comme instance créatrice" (Lévy e Nouss 1994, 87). L'urgenza, poi, con la quale il nostro autore avverte la propria fine gli regala la vertigine di scrivere tutti i libri possibili,

Tous ceux que je n'avais pas encore écrits, au risque de mal les écrire, un livre drôle et méchant, puis un livre philosophique, et de dévorer ces livres presque simultanément dans la marge rétrécie du temps, et de dévorer le temps avec eux, voracement, et d'écrire non seulement les livres de maturité anticipé mais aussi, comme des flèches, les livres très lentement muris de ma vieillesse. (Guibert 1990, 70)

La scrittura come il virus invade e moltiplica le possibilità virtuali di realizzarsi man mano che si avvicina la fine; il corpo contagiato, regalandogli una vecchiaia anticipata, gli regala altresì la saggezza di scrivere quei libri maturati normalmente nella tarda età e solo in quell'età possibili; la scrittura sola sarà in grado di reintegrarlo nella comunità degli uomini, nella *communitas*, da cui la malattia ogni giorno lo esclude un po' di più. La scrittura è il dono, il suo dono agli uomini, il corpo leggibile, una traccia, ripetiamo, di quella vita che scivola via. Non è un caso che l'ultimo capitolo, il centesimo, come un canto della *Commedia*, raccolga questo doppio movimento di distruzione/creazione, fine e origine: "la mise en abîme de mon livre se referme sur moi. Je suis dans la merde. Jusqu'où souhaitez-tu me voir sombrer ? Pends-toi Bill ! Mes muscles ont fondu. J'ai enfin retrouvé mes jambes et mes bras d'enfant" (267). Nessuna speranza di vaccino, la fine della fase "de suspension d'espoir et d'incertitude" (177) inaugurata con l'inizio del libro.

À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie si conclude con un "processus d'effacement du sujet, qui se trouve aussi être un processus de retour vers l'enfance" (Genon 2007, 204); il virus, nuova peste, la *peste gay* come spesso si diceva e si scriveva in quegli anni, "ricongiunge l'uomo con l'origine. Lo restituisce a se stesso. A com'era prima della colpa" (Givone 2012, 152). L'uomo che si consegna agli altri uomini attraverso la scrittura può infine congedarsi. Morte e rinascita,

“nouvel enfant, porté par une promesse non de vie mais de néant” (Lévy, Nous 1994, 181), ma anche ritorno a “cet état antérieur à la prise en charge par le devenir humain, social et langagier” (*ibidem*); l’ultima parola quindi prima del silenzio, definitivo.

Prima di congedarci vorremmo ancora una volta parlare del virus, l’ennesimo, che si insinua nella scrittura guibertiana: il genere, letterario. Sebbene la copertina e il frontespizio portino l’indicazione generica (cfr. Genette 1989, 93-101) di *roman*, sono molti gli elementi che fanno sì che il lettore accetti con qualche riserva l’indicazione, e a poco serve l’ulteriore indicazione della collana, la famosa “Collection Blanche” dove di solito appaiono i romanzi Gallimard. Nonostante ciò, Hervé Guibert iscrive il suo nome e cognome all’interno del libro in più di un’occasione, la sua stessa opera viene richiamata a più riprese e i personaggi sono separati dalle persone reali, esistenti o esistite, da una membrana davvero sottile di finzione. Negli anni la critica guibertiana e non si è interrogata sullo statuto del libro in questione; Grisi ne *Dans l’intimité des maladies* riconduce l’operazione scritturale guibertiana all’*autopatographie*: “tous ces livres dans lesquels l’auteur écrit selon une modalité autobiographique à propos de sa maladie” (Grisi 1996, 12). Ignorando quell’indicazione *roman*, ci possiamo trovare d’accordo con le parole di Grisi e ammettere che *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* è un “écrit autobiographique dans lequel l’auteur évoque [...] des faits, des idées ou des sentiments relatifs à sa propre maladie” (25) Grisi liquida così l’indicazione *roman* “le qualificatif ‘roman’ ne peut donc se rapporter qu’à la mince pellicule de fiction préservée” (151). Reymondet sembra confermare quanto affermato da Grisi, pur sottolineando il carattere singolare dell’opera in questione, “œuvre singulière et complexe qui présente de similitudes avec le roman et le journal” (Reymondet 1997, 181). Per Boulé, tutta l’opera guibertiana, che “ne répond pas à ces genres, ou plutôt s’y trouve en porte-à faux” (2001, 14), si troverebbe “à mi chemin entre l’autobiographie et l’autofiction, tout en portant l’étiquette de roman” (22) Genon parla a più riprese di frattura autobiografica nell’opera guibertiana, frattura che l’autofiction come genere potrebbe comprendere nel suo tentativo di ibridazione, di abolizione di frontiere tra “le factuel et le fictionnel” (2007, 165) e con riferimento al patto autobiografico di Lejeune, Genon parla di un doppio patto, “à savoir un pacte autobiographique et un pacte romanesque” (166) e finisce per ammettere che il titolo generico *roman* in questo come in altri libri di Guibert

Ne constitue qu’un jeu puisque nous avons affaire à des autofictions, c’est-à-dire des textes dans lesquels l’auteur décide de se fictionnaliser, de faire de l’être de chair et de sang qu’il est, un être d’encre et de papier. L’essence même de ce genre est de jouer sur la représentation du sujet et de son identité. (206)

Il testo in questione rientrerebbe insomma in quella casella vuota lasciata da Philippe Lejeune ne *Le pacte autobiographique*: “le héros d’un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l’auteur? Rien n’empêcherait la chose d’exister, et c’est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants” (1975, 31) e che Serge Doubrovsky col suo *Fils* andò a riempire nel 1977 inventando la nozione di *autofiction*: “fictions d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut *autofiction*” (Gasparini 2008, 15). Blanckeman nel suo testo dal titolo eloquente, *Les récits indécidables*, prende sul serio invece la dicitura *roman* e cerca di interrogarla a fondo sulla scorta delle stesse parole di Guibert raccolte da Pivot nel marzo del 1990: “[...] pour moi tout est vrai, rien ne pouvait être faux dans ce livre-là, mais en même temps je trouve que c’est un roman parce qu’il y a une construction, un suspens mis en place dès la première page” (Andrau 2015, 250). Secondo Blanckeman la “formalisation des données autobiographiques (leur sélection, leur montage, leur mode de relation) contribue également à leur manipulation romanesque” (2008, 106). All’interno di *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* la logica del romanzo, della composizione, si sostituisce alla cronologia, ai fatti centrati sulla malattia; la digressione,

la suspense cercano invece di mitigare come abbiamo visto la corsa alla conclusione e quindi alla morte; per Blanckeman non vi sono troppi dubbi: la forma “justifie son appartenance à la catégorie énoncée en couverture, roman” (108). Qualche pagina dopo anche lui però finisce per riconoscere il carattere indefinibile dell'opera di Hervé Guibert, simultaneamente autobiografica e romanzesca, capace di imporre l'evidenza del documento e l'elaborazione dell'opera, contagiando continuamente le due cose:

Si le document autobiographique permet de décrire inlassablement les manifestations contingentes de l'être vivant, la veine imaginaire et la verve romanesque favorisent un décalage de l'observation vers les espaces les plus troubles de la conscience. (140)

Blanckeman certamente riconosce il doppio carattere dell'opera guibertiana in questione, la sua essenza virale in grado di “brouiller les lisières entre la littérature et l'existence, la fiction et la vérité, l'imaginaire et la mémoire, l'écriture et la voix” (89), ne sottolinea il carattere escrescente che tutto intende inglobare e invadere, come fa la malattia, come fosse una seconda malattia.

Roman, autopathographie, autofiction? Se Guibert utilizza il genere *roman* e la possibilità di un successo derivante dall'etichetta lo fa per sfruttare fino in fondo le ambiguità del genere, per non assoggettarsi a nessun patto, per non dover dare nessuna spiegazione, né sottomettersi a una letteratura di testimonianza che già cominciava a diffondersi. Il genere *roman* lo guida in una libertà inedita di racconto: Muzil è Michel Foucault ma è anche l'amico del narratore che a un certo punto, solo verso la fine, ammette di chiamarsi Hervé Guibert; Marine è Isabelle Adjani ma è soprattutto l'amica che lo tradisce, ricoperta d'infamia e di bugie, Jules è T., Thierry, ma è soprattutto la persona simbiotica con il quale Hervé condivide e raddoppia il virus che porta dentro e vuole raccontare. Hervé Guibert è soprattutto quel “Je” che può permettersi all'inizio di *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* di dire “j'ai eu le sida pendant trois mois” (Guibert 1990, 9) e incollare subito il lettore in quello spazio ambiguo dove possibile e impossibile si fondono e la colpa può confondersi con la speranza. Hervé Guibert, il primo sopravvissuto che racconta la propria storia, il proprio incubo, la propria vita, la propria rinascita. Lungo i 100 capitoli è questa storia che si sforza di raccontare finendo sempre per mancarla; è questa speranza tradita che intende comunicare fino a quando il romanzo si fa autobiografia e la fine origina, chiusura anche: “la mise en abîme de mon livre se referme sur moi” (267). Alla fine Guibert smette di resistere alla morte, accetta il destino comune indagandolo fino in fondo, quella vita “ed il pericolo che continuamente la sfalda” (Esposito 2004, 108), la malattia e tutto ciò che ci rivela. Guibert ha contrastato il male includendolo; il virus che lo espone alla morte, agli altri e all'alterità radicale è a sua volta esposto, duplicato, scritto. Il libro duplica l'astuzia del virus, tra resistenza e ritirata e fino alla disfatta e alla morte, vero indicibile.

Guibert ha saputo raccontare non una malattia ma la malattia, “il volto sfigurato della peste del Duemila [...], il male stesso tradotto nel corpo individuale e collettivo” (Esposito 2002, 194); ha saputo raccontare questo male che viene da fuori, il fuori minaccioso e incontrollabile (cfr. *ibidem*) e che si fa dentro: “si direbbe che la sua specificità stia appunto nel “far fuori” il dentro, nel fare del dentro un fuori” (*ibidem*); ha saputo attirare a sé il lettore nella trappola perfetta del testo, nel tessuto comune che è la vita, quella trama sottile che “lasciandosi denudare rivela che questa povertà essenziale, questo non-senso, è il senso” (Givone 2012, IX), nelle questioni eterne della colpa e della redenzione, “da dove e perché”, “doveva succedere a me” e fino all'ultima questione ineludibile: “la verità della vita è la morte. Inoltrpassabile, irrimediabile verità” (134). Una volta raccontato ciò la vita e il romanzo – “invenzione di una prospettiva sul mondo” (Givone 2005, 37) e il mondo “dopo che il mondo ha cessato di essere un mondo” (41) – possono dirsi finiti. Non resta che leggere.

Riferimenti bibliografici

- Andrau, Frédéric. 2015. *Hervé Guibert ou les morsures du destin*. Paris: Séguier.
- Blanckeman, Bruno. 2008. *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Bordas, Éric. 1998. "Du corps souffrant à l'âme condamnée: le protocole compassionnel d'Hervé Guibert". *Dalhousie French Studies* no. 45: 63-81.
- Boulé, Jean-Pierre. 2001. *Hervé Guibert: l'entreprise de l'écriture du moi*. Paris: L'Harmattan.
- Buot, François. 1999. *Hervé Guibert. Le jeune homme et la mort*. Paris: Grasset.
- Caron, David. 2001. *AIDS in French Culture. Social ills, Literary cures*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Dubreuil, Laurent. 2004. "La littérature comme amitié. Guibert disciple de Foucault". In *Le roman français au tournant du XXI siècle*, sous la direction de Marc Dambre, Aline Mura-Brunel, et Bruno Blanckeman, 71-79. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Esposito, Roberto. 2006 [1998]. *Communitas. Origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi.
- . 2002. *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Torino: Einaudi.
- . 2004. *Bios. Biopolitica e filosofia*. Torino: Einaudi.
- . 2007. *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Einaudi.
- . 2014. *Le persone e le cose*. Torino: Einaudi.
- Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard. 1989. *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.
- Genon, Arnaud. 2007. *Hervé Guibert. Vers une esthétique postmoderne*. Paris: L'Harmattan.
- Gilman, Sander L. 1988. *Disease and Representation: Images of Illness from Madness to AIDS*. Ithaca: Cornell University Press.
- Givone, Sergio. 2005. *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*. Torino: Einaudi.
- . 2012. *Metafisica della peste. Colpa e destino*. Torino: Einaudi.
- Good, Byron J. 2006. *Narrare la malattia. Lo sguardo antropologico sul rapporto medico-paziente*. Torino: Einaudi.
- Grisi, Stéphane. 1996. *Dans l'intimité des maladies. De Montaigne à Hervé Guibert*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Guibert, Hervé. 1990. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard.
- Hill, Leslie. 1995. "Écrire – la maladie (À propos de quelques textes d'Hervé Guibert)". *Nottingham French Studies* vol. 34, no. 1: 89-99.
- Iacoli, Giulio. 2005. "Lo stigma del genere. La scena della malattia in Hervé Guibert e Pier Vittorio Tondelli". *Poetische* no. 3: 395-424.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Lévy, Joseph, et Alexis Nouss. 1994. *Sida-fiction. Essai d'anthropologie romanesque*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Libasci, Fabio. 2018. *Le passioni dell'io. Hervé Guibert lettore di Michel Foucault*. Milano: Mimesis.
- Marcandier, Christine. 2016. "Le corps-texte de Michel Foucault, personnage romanesque et énoncé fictionnel". *Revue critique de fiction française contemporaine* vol. 12: 130-42.
- Martel, Frédéric. 2008. *Le rose et le noir. Les homosexuels en France depuis 1968*. Paris: Seuil.
- Noudelmann, François. 2015. *Le génie du mensonge*. Paris: Max Milo.
- Reymondet, Fabienne. 1997. "La fin: issue fatale, issue narrative dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert". *Dalhousie French Studies* no. 39-40: 181-91.
- Sontag, Susan. 1978. *Illness as Metaphor*. New York: Farras, Straus, Giroux.
- . 1988. *AIDS and its Metaphors*. New York: Farras, Straus, Giroux.
- Spoiden, Stéphane. 2001. *La littérature et le sida. Archéologie des représentations d'une maladie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Treichler, Paula A. 1987. "AIDS, Homophobia and Biomedical Discourse: An epidemic of Signification". *Cultural Studies* vol. 1, no. 3: 263-305.



Citation: I. Zanot (2021) Contaminazioni linguistiche nel francese della pandemia: il lessico dell'état d'urgence sanitaire (marzo 2020-aprile 2021). *Lea* 10: pp. 29-43. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12803>.

Copyright: © 2021 I. Zanot. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Contaminazioni linguistiche nel francese della pandemia: il lessico dell'*état d'urgence sanitaire* (marzo 2020-aprile 2021)

Irene Zanot

Università di Macerata (<irenezanot@gmail.com>)

Abstract

The outbreak of the new coronavirus SARS-CoV-2 has given rise to an extraordinary linguistic vitality in which not only have mass media and institutional communication been involved, but also ordinary citizens, who have appropriated the “vocabulary of COVID-19”. In this paper, we will discuss some “intra-linguistic contaminations” (Minicucci 2020) which have emerged during the French pandemic period in the legislation of the so-called *état d'urgence sanitaire: quarantaine, isolement and rassemblement*. Some comments will be made on words related to the laws and measures taken during the *confinement* (the French lockdown): *couvre-feu, bulle sociale* and *règle de six*.

Keywords: COVID-19, *État d'urgence sanitaire*, French Language, Linguistic Contaminations

Parole nuove, forestierismi e *pun* nati nei giorni dei lockdown (è d'obbligo, oramai, parlarne al plurale, a più di un anno di distanza dal mese in cui l'Europa venne colpita dalla pandemia di COVID-19, ossia il marzo del 2020); oppure termini desueti, inconsueti, marginali o ancora specialistici, che diventano, all'improvviso, dei *refrain* nei discorsi di ogni giorno e nella comunicazione di massa di giornali, telegiornali, stampa e *social*, uscendo dai limiti in cui erano stati sino ad allora “confinati”, per usare un verbo quanto mai attuale. Lo sconvolgimento causato dal diffondersi del nuovo coronavirus ha dato origine a una straordinaria vitalità linguistica nella quale sono stati coinvolti non solo i mass-media e la comunicazione istituzionale, ma anche i comuni cittadini, che si sono appropriati prontamente di quello che definiremo anche noi, alla stregua dei molti linguisti che si sono interessati al fenomeno, il “vocabolario del COVID-19”, contribuendo fra l'altro ad arricchirlo di invenzioni destinate a

vita più o meno effimera. Se le innovazioni e i *leitmotiv* linguistici nati in Francia a partire dal momento in cui l'infezione da SARS-COV-2 è stata dichiarata dall'Organizzazione Mondiale della Sanità pandemia mondiale (11 marzo 2020) sono stati già oggetto di pensieri, glossari, dibattiti e studi come quelli di Principato, Thiéry-Riboulot e Zanola (sui quali torneremo a breve), ci sembra interessante fare il punto su un aspetto che a nostro parere merita un ulteriore approfondimento, vale a dire la confluenza di linguaggi (anzitutto settoriali, ma non necessariamente tali) cui l'emergenza sanitaria da COVID-19 ha dato origine.

Gioverà, a questo proposito, richiamare le considerazioni di Minicucci sul concetto di "contaminazione" e sull'applicazione di quest'ultimo in ambito linguistico. In un interessante saggio del 2018 intitolato *Brevi riflessioni sulle contaminazioni linguistiche nel linguaggio penale*, lo studioso nota come il termine, nell'esprimere una "vicinanza ai concetti di epidemia, o ancora di compromissione di un equilibrio preesistente", rechi tradizionalmente con sé una connotazione negativa, la quale si sarebbe tuttavia venuta a neutralizzare in tempi recenti in seguito a un peculiare processo di risemantizzazione:

Guardando all'etimo, si può dire che il termine tradizionalmente reca una valenza lato sensu negativa, la quale si connota per la modificazione peggiorativa della condizione del "contaminato": si pensi, in proposito, alla vicinanza ai concetti di *malattia*, o di *epidemia*, o ancora di *compromissione* di un equilibrio preesistente. A questa accezione si è però progressivamente sostituita una lettura descrittiva, secondo la quale il termine indicherebbe la messa in contatto di elementi tra loro eterogenei, che, in tal modo, si scambierebbero caratteristiche peculiari. Nonostante si sia di regola portati a pensare che la "contaminazione" sia negativa in sé, una certa evoluzione del costume sembra quindi rilanciare il termine verso il significato di *superamento di un'identità statica*, con mutuo beneficio del contaminato e del contaminatore: così, ad esempio, nella gastronomia, nella moda, nelle scienze economiche e sociologiche, nella musica. La "contaminazione" sta quindi lentamente perdendo il suo ancestrale richiamo alla negatività, per approdare verso una concettualizzazione neutra. (Minicucci 2018, 745)

In questa sede, discuteremo di alcune "contaminazioni" nate durante il periodo dell'emergenza da COVID-19 che chiameremo, sempre con Minicucci, "intra-linguistiche", ovvero, per citare ancora l'autore, di quelle contaminazioni fatte "di neologismi e tormentoni linguistici" i quali "non di rado hanno la precipua funzione di mettere in risalto la concettualizzazione che esprimono" (746) analizzando queste ultime alla luce dei principali provvedimenti messi in atto per arginare la pandemia. Un'attenzione particolare verrà prestata alla lingua del diritto, la quale, come evidenzia Terral, nel suo essere essenzialmente polisemica, si dimostra intimamente correlata alla lingua corrente nonché al particolare "sistema" e alla "cultura" giuridici in cui essa viene ad innestarsi (Terral 2004, 877). Dopo un paragrafo introduttivo in cui presenteremo strumenti e corpus della nostra indagine, ritraceremo la vicenda della triade di "parole del coronavirus" convocata dalla legge n. 2020-290 del 23 marzo 2020 denominata "Loi d'urgence pour faire face à l'épidémie de covid-19": la coppia *isolement* e *quarantaine* (che analizzeremo assieme al suo "parasinonimo" *quatorzaine*)¹ e il diffusissimo *rassemblement*. Passeremo quindi ad occuparci di altre espressioni e nuove (o, per meglio dire, "rinnovate") formazioni lessicali che, seppur non tutte presenti nei testi principali di quella che definiremo la giurisprudenza

¹ Precisiamo che usiamo il termine "parasinonimo" nel senso che gli conferisce Dubois: "On appelle parasynonyme un terme qui est presque synonyme d'un autre, c'est-à-dire qui présente une grande partie de traits pertinents en commun mais dont la distribution et/ou le registre d'emploi n'est pas exactement identique; ainsi bois et forêt sont des parasynonymes l'un de l'autre, la différence étant celle de grandeur" (Dubois 1994, 344; per un dibattito sulla questione della sinonimia intesa come "identité de sens", rinviamo a Kleiber 2009).

del COVID-19, mantengono un legame stretto con il plesso di regole, divieti e norme che i cittadini francesi sono stati chiamati ad osservare con l'avvento della pandemia, andando, in particolare, a incidere sulla sfera privata di questi. Ci riferiamo a *couvre-feu*, termine di origine francese ben noto nella nostra lingua con il calco *coprifuoco* e unico, di tutto il nostro corpus, a comparire nel capostipite dei “dizionari del Covid-19” pubblicati su suolo francese, *Les mots du coronavirus* (Duhamel, Bigorgne 2020); a *bulle sociale*, composto affermatosi in Belgio che, letteralmente, sarebbe da tradursi come “bolla sociale” (ma il suo equivalente più adeguato in italiano ci pare essere il famigerato “congiunti”); e, infine, a *règle des six*, norma e unità di misura la quale indica, similmente alla *bulle sociale*, il numero massimo di “congiunti” frequentabili durante i momenti di picco dell'emergenza sanitaria.

Alcune considerazioni ispirate agli studi di Sablayrolles relativi alla neologia (Sablayrolles 2000; 2018) e ai lavori fondamentali di linguisti come Møller (1998) e Blank, il quale fa il punto sul concetto di innovazione semantica,² ci porteranno infine ad interrogarci sulle modalità di creazione di questo campione del variegato lessico della pandemia, il quale ha da subito dischiuso vasti campi di indagine. Una prima ricognizione in un tal senso era già stata da noi effettuata in occasione del Convegno-Webinar *Parole che non c'erano. La lingua e le lingue nel contesto della pandemia*, organizzato dall'Università Roma Tre e dall'Università di Macerata il 18 e 19 marzo 2021. Proprio l'emergenza di alcune parole-simbolo balzate agli onori della cronaca e dell'uso contestualmente allo scoppio della malattia da SARS-COV-2 ci aveva allora offerto lo spunto per formulare alcune osservazioni attorno a tre forme entrate di diritto nel già rammentato *Les mots du coronavirus* di Duhamel e Bigorgne, e in buona parte destinate a fare il loro ingresso anche nei testi di riferimento per i lessicografi francesi, come il nuovo Robert 2021: *confinement*, corrispettivo, ma non esatto corrispondente, dell'apparato di provvedimenti noti in Italia con l'anglicismo “lockdown”, *distanciation sociale* (il nostro “distanziamento”), e, per finire, *port du masque*, restituibile con perifrasi del tipo “obbligo di indossare la mascherina” (con inevitabile perdita della carica convogliata dal termine giuridico *port*). Il presente contributo costituisce il secondo capitolo della suddetta comunicazione, della quale intende conservare sia l'approccio che le linee di costituzione del corpus, ampliandolo, all'occasione, di ulteriori fonti.

1. Obiettivi, strumenti e corpus

Situato lungo un asse cronologico che risale dai giorni nostri (aprile 2021) sino al marzo 2020 (momento in cui la Francia, dopo l'Italia e seguita a poco a poco dall'Europa intera, ha preso ufficialmente atto della pandemia emanando tutta una serie di decreti e provvedimenti che riceveranno una prima sistematizzazione più organica verso la fine del mese), questo articolo mira a tracciare un breve percorso di terminologia diacronica, per riprendere una formulazione di Zanola (2021, 14), attorno alle lessie, per usare la definizione di Sablayrolles,³ *isolement, quarantaine, quatorzaine, couvre-feu, bulle sociale e règle des six*, analizzando queste ultime attraverso

² Riportiamo la definizione del linguista: “l'innovation lexicale est due au fait qu'un locuteur veut exprimer un concept qui n'est pas encore lié à un signe linguistique ou bien qu'il veut exprimer d'une façon différente un concept pour lequel il dispose déjà d'un mot, mais qui ne lui paraît pas adéquat ou convaincant dans un contexte pragmatique concret. Quand notre locuteur associe à ce concept un autre signe ou un concept similaire, contraire ou contigu, il réalise une innovation sémantique, qui, une fois acceptée par d'autres locuteurs, devient un changement sémantique lexicalisé” (Blank 2000, 65).

³ Ricordiamo che, sulla scorta di Pottier, Sablayrolles definisce le lessie (*lexies*) come delle “unités lexicalisées qui se comportent fonctionnellement comme des unités simples” (2000, 148).

la lente delle misure messe in atto durante il cosiddetto “stato di emergenza sanitaria” nonché, all’occorrenza, della comunicazione istituzionale e mediatica. Nel proporci di ridisegnare parte della costellazione semantica formatasi attorno alla parola-cardine della pandemia, il *confinement*, cercheremo di studiare le modalità di emergenza dei suddetti vocaboli nonché di mettere in risalto “la densité de leurs implications culturelles” (Zanola 2021, 14-15). Accenneremo inoltre alle mutazioni di forma e di senso, o “evoluzioni” seguendo Møller (1998, 426), che hanno interessato le nostre parole nel corso degli anni, così come alle valenze che esse assumono (o hanno assunto) in determinati ambiti d’uso specialistici.

La nostra indagine si avvarrà di strumenti come il motore di ricerca del sito *légifrance* da noi utilizzato in particolare per passare in rassegna le occorrenze dei termini di nostro interesse sui numeri del *Journal Officiel*; ricorreremo altresì a fonti più antiche e di diversa natura, reperibili sulle pagine *Retroneus* e *Gallica* della *Bibliothèque nationale de France*, così come a dizionari indispensabili come il *Dictionnaire historique de la langue française* di Alain Rey (2006) e il *Trésor informatisé de la langue française*, oltre che al fondamentale lavoro di Gérard Cornu sulla *Linguistique juridique* (2005). Inoltre, sulla linea delle osservazioni di Siouffi, Steuckardt e Wionet (2012, 216 -217) relative alla legittimità acquisita dai lavori di “diacronie courte” a partire dai testi fondatori di Picton e Condamines, cercheremo anche noi di “inventare” il nostro terreno di inchiesta sfruttando le risorse di Internet e metodi di interrogazione del web come la ricerca per parole esatte di Google. I discorsi ufficiali dei politici, gli studi, le interviste e le dichiarazioni dei linguisti interessati alla “lingua del Covid” e materiali supplementari reperiti su siti che indicheremo di volta in volta saranno, infine, un ulteriore ausilio grazie al quale verificare come le nostre parole del coronavirus, nel caratterizzarsi per il forte impatto sulla vita sociale dei cittadini francesi, diano luogo oppure nascano da “contaminazioni” tra linguaggi di specialità differenti, primo fra tutti il linguaggio giuridico.

2. Le “parole d’ordine” della pandemia: quarantaine/quatrozaine, isolement e rassemblement

In un’intervista rilasciata ai tempi della fine della “prima ondata” (giugno 2020), Aurelio Principato osservava come la disinvoltura con cui oramai si parla quotidianamente di “positivi”, “tamponi”, “RT”, “presidi medici” e via dicendo mascheri, in realtà, un’esigenza di fondo ben precisa e dolente, vale a dire il bisogno di controllare una situazione che dà la sensazione continua di sfuggire di mano.⁴ Altri esperti della lingua di cui ci occupiamo, il francese, nel registrare il mutamento linguistico nato dal *changement social* conseguente allo scoppio dell’*épidémie de COVID-19* (è interessante notare che nei testi ufficiali francese non si nomina, di fatto, mai la parola *pandémie*), osservavano come questa grande ondata di rinnovamento lessicale fosse sostanziata di parole che sono “en fait des résumés de sens, mais aussi de positionnements, de postures”, per riprendere le dichiarazioni del *jurilinguiste* Laurent Gautier ai microfoni del sito France Bleu. Ragionando sui termini *réinventés* ou *inventés* durante questo cupo periodo, il compianto Alain Rey ne contava poi una cinquantina, anch’essi pronti ad essere inseriti nella settima edizione del suo *Dictionnaire historique de la langue française*; nel frattempo, vedevano la luce raccolte come il *DicoVid des mots inventés*, collezione di “mots-valises” (o “parole bisaccia”, per prendere in prestito la felice formula di Aurelio Principato) realizzata dalla comunità di lettori del sito delle celebri edizioni Le Robert, e il già segnalato vocabolario *Les mots du*

⁴ L’intervista di Aurelio Principato può essere letta e ascoltata all’indirizzo <<https://www.unimc.it/it/unimc-comunica/news/uninova/gestes-barriere-postillon-e-covidiot-il-francese-ai-tempi-del-coronavirus>> (09/2021).

coronavirus di Duhamel e Bigorgne. Uscito nel giugno del 2020, quest'ultimo, pur battendo sul tempo la concorrenza, non contempla diverse parole divenute sfortunatamente in voga con il diffondersi del morbo, come quelle della triade che ci apprestiamo ad analizzare; tuttavia, *quarantaine*, *isolement* e *rassemblement* risultano tutte contenute nel provvedimento che inaugura ufficialmente la legislazione del coronavirus in Francia, ossia la "Loi d'urgence pour faire face à l'épidémie de covid-19" del 23 marzo 2020, come ricordavamo e, più nello specifico, nel capitolo I BIS, con il quale viene indetto e definito l'*état d'urgence sanitaire* (corrispettivo del nostro "stato di emergenza sanitario").⁵

Con i primi due termini che abbiamo appena presentato vediamo subito dischiudersi l'area di specialità maggiormente coinvolta nell'arricchimento lessicale conseguente all'irrompere della malattia da SARS-COV-2 nella vita quotidiana dei cittadini (e non poteva essere altrimenti): il gergo medico, la cui "circolazione" è stata rafforzata "a livello planetario" dalla pandemia, come sottolinea Aurelio Principato ricordando, fra vari nomi scientifici passati da un uso "ristretto a tale ambito" a una diffusione massiccia nei discorsi dei francesi, proprio i *quarantaine* e *isolement* invocati nella sopracitata legge.⁶ Ambedue rinvianti al concetto di una separazione dal resto della comunità, le parole possono essere considerate entro una certa misura l'una l'iperonimo dell'altra, tanto più che *isolement* compare proprio nella definizione di *quarantaine* data dal *Dictionnaire historique de la langue française* (tale è difatti l'idea sottesa al lemma, osserva Rey 2006, 1888). Tuttavia, benché esse siano finite per diventare interscambiabili nel linguaggio comune dei nostri tempi, *quarantaine* e *isolement* rimandano a situazioni ben differenti da un punto di vista clinico, così come a due diversi trattamenti imposti, dalla legge, ai soggetti interessati: stando al decreto del 23 marzo 2020, la prima è una misura preventiva destinata alle persone che potrebbero essere infette, mentre la seconda è un provvedimento da applicarsi ai casi confermati di contagio da Covid-19 (un'analogia differenziazione si ritrova in italiano tra "quarantena" e "isolamento fiduciario"):

CHAPITRE IER BIS
ÉTAT D'URGENCE SANITAIRE

[...]

Art. L. 3131-15. – Dans les circonscriptions territoriales où l'état d'urgence sanitaire est déclaré, le Premier ministre peut, par décret réglementaire pris sur le rapport du ministre chargé de la santé, aux seules fins de garantir la santé publique:

[...]

3. Ordonner des mesures ayant pour objet la mise en quarantaine, au sens de l'article 1er du règlement sanitaire international de 2005, des personnes susceptibles d'être affectées;

4. Ordonner des mesures de placement et de maintien en isolement, au sens du même article 1er, à leur domicile ou tout autre lieu d'hébergement adapté, des personnes affectées.

Lasciemo più sullo sfondo il derivato di *isoler*, il quale, attestato all'inizio del '700 nell'ambito dell'architettura, è passato per un'associazione che chiameremo con Blank di "similarité métapho-

⁵ Ricorderemo brevemente che, come riporta lo studio di Renaudie (2020), l'*état d'urgence sanitaire* decretato nell'era del coronavirus è ispirato ad un altro *état d'urgence*, quello istituito dalla legge del 3 aprile 1955 in risposta alla grave situazione creatasi con la guerra d'Algeria. In estrema sintesi, esso rappresenta un regime giuridico "speciale" che ha permesso al Primo ministro e ai prefetti di prendere misure d'eccezione proporzionali ai rischi e alle circostanze specifiche della pandemia, modificando fra l'altro il *Code de la Santé*.

⁶ Cito di nuovo l'intervista del professore, che conteneva *in nuce* alcune delle riflessioni oggetto della sua comunicazione al Convegno *Parole che non c'erano* intitolata "Variazioni sul dico-VID" e attualmente in corso di stampa negli atti del convegno.

rique” (Blank 2000, 66) nel corso del XIX secolo ad assumere la connessione con una condizione di malattia, e, di lì, con quella di reclusione, come ricorda Rey (2006, 1888): una ricerca del termine in abbinamento alla parola “covid-19” tra le pagine provenienti dalla Francia e limitata al periodo di nostro interesse, 1 marzo 2020-30 aprile 2021, condotta con uno dei motori di ricerca più utilizzati, ossia Google, ci conferma difatti che *isolement* ricorre solamente 233.000 volte, di contro a ben 53milioni e oltre di ricorrenze per *quarantaine*. Ci concentreremo dunque su quest’ultima parola e, in misura ancora maggiore, su un suo parasinonimo *quatorzaine*, dal momento che della *quarantaine* si è già diffusamente ragionato (fra gli altri, citiamo nuovamente Principato, il quale precisa come *quarantaine*, nel senso di “misura sanitaria” che le attribuiamo a tutt’oggi, sia “un vecchio termine che risale alla fine del medioevo, quando a Venezia si tenevano per quaranta giorni le navi fuori porto per evitare il contagio della peste”).⁷ Limitandoci, dal canto nostro, a osservare che *quarantaine* compariva già negli *arrêtés* firmati dal ministro *des solidarités et de la santé* Véran il 20 febbraio 2020, al fine di disciplinare il rientro in patria delle persone che avevano soggiornato nelle zone colpite dall’epidemia, sottolineeremo come il suo termine concorrente *quatorzaine* rappresenti anzitutto un riadattamento teso ad indicare il tempo effettivo in cui i “casi sospetti” sono tenuti ad astenersi dall’aver contatti con il resto della comunità: la trasformazione è stata operata sulla base del meccanismo di aggiunta del suffisso *-aine* all’aggettivo numerale *quatorze*, esattamente come avviene per altri derivati di uso comune quali *dizaine*, *quinzaine* o *douzaine*. Di fatto però, per quanto sia stata percepita come una novità, la parola *quatorzaine* tale non è ai giorni nostri, né tanto meno lo era nel secolo scorso, quando un piccolo articolo non firmato comparso in un numero del giornale *L’Intransigeant*, datato 1931, salutava in essa un neologismo creato dal mondo della pubblicità.⁸ Parleremo, piuttosto, di una parola che ha una storia antica e, dato per noi assai interessante, più strettamente legata al mondo del diritto di quanto non lo sia *quarantaine*.

Il sostantivo *quatorzaine* indicava difatti “un espace de quatorze jours, qui s’observait de l’une à l’autre des quatre criées des biens saisis réellement”, spiega il *Trésor informatisé de la langue française* citando le edizioni del dizionario dell’Académie française del 1835 e del 1878; ma soprattutto, se non sorprende la frequenza di *quarantaine* nei *Journaux Officiels* pubblicati da marzo 2020 ai giorni nostri (se ne contano ben 56 occorrenze), osserveremo che anche il suo “rivale” *quatorzaine* ricorre in diversi testi giuridici prodotti durante il periodo di crisi sanitaria. Ci riferiamo non tanto agli accordi d’impresa (*accords d’entreprise*), dove la *quatorzaine* indica un periodo lavorativo conteggiato su un lasso temporale di due settimane (ed in effetti anche il mondo del lavoro e del diritto del lavoro va annoverato a pieno titolo fra i contesti di utilizzo di *quatorzaine* precedenti all’era del coronavirus), quanto a sei “circolari e istruzioni” (*circulaires et instructions*) e ad altri documenti di giurisprudenza amministrativa (per la precisione diciannove) prodotti dal Consiglio di Stato (*Conseil d’État*) tra l’aprile del 2021 e l’aprile del 2020 (a tale data risalgono difatti le prime occorrenze di *quatorzaine* con riferimento alla pandemia). Qui, si ritrovano sintagmi come “placement en quatorzaine” e “mesures de quatorzaine”, che rappresentano altrettante collocazioni usuali non solo con i nomi *quarantaine* e *isolement*, ma anche con *confinement*, come può dimostrare una *query* condotta con il motore di ricerca di *légifrance*. Prima di ritornare nell’ombra cedendo nell’uso al più familiare *quarantaine*, la *quatorzaine* aveva insomma riscosso un certo successo anche nella giurisprudenza del COVID-19, la quale ritrovava un *mot du droit* in quello che apparentemente era un *jeu de mot*.

Per passare al terzo vocabolo-chiave del lessico del COVID-19 menzionato dalla legge del 23 marzo 2020, osserveremo come anche in questo caso si debba parlare di una parola già esistente

⁷ *Ibidem*.

⁸ *L’intransigeant*, 28 décembre 1931.

– e che, aggiungeremo subito, è ben radicata nella giurisprudenza, tanto da essere nominata a più riprese in codici come quello dello sport, della salute e, soprattutto, nel codice della difesa, nel codice della *sécurité intérieure* e infine nel codice penale:⁹ *rassemblement*, corrispettivo del nostro “assembramento”. A tale proposito, noteremo che nell’uso di triste attualità di questo derivato di *assembler* viene a perdersi la valenza neutrale con cui il termine veniva evocato in un altro codice, quello della *sécurité intérieure*, testo che raccoglie le norme in materia di pubblica sicurezza e di competenze delle varie polizie francesi. Se lì si indicavano le misure per assicurare il “bon déroulement”, ossia il pacifico svolgimento, dei “rassemblements festifs à caractère musical” (e quindi dei raggruppamenti che in italiano tradurremo come “raduni”, o anche semplicemente “eventi”),¹⁰ nell’epoca del coronavirus *rassemblement*, nel figurare una situazione da scongiurare in quanto condizione ideale per la diffusione del morbo, non può che caricarsi di connotazioni negative. Torna così alla mente l’immagine di un insieme di persone minaccioso, non controllabile, che turba l’ordine pubblico e sovverte le fondamenta dello stato (in questo caso, dell’*état d’urgence sanitaire*): si potrebbe dire che il *rassemblement* all’epoca del coronavirus prenda piuttosto le fattezze di un *atroupement*, termine non a caso traducibile come “assembramento” o “adunanza” (Tortora 2010, 398), e presentato nel codice penale proprio come una potenziale degenerazione del *rassemblement*:

Constitue un atroupement tout rassemblement de personnes sur la voie publique ou dans un lieu public susceptible de troubler l’ordre public. Un atroupement peut être dissipé par la force publique après deux sommations de se disperser restées sans effet adressées dans les conditions et selon les modalités prévues par l’article L. 211-9 du code de la sécurité intérieure. (NCP, art. 431-3)

Dell’accostamento di *rassemblement* all’aggettivo indefinito “tout”, che, come rileva Cornu, (2005, 273-74), si dà come “marque ostensible” dell’enunciato legislativo deputata a metterne in rilievo l’assoluta generalità, si coglierà poi il riflesso nell’articolo 2 della *loi d’urgence* 2020-290, di cui abbiamo poc’anzi rammentato le parti relative a *quarantaine* e a *isolement*. Citeremo ora più per esteso questo passaggio della legge destinato a modificare il “Code de la santé”:

Le titre III du livre Ier de la troisième partie du code de la santé publique est ainsi modifié:

[...]

3° Après le même chapitre Ier, il est inséré un chapitre I^{er} bis ainsi rédigé:

Art. L. 3131-15. – Dans les circonscriptions territoriales où l’état d’urgence sanitaire est déclaré, le Premier ministre peut, par décret réglementaire pris sur le rapport du ministre chargé de la santé, aux seules fins de garantir la santé publique:

1° Restreindre ou interdire la circulation des personnes et des véhicules dans les lieux et aux heures fixés par décret;

2° Interdire aux personnes de sortir de leur domicile, sous réserve des déplacements strictement indispensables aux besoins familiaux ou de santé;

[...]

⁹ Aggiungeremo alla lista, per dovere di completezza, il *Code du service national*, il *Code de la route*, il *Code rural et de la pêche maritime*, il *Code général des collectivités territoriales*, il *Code des assurances*, il *Code de l’aviation civile*, il *Code des douanes*, il nuovo *Code forestier*, il *Code des transports*, il *Code des communes de la Nouvelle-Calédonie*, il codice di giustizia amministrativa e il codice di procedura penale, in cui però si fa riferimento al “rassemblement des preuves”, ossia alla raccolta delle prove (art. 230-20, 230-6 e R40-43).

¹⁰ *Code de la sécurité intérieure, livre II, titre I, chapitre Ier: prévention des atteintes à l’ordre public lors des manifestations et des rassemblements* (si veda la “section 2” dedicata ai “rassemblements festifs à caractère musical” (articoli da L211-5 a L211-8).

5° Ordonner la fermeture provisoire d'une ou plusieurs catégories d'établissements recevant du public ainsi que des lieux de réunion, à l'exception des établissements fournissant des biens ou des services de première nécessité;

6° Limiter ou interdire les rassemblements sur la voie publique ainsi que les réunions de toute nature.

È interessante osservare come i commi che abbiamo riportato assieme al passaggio in cui compare *rassemblement* contengano *in nuce* il *leitmotiv* del lessico del coronavirus: il polisemico *confinement*, che designa le misure volte a limitare o a vietare determinate attività e spostamenti così come la situazione “qui en découle pour les individus, la situation d'un territoire dans la période où ces mesures s'appliquent et la période elle-même”, come precisa Thiéry-Riboulot (2020, 127). Tuttavia, la nostra citazione ci permette anche di introdurre la prima della seconda serie di parole del coronavirus su cui intendiamo soffermarci; parole che, come anticipavamo, non sono vocaboli del diritto né tanto meno parole-chiave della legislazione del COVID-19 come lo erano *isolement*, *quarantaine* e *rassemblement*, ma che rinviano comunque a provvedimenti a carattere normativo oppure a comportamenti di buon senso che il governo cerca in qualche modo di promuovere, se non di imporre, ai cittadini per scongiurare il degenerare dell'emergenza sanitaria.

3. *Le parole della sfera privata: couvre-feu, bulle sociale e règle des six*

Nel segnare uno scarto rispetto agli esempi sinora analizzati, ma anche nel trasferirci in un contesto ancora più direttamente relazionato alla sfera privata (e alle annesse libertà) del cittadino, la seconda triade di lessie che ci avviamo a presentare dischiude altre tipologie di linguaggi di specialità giunte a dare vita alle “contaminazioni linguistiche” dei tempi del coronavirus. È in effetti possibile scorgere, nel comma 1 dell'articolo L. 3131-15 così come modificato dalla legge 2020-290, un termine di punta dell'altro grande serbatoio che, accanto al linguaggio di specialità della medicina, alimenta il lessico della pandemia, ossia il gergo bellico:¹¹ *couvre-feu*, composto attestato dal 1290 per designare il segnale di “éteindre les lumières et de rentrer chez soi” e, di lì, il divieto di uscire dal proprio domicilio dopo un determinato orario (Rey 2006, 1418). Come narra un vecchio articolo di *Le Petit Marseillais*, le origini del *couvre-feu* (che, come indica il *Trésor* spiegandone l'etimo, rinvia all'azione di “coprire il fuoco”, ossia spegnere lumi e braci) sono da ricercarsi nel settentrione della Francia, in epoca medievale: si tratterebbe di una antica usanza di “police ecclésiastique” diffusa in “presque tous les anciens monastères du Nord” che Guglielmo il conquistatore avrebbe raccolto e imposto ai suoi nuovi sudditi dopo la conquista d'Inghilterra, trasformandola in un segno di dominio e umiliazione per i vinti (Mathieu 1870, 3). Nel riportare alla mente i conflitti mondiali dello scorso secolo (epoca in cui esso è tornato sciaguratamente alla ribalta), *couvre-feu*, che con la pandemia è stato applicato per la prima volta in tempi recenti a un “divieto di spostamento serale fuori da un contesto di guerra”, come fa notare Principato nella sua già rammentata intervista, chiama inevitabilmente con sé la fila di metafore belliche che costellano il lessico del COVID-19. Non a caso, la parola designa altresì una “interdiction de circuler, de sortir de chez soi par mesure de police ou en vertu d'un ordre de l'autorité militaire” (la definizione è di nuovo tratta dal *TLFI*) la quale suscita a tutt'oggi in Francia come in Europa un “imaginaire historique déplaisant”, per citare la formula di un breve e interessante podcast del sito France Culture: “le couvre-feu sert à séparer les populations, à supprimer un temps l'espace

¹¹ In realtà, come abbiamo accennato e come verificheremo di nuovo a breve, anche *rassemblement* può prendere la valenza di un termine del linguaggio militare; tuttavia la spiccata polisemia che caratterizza la parola ci sembra rendere il richiamo a un contesto bellico assai meno immediato rispetto a quanto non avvenga con *couvre-feu*.

public en en interdisant l'accès et la possibilité de s'y déplacer”, racconta questa trasmissione radio nel rievocare i *black-outs* della seconda guerra mondiale, periodo in cui “spegnere il fuoco” voleva dire oscurare le case in modo da rendere i bombardamenti notturni meno devastanti possibile.¹² Una retorica, quella della guerra, che ai nostri tempi era stata inaugurata dall'*Adresse aux français* pronunciata da Emmanuel Macron il 16 marzo 2020, quando il presidente incitava il popolo alla battaglia contro il nuovo “nemico”, il virus:

Nous sommes en guerre, en guerre sanitaire, certes: nous ne luttons ni contre une armée, ni contre une autre Nation. Mais l'ennemi est là, invisible, insaisissable, qui progresse. Et cela requiert notre mobilisation générale. Nous sommes en guerre. Toute l'action du Gouvernement et du Parlement doit être désormais tournée vers le combat contre l'épidémie.

Ci sembra utile, a questo punto, ricordare quanto è avvenuto nella nostra lingua per dare un'idea dell'importanza di questo termine nel suo contesto di origine. In Italia, sino a tempi recenti, si era sentito parlare relativamente poco di coprifuoco e molto del “nostro” *confinement*, vale a dire il lockdown (le virgolette sono d'obbligo, visto che si tratta di un anglicismo criticato da diversi linguisti): una ricerca sul motore di Google impostata dal marzo 2020 al 30 aprile 2021 dà come risultato, per le pagine in italiano, solamente 3.380.000 occorrenze per “coprifuoco” di contro a 18 milioni e oltre per “lockdown”, mentre nelle pagine in francese troviamo più di 22 milioni di risultati per *couvre-feu* e quasi 33milioni per *confinement* (la ricerca è stata limitata alle pagine in francese delle nazioni di riferimento, come abbiamo fatto in precedenza). Ora, per quanto nei testi di legge del *Journal Officiel* non si parli ovviamente mai di *couvre-feu*, come spiega Thierry Vallat a *Le Figaro*, ma “d'interdiction d'aller et venir pour certaines personnes à certaines heures”, la vicenda dell'utilizzo di questa parola nel francese della pandemia ci pare esemplificare un processo di neutralizzazione simile a quello illustrato da Minicucci a proposito di “contaminazione”. Ricorderemo difatti che, all'indomani del primo *confinement* instaurato con il decreto del 16 marzo 2020, il quale vietava “le déplacement de toute personne hors de son domicile” fatte salve determinate circostanze simili alle motivazioni autocertificabili in Italia, più di un sindaco aveva raccolto la sollecitazione di Marine Le Pen e attivandosi per la “mise en place du couvre-feu” (un articolo di *Le journal du dimanche* riportava già il 21 marzo 2020 una lista di nove comuni): “dans certains territoires, le confinement n'est pas respecté, surtout le soir, et des délits sont commis”, ammoniva su Twitter l'onorevole prima di reclamare a gran voce “l'instauration d'un couvre-feu à partir de 20h, qui ne nuira à personne sauf aux dealers, voleurs, braqueurs et autres racailles qui profitent de la situation!”. Nel proclama della leader dell'ex Front National,¹³ riecheggiano i toni marziali della definizione di *couvre-feu* data dal *Trésor*, ben presente nella sensibilità e memoria storica dei francesi; si coglie ugualmente appieno una seconda accezione del *couvre-feu* slegata dal contesto bellico, ma relazionata comunque ad un contesto di “violences de la cité” nel quale il provvedimento può essere attivato (Noto 2021, 111). Probabilmente, proprio per smorzare questi toni accesi e tranquillizzare l'opinione pubblica, la portavoce del governo Sibeth Ndiaye si era poi affrettata a precisare che nessun *couvre-feu* era previsto “en ce moment”.¹⁴

¹² “Le couvre-feu, une histoire jamais joyeuse” (<<https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-lhistoire/le-journal-de-lhistoire-du-jeudi-15-octobre-2020>>) (09/2021).

¹³ Osserviamo che dal 2018 il partito è stato ribattezzato Rassemblement National, con una scelta, viene spontaneo dirlo, che oggi non appare troppo felice. In realtà la “spécialisation politique” di *rassemblement* come nome di partiti è emersa proprio nel XX secolo, con il Rassemblement du peuple français di De Gaulle, come evidenzia Rey (2006, 231).

¹⁴ Dichiarazione rilasciata nella conferenza stampa del 17 marzo 2020. Per un approfondimento sulla prima e sulla seconda *Adresse aux français*, così come per una panoramica su altre lessie della pandemia come le parole legate al linguaggio medico, rinviamo a Zanola (2020).

Di fatto, nonostante le rassicurazioni di Ndiaye, si assisterà a una progressiva introduzione del *couvre-feu* tanto a livello operativo, come misura di contenimento del nuovo coronavirus, quanto nella comunicazione istituzionale; non a caso, il termine campeggia sul sito del governo francese assieme al correlato “attestation dérogatoire” e in numerosi altri siti ufficiali di prefetture e organi francesi. Lo stesso Macron, in un’intervista del 14 ottobre di poco anteriore al ripristino dell’*état d’urgence sanitaire* (avvenuto il 17 ottobre 2020), doveva finalmente dichiarare che “la décision que nous avons prise, c’est en effet un couvre-feu” pensato per impedire “les déplacements de personnes hors de leur lieu de résidence [...] entre 21 heures et 6 heures du matin” nella regione dell’Île-de-France e in altri otto comuni.¹⁵ Da allora, la lista delle zone interessate dal *couvre-feu* si sarebbe espansa a macchia d’olio: prima ad altre numerose realtà locali e regionali con il “décret couvre-feu”, come lo chiamò la stampa (decreto n° 2020-1294 del 23 ottobre), poi a livello generale con il *couvre-feu national*, che dal 15 dicembre andava a sostituirsi al *reconfinement* (quest’ultimo era stato indetto con il decreto 2020-1310 del 29 ottobre, similmente a quanto accadeva in Italia con l’estensione progressiva delle aree qualificabili come “zone rosse”). Non a caso, il decreto di *couvre-feu* del 15 dicembre riformulava l’art. 4 del decreto di *reconfinement* aggiungendo la precisazione “entre 20 heures et 6 heures du matin” alla frase generalizzante “tout déplacement de personne hors de son lieu de résidence est interdit”;¹⁶ si annunciava così in un certo senso un ritorno, seppur graduale, alla vita normale, e questo messaggio di speranza e di ripresa appariva del tutto in linea con le promesse fatte da Macron nell’*Adresse aux Français* del 24 ottobre 2020:

Le 15 décembre, si nous sommes bien arrivés autour des 5 000 contaminations par jour et environ 2 500 à 3 000 personnes en réanimation, nous pourrons passer à une nouvelle étape. Le confinement sera levé. Les déplacements seront donc à nouveau autorisés partout sur le territoire. Les activités extrascolaires en salle, pour l’accueil des enfants durant les fêtes, seront à nouveau autorisées avec des règles strictes. Les salles de cinéma, théâtres, musées pourront également reprendre leur activité, toujours dans le cadre d’un protocole sanitaire strict. [...] Partout sur le territoire, durant cette période donc, à partir du 15 décembre, un couvre-feu de 21 heures à 7 heures du matin sera mis en place. Nous pourrons circuler librement les soirs des 24 et 31 décembre, pour partager ces moments en famille, mais les rassemblements sur voie publique ne seront pas tolérés.

Appropriandosi di un termine inizialmente diffuso dal gergo giornalistico e dalla politica dell’opposizione (ma anche ricorrente, è interessante notararlo, nelle ordinanze dei solerti sindaci poc’anzi rammentati), Macron aveva dunque neutralizzato la carica semantica negativa del *couvre-feu*, allontanando ogni rinvio all’idea di un dispiegamento di forze armate e di polizia, e presentando la misura come una condizione migliorativa rispetto al *confinement*. D’altro canto, prima di evocare un divieto dettato da ragioni di pubblica sicurezza (ma anche prima di alludere alle gesta di Guglielmo il Conquistatore), la parola *couvre-feu* serviva a designare un’abitudine risalente all’VIII secolo (e ancora in uso nella Normandia del XIX secolo) che non aveva nulla di eccezionale o di allarmante. Come sottolinea l’articolo del *Petit Marseillais* che citavamo poco fa, nella Francia d’altri tempi le campane suonavano difatti il *couvre-feu* non per dare un allarme o un segnale d’ordine di rientro, ma per indicare semplicemente che era giunto il momento di

¹⁵ Sospeso nel luglio del 2020, lo stato di emergenza sanitario francese sarebbe stato proclamato una seconda volta a partire dal 17 ottobre con il decreto n° 2020-1257 del 14 ottobre 2020.

¹⁶ Décret n° 2020-1582 du 14 décembre 2020 modifiant les décrets n° 2020-1262 du 16 octobre 2020 et n° 2020-1310 du 29 octobre 2020 prescrivant les mesures générales nécessaires pour faire face à l’épidémie de covid-19 dans le cadre de l’état d’urgence sanitaire.

sospendere le attività lavorative e chiudere i negozi. Ora, tutto ciò non aveva “rien de pénible pour les paisibles habitants des villes”: “Aussi, au dernier son du couvre-feu, les bons bourgeois rentraient dans leurs domiciles, et comme il n’existait alors ni bals publics, ni spectacles, ni établissements analogues au cafés d’aujourd’hui, on se couchait de bonne heure pour se lever au point du jour”, ricorda il giornalista del *Petit Marseillais*. L’orizzonte di quotidianità proprio a questo significato antico sembra in verità riaffacciarsi piano piano nel *couvre-feu* dell’epoca del coronavirus, il quale, per riprendere la definizione totalmente neutra che ne dà Noto, è assimilabile a “un confinement établi la nuit” al fine di “limiter la diffusion de germes infectieux” (Noto 2021, 111); si tratterebbe, in altre parole, di una sorta di lockdown circoscritto agli orari tardo-pomeridiani e notturni che comunque, come evidenzia il podcast di France Culture da noi citato poco fa, non incontra certo il favore della popolazione:

Si le couvre-feu est une arme d’intervention dans l’espace public, c’est aussi une atteinte directe à la vie privée, qui rebat les cartes du temps public et intime, remodèle la journée et rend peut-être à la nuit ses mystères et ses passagers clandestins. Aujourd’hui nous ne sommes pas en guerre, le couvre-feu n’est pas discriminatoire mais la fête est finie pour un bon moment et pour environ trente pour cent des habitants de notre territoire.

Diversa la sorte toccata in Francia all’ultima delle parole del coronavirus che passeremo in rassegna assieme alla sua “traduzione francese” *règle des six*, ossia la *bulle sociale*, espressione mutuata dal Belgio e anch’essa esemplificativa di un “processo di risemantizzazione del lessico già in uso”, come ha messo bene in luce Valentina Tarquini.¹⁷ Il concetto sotteso dal termine, che il primo ministro Sophie Wilmes e il *Conseil national de sécurité* hanno inizialmente introdotto con il nome di *bulle de contacts rapprochés* (13 marzo 2020), è quello di restringere i contatti ad un numero limitato di persone (inizialmente 5, ma la cifra è poi scesa a 2 e risalita fino a 15 nel corso del tempo), come a dare vita a una “versione estesa” dell’idea di isolamento già insita nella locuzione “vivre dans sa bulle” (traducibile come “vivere nel proprio mondo”). Seguendo la ricostruzione di Valentina Tarquini, la *bulle sociale* rappresenterebbe di fatto un caso eccezionale di contaminazione tra identità diverse, poiché con essa sarebbero emerse “alcune specificità culturali che la comunità francese del Belgio e il francese wallone condividono con i connazionali fiamminghi”.¹⁸ Nel rinviare al lavoro della studiosa per un approfondimento del termine e della sua vicenda nel proprio paese d’origine, ci concentreremo anzitutto su un aspetto più prettamente linguistico ricordando come Tdzakik abbia rivendicato nel 2016 la paternità del composto *social bubble*, invenzione che egli avrebbe coniato sul modello delle *environmental bubbles* di Cohen (1972): Tdzakik (2016, 51) spiega che questo neologismo si presta alla perfezione a descrivere quei “social groups, such as Jewish people in Brussels, Belgium”. In verità, così come si sentiva parlare di *social bubbles* nell’ambito della sociologia già in tempi anteriori allo studio di Tdzakik, anche la metafora della *bulle sociale* era apparsa ben prima del catastrofico 2020. La ritroviamo, nella fattispecie, con un significato affatto simile a quello evocato da Sophie Wilmes e dal CNS in un testo del 1996 intitolato *L’expérience touristique contemporaine. Fondements sociaux et culturels* del sociologo Marc Laplante (1996), anch’esso ispirato al già ricordato lavoro di Eric Cohen. Nella sua indagine Laplante rilevava come “dans la très grande majorité des cas, les touristes partent avec leur ‘bulle sociale’: conjoint, famille, parents, voisins, compagnons de travail, membres

¹⁷ Presentato anch’esso in occasione dell’evento *Parole e pandemia*, il lavoro di Valentina Tarquini è in corso di stampa negli atti del convegno.

¹⁸ *Ibidem*.

d'une même association, etc." in quanto, nei suddetti nuclei, le relazioni sono "plus chaudes, plus emphatiques, moins hiérarchisées (on les dit 'primaires' en sociologie)" (1996, 112 e 152; osserviamo che nell'elenco di Laplante compare *conjoint*, corrispondente del sibillino "congiunti" destinato a sollevare una diatriba socio-giuridica a tutt'oggi irrisolta).

Tra le varie ipotesi sulla provenienza della *bulle sociale* belga, non crediamo dunque che sia da escludere un *revival* di un testo di riferimento per gli studi sociologici sul turismo quale è il lavoro di Marc Laplante. Fatto sta che, se la *bulle sociale* è menzionata nell'*Arrêté ministériel modifiant l'arrêté ministériel du 30 juin 2020 portant des mesures d'urgence pour limiter la propagation du coronavirus COVID-19* siglato a Bruxelles il 28 luglio 2020 dal ministro De Crem, di essa non vi è pressoché traccia nella giurisprudenza francese del COVID-19. Fa eccezione un pronunciamento del *Conseil d'État* in merito a un ricorso in cui si chiedeva di limitare agli ultrasessantenni l'applicazione delle misure previste nel già rammentato decreto di *reconfinement*: fra le possibili "alternative" al nuovo lockdown, il ricorrente ipotizzava appunto "l'instauration d'une 'bulle sociale' protectrice" per i suddetti soggetti. Né il nome stesso *bulle sociale*, peraltro caduto in disgrazia anche in Belgio in tempi abbastanza rapidi, incontrerà grande fortuna nel linguaggio dei politici e della stampa francesi, i quali si limiteranno a presentare questa particolare misura anti-covid discutendone pro e contro. Alla *bulle sociale* belga farà riferimento Olivier Véran in una dichiarazione sulle "nouvelles mesures restrictives à Paris contre la propagation du coronavirus" del 23 settembre, dove il ministro invitava i cittadini a "ne pas multiplier les dîners" e a "éviter de sortir plusieurs fois par semaine avec des personnes différentes". Ma a prendere piede sarà piuttosto la *règle de six*, espressione atta a designare una norma che rinvia allo stesso concetto della *bulle* e che mira a trasferire nella vita privata le limitazioni anti-assembramento già attuate nei ristoranti: Macron lancerà tale composto nell'ottobre 2020, prima in un'intervista televisiva, poi direttamente dal suo account Twitter.

Ci pare interessante notare come questo sintagma dal sapore di un gioco di parole con la matematica (in francese esiste difatti *règle des trois*, equivalente della legge da noi nota come "regola del quarto proporzionale") rappresenti, in realtà, una sinapsi in cui il numero *six* si coniuga con un vocabolo-cardine di quello che Cornu chiama "langage de l'établissement" (vale a dire, le parole che istituiscono il diritto): *règle*, parola che deriva dal latino *regula* il quale a sua volta si ricollega a *regere*, ossia ciò che impedisce di deviare (Cornu 2005, 128 e 186). Il linguaggio giuridico giunge così a porsi come riferimento univoco e stabile in sostituzione di un'espressione fluida e dal valore più metaforico che non normativo quale era *bulle sociale*; una parola il cui senso primo di "sostanza evanescente" (quale è una bolla, appunto) ricorre fra l'altro con una connotazione quanto mai negativa nel linguaggio di specialità economico-finanziario, dove si parla di *bulle financière*, *bulle de prix*, *bulle spéculative* o *bulle économique* (ed è forse questa una delle possibili ragioni della scarsa fortuna toccata in sorte a questa lessia).

4. Conclusioni

In un articolo sulla *Néologie et/ou évolution de sens?*, Sablayrolles recuperava il modello di Heine (2002) per fare il punto sui concetti di "contexte de transition", ossia un "contexte permettant la construction d'une inférence qui conduit à une nouvelle signification, cette nouvelle signification apparaissant au premier plan", e su quello di uno stadio successivo definibile come un "contexte nouveau": qui, spiegava il linguista, il significato originario di un termine sarebbe del tutto relegato "à l'arrière plan" in quanto oramai "incompatible" con il significato

nuovo dello stesso (Sablayrolles 2018, 2-4).¹⁹ Ora, appare indubbio che la pandemia da nuovo coronavirus abbia rappresentato (e continui tuttora a rappresentare) un grande “contesto di transizione”, se non, per alcuni casi, “un contesto nuovo” nel quale si sono innescate evoluzioni di senso molteplici e articolate. Termini che si impongono nel lessico della pandemia come “parole d’ordine” quali le lessie convocate dalla *loi d’urgence* del 23 marzo 2020, *quarantaine*, *isolement* e *rassemblement*: tutte queste parole costituiscono delle “innovazioni semantiche” che, nel trovare la loro origine nella necessità di dare un nome alle nuove realtà scaturite con la pandemia, implicano dei processi di costruzione di nuovi sensi i quali si definiscono attraverso un intreccio di diversi linguaggi di specialità (medico, giuridico, militare), ma anche su impulso della cosiddetta “legislazione del coronavirus” e della comunicazione istituzionale.

Emblematico, in un tal senso, il caso di *couvre-feu*, termine bellico diffuso dal gergo giornalistico e dalla politica di opposizione, dapprima evitato e poi “addomesticato” dal discorso politico. Abbiamo in effetti constatato che la triade *quarantaine*, *isolement* e *rassemblement*, pur rinviando a contesti sensibilmente differenti rispetto a quanto avveniva nell’immaginario linguistico antecedente l’epoca del coronavirus,²⁰ pare conservare appieno quella carica disforica che si dà come sua primaria connotazione. Per quanto riguarda invece *couvre-feu*, il proclama di Macron e l’informazione ufficiale hanno cercato di trasformare il termine in una parola di speranza, riavvicinandolo al significato pacifico di rientro nella propria abitazione con cui lo stesso era emerso nell’VIII secolo. In questo caso, più che di una “variation portant uniquement sur le contenu du terme, susceptible de resémantisation avec le passage du temps” (Frassi 2021, 38), sembra opportuno parlare di una “variazione semantica prodotta dal circuito della comunicazione”, per riprendere una formula di Principato,²¹ la quale riporta in auge un senso primigenio che era andato a perdersi del tutto con il trascorrere degli anni.

Un “ritorno al passato” per alcuni versi affine a quanto avvenuto con *couvre-feu* viene a verificarsi anche con *quatorzaine*, di cui si è evidenziata l’origine giuridica e che si ritrova per l’appunto con una certa frequenza nei testi di stampo giuridico prodotti durante la crisi sanitaria. Questa sorta di iponimo di *quarantaine* che sembrerebbe nato dall’inventiva popolare è, in verità, più definibile come un paleologismo che non come una evoluzione o come un neologismo semantico: si tratta, in effetti, di una di quelle lessie che “ont existé dans la langue, qui

¹⁹ Riportiamo il passaggio in questione: “Repensant le stade que H. Andersen (1989, 1999) a nommé ‘actualisation’, B. Heine (2002) a proposé un scénario en quatre étapes, fondé sur la syntaxe et la sémantique plus que sur la morphologie, contrairement au modèle précédent: - le stade I, stade initial où dans tous ses emplois le mot a son sens originel; - le stade II, ‘contexte de transition’; à cette époque apparaît un contexte permettant la construction d’une inférence qui conduit à une nouvelle signification, cette nouvelle signification apparaissant au premier plan; - le stade III est l’étape du ‘contexte nouveau’: apparaît un type de contexte incompatible avec la signification originelle du terme, c’est-à-dire impossible au stade I; dès lors le stade initial est relégué à l’arrière-plan; - le stade IV enfin est celui de la ‘conventionnalisation’ des nouveaux contextes qui marque la primauté du sens nouveau qui seul subsiste; à partir de cette étape, ce nouveau sens permet au mot d’apparaître dans des contextes tout à fait nouveaux et pas seulement dans des contextes ambigus qui avaient permis son apparition” (Sablayrolles 2018, 3-4).

²⁰ Secondo Houdebine-Gravaud, quella di “imaginaire linguistique” è una nozione attraverso la quale si intende “prendre en compte ce rapport du sujet à la langue, la sienne et celle de la communauté qui l’intègre comme sujet parlant-sujet social ou dans laquelle il désire être intégré, par laquelle il désire être identifié par et dans sa parole” (Houdebine-Gravaud 2002, 10).

²¹ Mi permetto di citare dal saggio intitolato *Variazioni sul dico-VID*, anch’esso in corso di stampa, tratto dalla comunicazione omonima che Aurelio Principato ha presentato in occasione del Convegno *Parole che non c’erano* (marzo 2021): “Giornali, radio, televisione, internet hanno avuto un ruolo fondamentale sin dal primo momento, e sono risultati indispensabili per orientarci sul corso degli avvenimenti e sui comportamenti da adottare. Ma sono state inevitabili le derive e le semplificazioni, che hanno messo a nudo l’opposizione tra metodo giornalistico e metodo scientifico, tra opinione e dubbio”.

ont disparu de l'usage et qui sont réintroduites [...] involontairement, par création plutôt que par réemploi” e che, come spiega Sablayrolles (2018, 13), producono nei parlanti un'impresione di inedito. Il termine, dunque, è da collocare nella categoria dei lemmi del coronavirus “già esistenti” cui allude Principato e che, tuttavia, sono “non familiari”, diremo riadattando la formula del linguista;²² il che potrebbe contribuire a spiegarne sia la rapida appropriazione da parte dei parlanti, attratti dal lato scherzoso di questo apparente gioco di parole con *quarantaine*, che il suo rapido abbandono (una ricerca condotta tramite Google sempre con i parametri che abbiamo già indicato attesta 30.000 occorrenze di *quatorzaine*, poche rispetto ai ricordati cinquanta e passa milioni per *quarantaine*).

Ancora meno usuali appaiono infine *bulle sociale* e *règle des six*, altre parole del coronavirus che, nel far emergere ancora nuovi ambiti di specialità (rispettivamente, la sociologia e la matematica), si danno come illustrazione più lampante dell'operazione linguistica-comunicazionale condotta da alcune personalità politiche alla ricerca del termine più appropriato per designare le norme di contenimento della pandemia. “Innovazione” che è in realtà recupero di un tecnicismo assai settoriale, la *bulle sociale* belga incontra una certa fortuna per via della sua carica metaforica per venire presto dimenticata in patria, nonché rimpiazzata, su suolo francese, da un sostituto meno icastico e più direttamente collegato al linguaggio giuridico: *règle de six*, sinapsi che rinvia a un provvedimento analogo a quello suggerito da Sophie Wilmes senza però evocare immagini paragonabili alla *bulle* e senza fare nessun cenno alla “socialità”. Questa formazione, che seguendo Møller (1998, 3) classifichiamo come un’“espansione”, sembra rispondere alla perfezione al principio enunciato da Cornu, il quale ricordava come fosse “la formation de mots composés (de syntagmes) qui constitue la source principale des néologies du législateur” (Cornu 2005, 109); il che costituisce un'ulteriore testimonianza del ruolo centrale del linguaggio di specialità giuridico nella costruzione del lessico della pandemia.

La nostra indagine potrebbe essere estesa a molti altri termini affini a quelli appena ricordati: anche espressioni come *zone d'alerte* o il recentissimo *pass sanitaire*, per fare due esempi, fanno parte di quel vocabolario del coronavirus che mescola, ridefinendone gli ambiti d'uso e le valenze semantiche, diversi linguaggi di specialità intrattenendo, al contempo, una relazione stretta con il mondo del diritto e il vocabolario giuridico. D'altro canto, come osservava già un anno fa Aurelio Principato, il nuovo coronavirus SARS-COV-2 è ancora storia attuale e continua, sebbene in misura più contenuta rispetto agli esordi, a portare a un “allargamento del vocabolario” determinato dalla necessità di riferirsi alla “presenza” del COVID stesso “nelle nostre esistenze” e alle nuove realtà che ne scaturiscono. Una presenza e delle realtà che appaiono continuamente mutanti, come indicano anche le molteplici varianti e ondate del virus e le innumerevoli leggi e disposizioni che ne conseguono, e per le quali vengono ad innescarsi altre “contaminazioni intra-linguistiche”.

Riferimenti bibliografici

- Blank, Andreas. 2000. “Pour une approche cognitive du changement sémantique lexical: aspect sémasiologique”. In *Théories contemporaines du changement sémantique*, sous la direction de Jacques François, 59-74. Paris: Peeters.
- Cornu, Gérard. 2005. *Linguistique juridique*. Paris: Montchrestien.

²² “C'è stato un tentativo in francese di adottare il termine *quatorzaine*, perché la quarantena in realtà per il coronavirus durerebbe quattordici giorni, anche se poi non è esattamente così; comunque, mi pare che *quatorzaine* poi sia scomparso” (la citazione è sempre tratta dall'intervista di Principato rilasciata nel luglio 2020).

- Dubois, Jean, Giacomo Mathée, et Louis Guespin. 1994. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris: Larousse.
- Duhamel, Olivier, et Laurent Bigorgne. 2020. *Les mots du coronavirus*. Paris: Dalloz.
- Frassi, Paolo. 2021. "DIACOM-fr, une base de données terminologiques de type diachronique". *Cahiers de lexicologie* vol. 1, no. 118: 23-49.
- Gautier, Laurent. 2020. "Ces nouveaux mots apparus avec la crise sanitaire du coronavirus". <<https://www.francebleu.fr/infos/societe/ces-nouveaux-mots-apparus-avec-la-crise-sanitaire-du-coronavirus-1590069147>> (09/2021).
- Houdebine-Gravaud, Anne-Marie. 2002. *L'imaginaire linguistique*. Paris: L'Harmattan.
- Kleiber, Georges. 2009. "La synonymie - «identité de sens» n'est pas un mythe". *Pratiques*: 141-42. <<http://journals.openedition.org/pratiques/1262>> (09/2021).
- Laplante, Marc. 1996. *L'expérience touristique contemporaine. Fondements sociaux et culturels*. Ste-Foy: Presses de l'Université du Québec.
- Mathieu, Joseph. 1870. "Origine et histoire du mot couvre-feu". *Le petit Marseillais*, 9 mai.
- Minicucci, Gherardo. 2018. "Brevi riflessioni sulle contaminazioni linguistiche nel diritto penale". *Criminalia. Annuario di scienze penalistiche*: 745-64.
- Møller, Bernt. 1998. "À la recherche d'une terminochronie". *Meta* vol. 43, no. 3: 426-38. doi: 10.7202/003655ar.
- Noto, René. 2021. "Lexique et éléments de langage". *Me'decine De Catastrophe, Urgences Collectives* vol. 5, no. 1: 111-12. doi: 10.1016/j.pxur.2020.11.008.
- Principato, Aurelio. 2020. "Gestes barrière, postillon e covidiot. Les mots de la Covid-19". <<https://www.unimc.it/it/unimc-comunica/news/uninova/gestes-barriere-postillon-e-covidiot-il-francese-ai-tempi-del-coronavirus>> (09/2021).
- Proulx, Luce. 2005. "Tourisme, santé et bien-être". *Téoros* vol. 24, no. 3: 5-11. <<http://journals.openedition.org/teoros/2243>> (09/2021).
- Renaudie, Olivier. 2020. "La police sanitaire: un outil au service de la lutte contre le Coronavirus". *Civitas Europa* no. 45: 43-55.
- Rey, Alain. (dir). 2006. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Robert-Sejer.
- . 2020. "Petit abécédaire des mots qui nous assaillent en temps de pandémie". <https://www.lepoint.fr/societe/petit-abecedaire-des-mots-qui-nous-assaillent-en-temps-de-pandemie-18-04-2020-2371947_23.php#xtmc=alain-rey&xtnp=1&xtcr=7> (09/2021).
- Sablayrolles, Jean-François. 2000. *La néologie en français contemporain. Examen du concept et analyse de productions néologiques récentes*. Paris: Champion.
- . 2018. "Néologie et / ou évolution du lexique? Le cas des innovations sémantiques et celui des archaïsmes". *ELAD-SILDA: Études de Linguistique et d'Analyse des Discours* no. 1. doi: 10.35562/elad-silda.231.
- Siouffi, Gilles, Agnés Steuckardt, et Chantal Wionet. 2012. "Comment enquêter sur des diachronies courtes et contemporaines?". *SHS Web of Conferences* no. 1: 215-26. doi: 10.1051/shsconf/20120100214.
- Terral, Florence. 2004. "L'empreinte culturelle des termes juridiques". *Meta* vol. 49, no. 4: 876-90.
- Thiéry-Riboulot, Véronica. 2020. "Une étude de sémantique historique du mot confinement". *Mots* vol. 124, no. 3: 127-44. doi: <https://doi.org/10.4000/mots.27382>.
- TLFI: Trésor de la langue française informatisé*. ATILF-CNRS & Université de Lorraine. <<http://atilf.atilf.fr/>> (09/2021).
- Tortora, Giovanni. 2010 [1984]. *Dizionario giuridico-Dictionnaire juridique*, a cura di Fabio Pappalardo e Roberto Schiano. 4a edizione. Milano: Giuffrè Editore.
- Tzadik, Efrat. 2016. "Between Bubbles and Enclaves Discussing a New Working Term to Interculturalism and Meaning via a Case Study of Israeli Women in Brussels". *Malta Review of Educational Research* vol. 10, no. 1: 51-67.
- Zanola, Maria T. 2020. "Le parole della pandemia in Francia: il dialogo di una società". In *L'altro virus. Comunicazione e disinformazione al tempo del Covid-19*, a cura di Marianna Sala e Massimo Scaglioni, 85-94. Milano: Vita e Pensiero.
- . 2021. "Terminologie diachronique: méthodologies et études de cas. Introduction". *Cahiers de lexicologie* vol. 1, no. 118: 13-21.



Citation: F. Perazzini (2021)
The Gothic Contagion from Pop-
ular Literature to Transmedial
Memes. *Lea* 10: pp. 45-59. doi:
<https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12795>.

Copyright: © 2021 F. Perazzini.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed
under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the
paper and its Supporting Informa-
tion files.

Competing Interests: The
Author(s) declare(s) no conflict
of interest.

The Gothic Contagion from Popular Literature to Transmedial Memes

Federica Perazzini

Sapienza, Università di Roma (<federica.perazzini@uniroma1.it>)

Abstract

The article examines the development of the Gothic mode across the centuries in terms of transmedial contagion. In particular, the analysis focuses on the survival of specific Gothic tropes and figures in the nineteenth-century street literature phenomenon of penny blood. The lowbrow literary form will be considered in its inherent dynamics of adaptation and appropriation to highlight its role in transforming some of the most iconic characters into vehicles of cultural transmission: memes that have come to redefine the viewer's relationship to Victorian literature and culture.

Keywords: Adaptation, Gothic Genre, Memes, Penny Blood, Street Literature

1. Introduction

“Having taken up residence in its host, [it] replicates itself throughout our culture like a virus” (Mulvey-Roberts 1998, xvii). With this epidemiological simile, Marie Mulvey-Roberts summarises the mutations of the Gothic genre in its manifold afterlives. In fact, the association between gothic literature and the pathological comes almost natural in light of how Angela Carter describes the genre's moral function, namely the pervasive and disturbing ability “of provoking unease” (Carter 1996, 459). Indeed, from its early emergence in the second half of the eighteenth century to its apparent dissolution in-between the lines of Scott's Historical Novel, the Gothic genre has proven to be resistant to the antidote of realism, feeding off the incredulity of its readers while evolving in a cross-temporal mode of representation.

According to an increasing majority of scholars (Miles 1993; Kitson 2002; Potter 2005), after the 1820s the Gothic did not actually disappear from the official spectrum of genre fiction, but underwent a pulviscolar recrudescence. As Julian Wolfreys puts it, gothic tropes, popular conventions, and characterisations

would spring up anywhere in different sections of the Victorian novelistic market lighting up the dark side of contemporaneity (Wolfreys and Robbins 2000, xiv). Thus the gothic contagion began, spreading towards the lowbrow street literature of penny blood (1840-70) and the later penny dreadful series (1860-1900), reclaiming its novelistic form towards the end of the century with Oscar Wilde and Bram Stoker's acclaimed works. While literary scholarship has often dismissed the penny-series phenomena as derivative, but also degenerative examples of a genre drift, this article argues for their significant contribution in pushing further the Gothic contamination into the unprecedented frontier of memetics.

After a brief introduction about the relationship between adaptation and meme theories, in part two, I will illustrate the actual figures of the Gothic weight in the British novel market until the 1820s, while in part three, I will follow the gothic contagion in the underworld of Victorian street literature of penny blood and penny dreadfuls. The conclusions will focus on how the crystallisation of specific characters into our collective cultural imagery, can be interpreted as embodiments of gothic memes.

2. Contamination as Adaptation: Towards Gothic Memes

According to its earliest etymological acceptance, "contamination" derives from the Latin word *contaminatus* (to bring into contact) and refers to the process of corrupting or deteriorating by mingling. During the Middle Ages the term became increasingly associated to the imagery of infection and, with it, to one of impurity, adulteration, and immorality thus denoting the vulnerability of the body through the permeability of its boundaries.

While the medical field has generally intended such permeability as dangerous or, at least, degraded, for what concerns the literary field this must be read as literature's very condition of possibility. In fact, as Gérard Genette famously postulated in his *Palimpsests*, no such thing as literature in the first degree exists. Primary texts like the *Iliad* or *La Chanson de Roland* should be considered in their transtextual relationship with previous works, that is to say as hypertexts whose hypotexts are unknown (Genette 1997). In Genette's view, the whole literary system can be understood as a continuous flow of intertextual adaptations and appropriations where "every successive state of a written text functions like a hypertext in relation to the state that precedes it and like a hypotext in relation to the one that follows" (395). This was a turning point for the construction of the theoretical basis of adaptation studies as, in fact, Julie Sanders suggests:

An adaptation signals a relationship with an informing source text or original. [...] On the other hand, appropriation frequently effects a more decisive journey away from the informing text into a wholly new cultural product and domain. This may or may not involve a generic shift, and it may still require the intellectual juxtaposition of (at least) one text against another. [...] But the appropriated text or texts are not always as clearly signaled or acknowledged as in the adaptive process. They may occur in a far less straightforward context than is evident in making a film version of a canonical play. (2016, 26)

Of the five modes of transtextuality that Genette identifies as typical of the "literature in the second degree",¹ hypertextuality "is perhaps the type most clearly relevant to adaptation"

¹ Genette classifies the modes of transtextuality in terms of intertextuality (marked by quotation and allusion); paratextuality (indicated by secondary signals like titles, prefaces, or epigraphs); metatextuality (referred to commentary and allusion); architextuality (implicit in paratextual generic markers); and hypertextuality (which refers to any relationship uniting a text B to an earlier text A grafted in a manner that is not that of commentary).

(Stam and Raengo 2005, 31), for it constitutes a specific framework of reference to better interpret, as well as problematise, the distinctive modes of textuality in light of their constant renegotiation through intermedial relationships.

In the case of gothic literature, intermediality and adaptivity appear as inherent traits of the genre's DNA as proven by the massive dissemination of parodies, pastiches, abridged, plagiarised, staged or screened versions of popular gothic source-texts that have invaded the sphere of cultural production in the past two centuries.² Additionally, one could argue that much of the debate regarding the tensions between "highbrow" and "lowbrow" fiction which characterised the institutionalisation of literature as an object of study was firstly generated by the publishing escalation of tales of terror since the 1790s. In this respect, the Gothic paradigm is quite far from being "boring and exhausted" as Fredric Jameson declared (Jameson 1991, 289), but alive in its capacity of giving shape to the anxieties of its audience in a cycle of imitation and regeneration throughout the ages and the different social generations (Kitson 2002, 165). The Gothic genre can thus be re-conceptualised borrowing and somewhat extending a key concept of evolutionary biology: namely the meme theory, as a set of units of cultural transmission that propagate among the members of a community via imitation and reconstruction.³

The intimate connection between adaptation and meme theories was recently postulated by Linda Hutcheon in her pivotal book *A Theory of Adaptation* (2006). In it, she analyses the field of cultural adaptation comparing the replication/mutation process of memes with the transmedial journey of certain stories that are subject to "continuous mutation, and also to blending" (Hutcheon 2013, 195) in order to adapt for survival:

Although Dawkins is thinking about ideas when he writes of memes, stories also are ideas and could be said to function in this same way. Some have great fitness through survival (persistence in a culture) or reproduction (number of adaptations). Adaptation, like evolution, is a transgenerational phenomenon. Some stories obviously have more "stability and penetrance in the cultural environment," as Dawkins would put it (193). Stories do get retold in different ways in new material and cultural environments; like genes, they adapt to those new environments *by virtue of* mutation — in their "offspring" or their adaptations. And the fittest do more than survive; they flourish. (Hutcheon 2013, 32)

But which, among the almost endless catalogue of gothic stories, preserve the necessary effectiveness to be absorbed by different socio-cultural systems? Which gothic stories can be considered as memes of modernity? The next two sections will answer these questions by analysing the process through which the Gothic genre migrated and adapted to lower forms of popular literature.

3. *Spreading Impure Literature: Inside the Gothic Market*

In his essay about the circulation of the literature of terror, Robert Miles summarises the development of the Gothic genre as follows:

Terror fiction breaks down into two, broad phases: from 1788 to 1793, when the Gothic bursts onto the literary scene after a long period of intermittent gestation; and a plateau of market dominance

² See chapters 8-12 of Hogle's *Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2002).

³ Richard Dawkins' 1976 classic *The Selfish Gene* introduced the idea that human culture is composed of units passed by imitation between members of a community in a manner analogous to the genes of biological forms. These fundamental units of cultural transmission were termed "memes".

from 1794 (the year in which *The Mysteries of Udolpho* and *Caleb Williams* were published) to 1807, when the Gothic begins its decline. (2002, 42)

Miles' claims appear empirically supported by crosschecking Garside, Raven, and Schöwrling's (2000) data regarding the publication of British novels with the numerical evidences of Gothic bibliographies.⁴ The outcome of this complex operation locates the highest peak of the Gothic genre circulation between 1796 and 1807 with an average of 20 new gothic novels published per year which constitutes a representativeness of 27% within the British novelistic market. More specifically, the year 1800 undoubtedly marks the summit when the greatest number of gothic publications appeared with 27 new titles. The beginning of the genre dispersal is recorded between 1808 and 1820 with a drastic flection of the Gothic quota averaging 14% of the total number of original works published. Eventually, the movement towards extinction of the Gothic genre is ultimately confirmed between 1820 and 1829 with the unprecedented low peak of 5% of representativeness, with only 4 to 6 original titles published per year.

Meanwhile the British literary market became increasingly dominated by different forms and subgenres of supposedly higher merits. Already in 1816, the Scottish publisher Robert Cadwell provides interesting insights on the situation of the book trade in those years:

Mr Constable writes me that Trade in the South is generally speaking very dull — and of course the Book Trade is affected by the stagnation. Books of first-rate merit however, sell better now, than at any former period — those of a middle walk in Literature do not sell at all — & almost all periodical Works of talent increase in circulation. (Killick 2008, 36)

Cadwell's observations highlight a substantial inversion in the marketing criteria of the early nineteenth century book trade, pointing to the novel's quality and artistic merit as the sole guarantee of its success. This new trend in the novelistic market clearly confirms the decline of the Gothic as a structured genre contributing to turn it into a repository of tropes and devices that infected the rising, more respectable, genre of historical fiction represented by Sir Walter Scott. A contagion, this between the gothic and historical genre, that further coincides with the so-called Great Gender Shift: the passage of the sceptre of market hegemony from a feminine to a masculine authorship as well as readership.⁵ At the same time, the Gothic contagion further spread across other channels and less official recesses of the sphere of cultural production such as dramatic tableaux and street literature. Indeed, in the late eighteenth century a whole secondary market of short tales of terror began to emerge as a response to the variegated demand of horror and sensational literature in the British public. The typical three-volume novel system was thus complemented by the popular format of gothic chapbooks ranging from 36 to 72 pages. These short tales of terror and horror were cheap to make and buy and often consisted of excerpts or simplified reproductions of entire subplots of well-known gothic novels. As Potter remarks:

⁴ As regards the reconstruction of a gothic bibliography, there is no study that can alone be considered as definitive or acceptable. The best way to obtain a comprehensive, as well as reliable, bibliographic list of gothic novels is to compare the different sources available such as Summers 1940; Lévy 1968; Frank 1987. The result of such comparison led to the compilation of an improved bibliography of 519 titles included in the appendix of my book *La Nascita del Romanzo Gotico* (Perazzini 2013).

⁵ In her article "*Love in Excess*. Eliza Heywood, 1719-1720" (2006), April Alliston coins the formula "The Great Gender Shift" to identify the particular phenomenon characterized by the transition from a female-dominated literary market, both in terms of authorship and reading public, to one predominantly marked by male authorial voices. This coincides with the first apparition of Walter Scott's cycle of Waverley historical novels.

Chapbooks marked the vulgarization of the pastiche-ridden Gothic mode, the simplification of its intricate and convoluted plots and the distillation of its verbose sublime descriptions into simple tales of terror. They were enjoyed by readers in their thousands, readers who were eager to obtain tales of terror in their simplest and crudest of forms. Exceedingly popular, these texts were sold on street corners and found in circulating libraries throughout Britain and North America. *The Horrible Revenge* (1828), for example, was extracted from Eliza Parsons's *The Mysterious Warning* (1796) and *Raymond & Agnes; Or, The Bleeding Nun of the Castle of Lindenberg* (n.d.) was extracted from Matthew Lewis's *The Monk* (1796) verbatim. (Potter 2014, 269)

The cultural matrix of such new forms of Gothic discourse has been identified in the encounter of the oral folklore of popular ballads and urban legends with the cheap formats of street literature (James 1974). These publications appear as mainly characterized by an “emphasis on destiny, chance, fortune and levelling forces such as death, express[ing] the centuries-old experience of common people [...] with little or no control over the conditions of their lives” (Kelly 2003, x). In addition to the specific narrative progression that Kelly defines as “lottery mentality”,⁶ what further contributed to delimit the target audience of the gothic chapbooks to the lower classes was the stylised use of episodic plots stuffed with portentous incidents described by a repetitive prose lacking any deep description of characters' subjectivity or emotions (Kelly 2003, xv). In this perspective, as Michael Gamer claims, for nineteenth-century writers the Gothic genre became “a way not only of targeting a particular audience but also of [...] negotiating *between* audiences, as writers demarcate their texts with multiple genres in order to propose pacts with multiple audiences” (Gamer 2000, 47).

Quite soon the economic potential of these short tales of terror was acknowledged by sensible publishers and by 1825 the number of magazines and periodicals which enlivened their pages with sensational fiction was higher than ever. In particular, the *Blackwood's Edinburgh Magazine* (1817-32) gained a certain notoriety for its tales, the best of which were also collected and published separately. For the affordable cost of one shilling, these stories evolved in a calculated mixture of dread and suspense that thrilled the emerging Victorian audience satisfying their fictional thirst for violence, horror, and crime. They were initially known as shilling shockers, and then as penny blood or penny dreadful and their influence reached many major Victorian authors, including Dickens, the Brontë sisters, or Robert Louis Stevenson.

These booklets were issued weekly with each issue extending from 8 to occasionally 16 pages. The actual text featured a double column layout which abruptly broke off at the bottom of the final page, even in the middle of a sentence, with a black-and-white illustration on the top half of the front page.⁷ The illustrations were an essential element of street fiction so that, as David Stuart Davis points out: “You sees an engraving of a man hung up, burning over a fire, and some ... go mad if they couldn't learn what he'd been doing, who he was, and all about him” (2020). The advertising potential of such eye-catching illustrations was therefore fully exploited by the different publishers whose main instructions to their illustrators was “more blood – much more blood!” (*ibidem*). Indeed, between 1830 and 1850, up to one hundred publishers of penny-fiction embraced the genre (Potter 2019).

⁶ Kelly juxtaposes the lottery mentality to the “investment mentality” that characterized the Protestant ideologies of self-improvement, self-advancement, modernization and self-discipline, thus exemplifying “the middle-class discourse of merit” typical of the emerging middle-class chapbooks (2003, x, xxiii).

⁷ Their authors, who might keep ten of these stories spinning simultaneously, were paid at the rate of a penny a line. This had a relevant impact in the construction of the text as skilled practitioners knew that staccato sentences were the most profitable. They soon learned to oblige the compositor to leave one or two words hanging at the end of a paragraph so that the typographic layout of the genre was as full of widows and orphans as its plots.

However, there is no single or agreed definition of what the Victorian penny dreadful genre is and gothic scholarship seems to converge only on a diachronic perspective. Indeed, Jarlath Killeen defines the penny blood as those “serials sold primarily to an audience locked out of the novel” (Killeen 2012, 46) that appeared in the market in the 1830s and 1840s, only to be replaced by penny dreadful in the later half of the century. Apart from the period in question, commentators diverge on what content basis distinguishes a penny dreadful from a penny blood. Killeen states that penny dreadfuls “emerged out of the Bloods, but were aimed specifically at a juvenile audience and were mostly published in the second half of the century” (*ibidem*). Similarly, Michael Anglo phrases the distinction in these terms: “[They] came to be known as ‘penny dreadfuls’, a term that would embrace cheap papers of all descriptions for the next seventy years” (1977, 12); while Judith Flanders simply claims that “penny-bloods was the original name for what, in the 1860s, were renamed penny-dreadfuls” (Flanders 2013, 58). More to the point, Robert Mack proposes a thematic as well as an audience-oriented division where “a great many critics still confuse the bloods with the distinctly different literary type that followed them, the penny dreadful, which were mostly associated with adventure — rather than gore — and were also addressed to a more juvenile audience” (2007, 139).

To sum up, while the middle classes remained the main target audience for the official circuit of the Victorian novelistic market, the parallel mushrooming trade of penny blood and penny dreadful addressed a new segment of Victorian readership. In fact, during the 1830s, the large scale spread of literacy among the whole social ladder along with the technological improvements in the printing press industry resulted in a boom of cheap street fiction aimed to conquer the up-to-then neglected slices of the Victorian society, as well as reading public, constituted by the working classes and semiliterate adolescents.

4. *Highwaymen, Barbers, and Vampyres: Myths of Lowbrow Gothic*

The first ever penny blood was published by Edward Lloyd in 1836 with the title of *Lives of the Most Notorious Highwaymen, Footpads, &c.*: a collection of biographical articles about the careers of Britain’s most famous criminals past and present. In 60 issues, and over the time span of four years, *Lives of the Highwaymen* was produced serially on cheap paper with 8-16 page instalments sold for a penny each. The immediate success of the publication, along with the violent content of the single booklets, led to the development of a whole offspring of penny bloods’ highwaymen such as *Gentleman Jack* (1852) by the prolific genius of James Malcolm Rymer, or the adventures of the street bandit Dick Turpin in *Black Bess* (1866), credited to Edward Viles. In particular, *Black Bess* was named after the legendary horse on which Turpin supposedly road the 200 miles between York and London in a single night: a clearly fictional reference to William Harrison Ainsworth’s gothic novel *Rookwood* (1834). The penny blood saga of the audience’s favourite Dick Turpin appeared in 254 short volumes over the course of five years in a total of 2,228 pages of redundant incidents, with the first murder occurring oddly late on page 1,757, and Turpin’s execution near the end, on page 2,207.

After highwaymen and evil aristocrats fell out of fashion, the new most successful penny-blood formula was coined by G.W.M. Reynolds in his *Mysteries of London* (1844). Contrasting the dreadful world of the slums with the decadent life of the careless rich, *Mysteries of London* spanned for 12 years, 624 issues, and nearly 4.5 million words. With a selling peak of 250,000 copies a week at the heights of its popularity in the late 1840s, Reynolds’s *Mysteries* was almost certainly the most lucrative serial publication in history till then. It also marked a

great shift in the thematic repertoire of street literature as the model of Eugene Sue's French novel *Les Mystères de Paris* (1842-43) was adapted to the London setting bringing together members of high and low society through the means of a sensational mystery plot in which the city played a defining role.

After Reynolds' *Mysteries of London*, "true" urban crimes, especially murders, became the narrative gold mine of penny bloods and, if there were no good enough real-life crimes, then authors had to invent them. This is the case of the story of Sweeney Todd, the "Demon Barber of Fleet Street", firstly introduced to the world by the serial publication of *The String of Pearls* in the pages of Edward Lloyd's *The People's Periodical* (1846). Lloyd published the dark tale of the murderous barber attributed to Thomas Peckett-Prest and, more recently, James Malcolm Rymer, in 18 parts from 1846 to 1847. Even before it had reached its conclusion, the hack playwright George Dibdin Pitt purloined Rymer's story and immediately adapted it for the stage with the new title: *The String of Pearls: The Fiend of Fleet Street*. Pitt further exploited the public enormous appetite for gruesome crimes advertising his production as "Founded on Fact" while setting the play during the reign of George II. The theatrical adaptation of *The Fiend of Fleet Street* debuted on 1 March 1847, at the Hoxton Theatre – a London bloodbath playhouse specialised in sensational melodramas, leading the Demon Barber to world fame. The raging speculation whether the story of the fellow who murders his customers and hands over their bodies to his partner-in-crime, Mrs Lovett – who, in turn, would bake them into pies and sell them to her pie shop's customer – was a true fact or just fiction further contributed to spread the myth.

Although no public records have ever substantiated the existence of a London barber named Todd located on Fleet Street, there were certainly enough bits of real-life horror reported in "The Old Bailey" section of the *London Times*, as well as other newspapers. In fact, there are several well-documented contemporaneous crimes that share similar traits with the legend of Sweeney Todd. For example, in December 1784 *The Annual Register* reported of a barber near Fleet Street who, in a jealous rage, cut his victims' throat to soon disappear into the night. Similarly, the *Newgate Calendar* recounted the gruesome story of the notorious cannibal mass-murderer Sawney Bean, also known as the "Man-Eater of Scotland" (Mayhew 2008).

However, the most striking similarities with the case of the Demon Barber seem to emerge from the *Archives* of the French Police regarding a peculiar series of murders committed in 1800 when a Parisian barber was in league with a neighbouring pastry cook who made pies out of the victims and sold them for human consumption. Such story was later intercepted and republished in 1824 by the London *Tell Tale* magazine under the headline "A Terrific Story of the Rue de Le Harpe, Paris".

Last but not least, Rymer and Prest might have delineated the character of Todd out of a libel suit of 1818 against the scandalmonger James Catnatch. The case revolved around James Catnatch, a regular publisher of rumours and false stories, who outrageously produced a ballad claiming that the butchers of Drury Lane were selling sausages made from human flesh. When one of his banners declared: "A Number of Human Bodies Found in the Shop of a Pork Butcher", Mr Pizzey of Blackmore Street, one of the butchers named in the publication, was lynched by angry customers. As all the ballads of the period carried a note of the printer's name and address in their bottom corner, Pizzey could retrieve the necessary information to sue Catnatch for malicious libel. This latter was found guilty and served a six month term in Clerkenwell Gaol. John Pitts, Catnatch's main rival at the time, used his own print shop to produce a ballad mocking Catnatch's condition with the lines:

Poor Pizzey was in an awful mess,
 And looked the colour of cinders,
 A crowd assembled from far and near,
 And they smashed in all his windows.
 “Now Jemmy Catnach’s gone to prison,
 And what’s he gone to prison for?”
 For printing a libel against Mr. Pizzey,
 Which was sung from door to door.
 (Hindley 2020, 62)

In conclusion, even if Sweeney Todd’s origins may not be true crime at all, its appropriation of urban legends as well as Victorian era news reports make him one of the most popular monsters whose legacy resulted in a rich, transmedial dissemination of reprints, imitations, and stage adaptations, including musicals. More specifically, the overlapping themes of industrialization and cannibalism continue to resonate in public imagination so that Rymer and Prest, but also Reynolds, redirected their profitable exploration of the lurid frontiers of metropolitan abjections calling into question other traditional monsters of popular literature. Rymer and Prest’s *Varney the Vampire* (1845-47), Reynolds’s *Wagner the Wehr-Wolf* (1846-47), as well as the Wandering Jew’s penny blood incarnation of Prest’s *The Flying Dutchman and the Demon Ship* (1839) are but a few examples of the modelling process that street literature performed on some of the most enduring characters of the Gothic paradigm.

In terms of narrative structures, the most recurring pattern in the characterisation of the penny-blood abject is probably the curse: the depiction of a wandering immortal either undead or endowed with eternal life contracted through a pact. His aspect is immutable, though capable of shape-shifting, his suffering as perpetual as his atonement. In this view, the vampire is the quintessential embodiment of what Tyler R. Tichelaar called “the gothic wanderer” (2012).

Since Coleridge’s “Christabel” (1816), Byron’s poetic anti-heroines, and Polidori’s *The Vampyre* (1819), the only predecessor to Le Fanu’s *Carmilla* (1871) and Stoker’s *Dracula* (1897) was *Varney the Vampire* (1845-47).⁸ For more than a hundred years its authorship was wrapped in mystery as it was published anonymously in over 109 instalments, 200 chapters and 660,000 words during the mid-1840s. It finally appeared as a whole assembled novel of epic length between 1846-1847 after the cheap, mass-market series of *The Romanticist and Novelist’s library* had reprinted Polidori’s *The Vampyre*. The incredible popularity of Polidori’s excerpt reminded Edward Lloyd, now established as the leading producer of penny dreadfuls, of the remunerative potential of vampire stories. Indeed, the materiality of the undead who drains the life blood of the living was probably the ultimate figure of supernatural that the modern era could embrace and see as a genuine, as well as thrilling, threat.⁹

⁸ The tangled story of *Varney’s* authorship is recounted in Christopher Frayling’s book *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula* (1991). At the beginning it was credited to “the author of *Grace Rivers; or, The Merchant’s Daughter*”, then, towards the earlier half of the twentieth century, the eccentric scholar Montague Summers argued in *The Gothic Quest* (2020) that the series’ author was Thomas Peckett Prest. Since Prest had written the most famous penny dreadful of all, *The String of Pearls*, it was perhaps logical to suspect he had also written *Varney*, the second most famous penny dreadful. It was only in 1963 that James Malcolm Rymer was established as the actual author or, at least, the primary author of *Varney the Vampire* thanks to Louis James’s analysis of Rymer’s own scrapbooks (James 1974).

⁹ The demystification of apparently ghostly and supernatural figures was common in Victorian penny fiction. The modern reading public, even the minimally educated one, was more inclined to reject the superstitions embodied in the earlier gothic cliché. An example of this new tendency can be traced in the Springheeled Jack series: an 1863 penny dreadful that depicted the titular bogeyman not as a supernatural being, but as a costumed figure

As many other penny dreadfuls, *Varney's* plot is complex and lacking in consistency. It revolves around the adventures of Sir Francis Varney, a pseudonym for the late Sir Runnagate Bannerworth, who had risen from the dead as a vampire after committing suicide a century earlier. Plot holes regard some of the backstories, with name changes and several incongruities about Varney's status as a supernatural entity. For example, for a long section of the novel, the protagonist is claimed to be a highwayman previously hanged and then resurrected by a medical student through galvanism – an idea that was clearly inspired by Giovanni Aldini's experiments on the body of George Forster and possibly influenced by the variety of adaptations of Mary Shelley's *Frankenstein* (1818). Later in the text, the whole galvanism subplot is abandoned, with Varney turning out to have been a real vampire all along. The final version of the events reveals that Varney had lived during the English Civil War and was cursed with vampirism after accidentally killing his own son in a fit of anger.¹⁰

Unlike the irresistible and yet wicked Byronic charm of Polidori's Lord Ruthven, Varney is a sympathetic vampire of hideous ugliness who has to rely on his skills as mesmerist or hypnotist to entrap his preys. A tormented-anti-hero characterised by a bitter sense of self-loathing who continually tries to destroy himself, only to have nature continually thwart him. For example, after jumping into Vesuvio to end his life, the volcano spits him back out; the sea he tries to drown in casts him ashore so that he experiences the terrible agony of drowning without really dying.

While it is generally agreed that Bram Stoker was influenced by Le Fanu when he wrote *Dracula*, the definitive vampire story, there is no sufficient evidence that he was familiar with *Varney the Vampire*, who was soon consigned to the oblivion of literary history. The only episode Stoker would later reprise, is Rymer's consideration that a vampire's victim could become herself undead: "it is dreadful to think there may be a possibility that she [...] should become one of that dreadful tribe of beings who cling to existence by feeding, in the most dreadful manner, upon the life blood of others — oh, it is too dreadful to contemplate!" (Rymer 2007, 62). Here, the echoes of the Stoker's Bloofer Lady subplot, thus the conversion of Lucy Westenra into a child-hunter vampire predator, is pretty clear.¹¹

in special boots. Springheeled Jack would reportedly leap into the paths of young servant girls to physically assault them or run coaches off the roads.

¹⁰ In his book *Fiction for the Working Man*, Louis James, argues that this engagement with history reflects a change in public tastes. "These writers [of penny dreadfuls] of course ingurgitated any material to hand, but the historical, with its claims of authenticity which appealed to the cosmopolitan, knowledge-seeking reader, was increasingly ousting the Gothic traditions" (1974, 72). At the same time, Rymer continued to express a deeply condescending attitude towards writing for a popular audience and a paradoxical contempt for the popularity of macabre fiction: "How then are we to account for the taste which maintained for so long for works of terror and blood? Most easily. It is the privilege of the ignorant and the weak to love superstition. The only strong mental sensation they are capable of is *fear* ... There are millions of minds that have no resource between vapid sentimentality, and the ridiculous spectra of the nursery" (Rymer in Guiley 2005, 247).

¹¹ Stoker may have employed the phrase after Dickens's "boofer" for beautiful in his *Our Mutual Friend* (1864-65), adding the "l" to the word as a possible relation to bloody. One of the main features of this new vampire is her maternal luring of children. The image of Lucy as the "bloofer lady" holding a child in her arms to feed on it leads to unpleasant conclusions. Stoker insists on reminding us of Lucy's depravity when the vampire hunters gather to kill her and she tries to seduce Arthur: "The sweetness was turned to adamant, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness. [...] With a careless motion, she flung to the ground, callous as a devil, the child that up to now she had clutched strenuously to her breast. [...] when she advanced to [Arthur] with outstretched arms and a wanton smile he fell back and hid his face in his hands. She still advanced, however, and with a languorous, voluptuous grace, said, 'Come to me Arthur. Leave these others and come to me. My arms are hungry for you. Come, and we can rest together. Come, my husband, come!'" (Stoker 2011, 196-97).

Besides his ability of penetrating human flesh with his phallic teeth – “there was the faded ancient apparel—the lustrous metallic-looking eyes—its half-opened mouth, exhibiting the tusk-like teeth!” (6) – for the rest, Stoker’s Dracula is quite different from Varney as a vampire. He can be attracted by men as much as women, such as the case of Jonathan Harker and Mina Murray (Stoker 2011, 31); can be western and eastern simultaneously in his whiter-than-white visage linked to “aquiline” stereotypes of the Jew in the 1890s (23-24); and can be extremely aristocratic and roaming among homeless gypsies (45), thus threatening the stability of class boundaries. Most importantly, Stoker’s Dracula is the ultimate re-writing of Charles Maturin’s prototype of the gothic wanderer Melmoth, surviving across centuries into various human guises from different eras and cultures. Of course, Dracula is also a shape-shifter capable of turning himself into an animal – a wolf or bat – as easily as he can be nearly all things “on the continuum between a very earthy being bound by time and the unearthly demon” (Hogle 2002, 12).

In a larger perspective, more than the vampire, the shape-shifter creature archetype is perhaps most influentially interpreted by another penny dreadful monster: the werewolf. Although the Victorian literature on werewolf is anything comparably popular near the craze for vampirism, nineteenth-century werewolf short stories, such as Richard Thomson’s “The Wehr-Wolf” (1828) or Leitch Ritchie’s “The Man Wolf” (1831) paved the way for longer, yet forgotten, characterisations like Reynolds’s series *Wagner, the Wehr-Wolf* (1846-47).

Reynolds’s melodrama is certainly very derivative of the early tradition of gothic novels with particular references to Eleanor Sleath’s *The Orphan on the Rhine* (1798), but also imitative of the complex style and coincidental narratives of both *Varney the Vampire* and Eugene Sue’s *The Wandering Jew* (1844). The novel opens with a prologue featuring a ninety-five-year-old Wagner who is visited by a mysterious stranger who offers him the gift of eternal youth in exchange for becoming a werewolf for twenty-four hours once a month. The stranger will later turn out to be Faust, the alchemist, and Wagner seals the pact with him by drinking from a vial that will make the transformation occur. The vial of potion constitutes a unique detail as most werewolf stories associate the lycanthropic metamorphoses to the vampirish one thus occurring through the bite of another werewolf. After Faust’s death, Satan himself will arrive to tempt Wagner again and seal another pact with him. Just like Varney the Vampire despises his own nature as a blood predator, Wagner is tormented by his beastly condition and longs to be freed from it. Thus, Satan proposes he must sell his soul to him in exchange for freedom, wealth, and immortality, but Wagner refuses to do it eventually managing to send off Satan with a crucifix.

As one of the most ancient characters transited from folklore to Gothic horror, the werewolf exemplifies humanity’s fear of “the beast within”; a metaphor for what Jacques-Lefèvre describes as the “social ills, the loss of values, the individual and collective deprecation and degeneration” (2018, 122). Traditionally ascribed to the realm of demonological transformations, during the early modern period, lycanthropy began to be reassessed by the new medical sciences as a mental illness, a disorder of the melancholic humour. However, the popular fascination with the supernatural origin of werewolves perdured in the representations of the curse, whether self-inflicted or externally imposed, that generated their first metamorphoses. In Reynolds’s *Wagner, the Wehr-wolf* (1857) the curse is the price paid to the devil for Wagner’s immortality and riches; whereas in other works such as Kipling’s *The Mark of the Beast* (1890), the curse can also be involuntary placed on the bearer because of his transgression (in the case of Kipling’s tale the desecration of an Indian temple).

In the last decades of the century, the Victorian imperial imagery further contributed to import a variety of exotic locales and foreign creatures into the British literary market thus pairing the werewolf myth the public was familiar with to more mysterious settings and intriguing

narrative possibilities. One of this is certainly the appearance of the female werewolf. While female shape shifters/wolves were quite a rarity in literature, they hold a prominent place in myth and folklore. For sure, penny dreadful authors such as Frederick Marryat (*The White Wolf of the Hartz Mountain*, 1839) and most notably Clemence Housman (*The Were-Wolf*, 1890) exploited the character of female shape-shifter/wolf as a trademark for several novellas fueled by the growing paranoia surrounding the new woman question and the suffragette movement.¹²

On a conclusive note to this section, a special mention among the most adapted texts, and creatures, in the history of literature certainly goes to Frankenstein; an immediate literary sensation upon publication, adapted into more than fifteen stage productions until 1851, with five different shows in 1823 alone. In particular, Richard Brinsley Peake's adaptation titled *Presumption; or, the Fate of Frankenstein* (1823) featured two radical alterations destined to influence most of the twentieth century iconography of the monster, namely the deprivation of the creature's capacity of speech – thus making him mute – and the introduction of the side-character of Igor, the doctor's assistant. Notwithstanding the immense notoriety of Mary Shelley's novel, Victorian penny dreadful authors would surprisingly leave the figure of the monstrous lab freak almost untouched, turning to a limited number of epitomised episodes and characters, such as body-snatchers or unethical resurrecting practices, to exploit.

Other gothic wanderers would later regain centre-stage in the decadent imagery of late Victorian novelistic market in the form of vicious doppelgängers like Dorian Gray or Mr Hyde, as well as bloodthirsty demons such as Dracula roaming the streets of London to satisfy their unlimited appetite.¹³ These are the new faces of nineteenth-century metropolitan "otherness" that public spectacle, popular culture and genre fiction would seize and incorporate in the later film franchises that continue to proliferate today in a variety of forms (see Nelson 2012).

Next, and final, paragraph of this article will therefore give an account of the evolution of Gothic narrative contagion through the resonance of the monstrous myths described above in their afterlife as adaptable, transmedial memes.

5. Conclusion

Although the Gothic has mainly figured as a novelistic genre, its cultural and literary manifestations extended into the poetic, dramatic and operatic fields with more than 1,000

¹² Besides the authors already cited in the body of the article, below is a chronological list of the most famous series on werewolves during the second half of the nineteenth century: *A Story of a Weir-Wolf* (1846) by Catherine Crowe, *Lycanthropy in London; or, The Wehr-Wolf of Wilton-Crescent* (1855) by Dudley Costello, *The Gray-Wolf* (1871) by George MacDonald, *The Were-wolf of the Grendelwold* (1882) by F. Scarlett Potter, *The White Wolf of Kostopchin* (1889) by Gilbert Campbell, *A Pastoral Horror* (1890) by Arthur Conan Doyle, *The Mark of the Beast* (1890) by Rudyard Kipling, *The Were-Wolf* (1890) by Clemence Housman, *Dracula's Guest* (ca. 1892) by Bram Stoker, *The Other Side: A Breton Legend* (1893) by Eric Stenbock, *Morrha* (1894) by Joseph Jacobs, and *Where There is Nothing, There is God* (1896) by William Butler Yeats.

¹³ As Alexandra Warwick states, "The post-Darwinian monster is subtler than the show freak, and more threatening too. [...] By this time, the monster that is most feared is the invisible one, the man whose apparently normal exterior hides psychological deformity. By the 1860s, for the first time in history, more people lived in urban than rural areas, and as the known community of rural life gave way to the alienation of city life, the Victorians came to be more fearful and suspicious of those unknown 'Others' among them. The hysterical high point of this is perhaps the Whitechapel murders of 1888, where the terrible killings of several prostitutes produced a sensational outpouring of speculation about the perpetrator, dubbed Jack the Ripper by the press and variously thought to be a Jew, a mad butcher, a 'savage' performer from Buffalo Bill's Wild West show, a local gang, a degenerate medical student, an upper-class sex-tourist, or even the actor playing Jekyll and Hyde on stage in the West End" (2014, 369-70).

gothic novels and chapbooks published in England between 1764 and 1830 (Potter 2021). Gothic scholarship has commonly paid little attention to the phenomenon of chapbooks, shilling-shockers and Victorian penny bloods, partly because of their plebeian root along with their lack of depth and artistic significance (Frank 1987).

However, as this article has attempted to demonstrate, the persistency of the Gothic mode across the centuries, its constant recrudescence in a series of conventions and patterns of characterisation that transcended the original literary medium, has resulted in a multitude of adaptations of previous original hypotexts, whose values and interpretations reside in the eyes of their receptors, either readers or viewers. In this perspective, it may be argued that some of the stories here described as myths of popular Gothic – the serial murderer barber and his cannibalistic outcome, the vampire, the werewolf, or the creature – can newly be defined as memes. Indeed, as memes appear as the predominant and logical form of myth in our augmented, multi-media society, these units of cultural anxieties have lost any authorship bond with their original creator thus entering a wider, less subjective dimension of storytelling. Not only do other authors, but also – and most importantly – other forms and discursive practices continue to appropriate them in a cycle of memetic leaps from one medium to another.

Besides the number of authors who attempted to provide prequels, sequels or parallels to famous Victorian works, or those who disclosed the untold stories behind novels' background plots and characters, the ultimate and most exemplary product of Gothic memetic contagion is the Neo-Victorian metafictional cross-over. A "literary connect-the-dots-puzzle", as Alan Moore defined it (qtd in Lee and King 2015), where the integrity of the different fictional worlds is breached in favour of a hybrid, playful, pastiche-like narrative project requiring an intrusive re-writing of situations and characters. In particular, Alan Moore and Kevin O'Neill's graphic novel series *The League of Extraordinary Gentlemen* (1999-2007) represent a fast-paced, incident-packed, post-modern reinterpretation of some of the most memorable characters created by Victorian Gothic such as Mina Harker, Doc. Jekyll, Dorian Gray, or Allan Quatermain. Imported from the comic books industry, the basic laws of crossover establish that characters who were so far supposed to inhabit their own self-contained fictional world were to be seen as part of a larger narrative universe and could therefore interact with one another. The price of such contamination is a substantial reshaping of characters' identity through a formal reversal of their inherent values.

The same principle of Neo-Victorian metafictional cross-over can also be found in the most recent Showtime/Sky Atlantic's television series *Penny Dreadful* (2014-16). As Alison Lee and Frederick D. King analyse, John Logan's production represents a shift in the paradigm of modern adaptations thanks to his model of "contamination in which one mode of discourse [...] leaks into or infects another, so that we experience both at the same time" (Lee and King 2015). In particular, *Penny Dreadful* tv series responds to the collective logic of meta-fictional uchronia (Bellavita 2020), which describes an alternative development of the single diegetic lines of certain hypotexts in light of the convergence of their main characters, who deviate from their original narrative pattern (always accepted as a parallel, or at least prior to the plot in question) to complete a new narrative project.

Undermining the very idea of authorship and priority on the final hypertext, the TV series cannot be described as a canonical adaptation of neither *Dracula*, or *The Picture of Dorian Gray*, nor of *Frankenstein* or the *Wolf-Man*, as it is never clear which is the 'host' work into which characters from other texts have been imported, or from which might be deviating. *Penny Dreadful* TV series therefore rejects the notion of an original ur-text being, by its own name, derivative and second-hand in its crystallisation of two hundred years of transmedial adaptations in the most enduring gothic memes of all time.

References

- Alliston, April. 2006. "Love in Excess, Eliza Haywood, 1719-1720". In *The Novel*. vol. 2. *Forms and Themes*, edited by Franco Moretti, 515-33. Princeton: Princeton University Press.
- Anglo, Michael. 1977. *Penny Dreadfuls and other Victorian Horrors*. London: Jupiter.
- Barthes, Roland. 1977. "From Work to Text". In Id. *Image, Music, Text*, essays selected and translated by Stephen Heath, 155-64. New York: Hill and Wang.
- Bellavita, Andrea. 2020. "Personaggio, mito, icona. A League of Extraordinary Gentlemen e Penny Dreadful". *Ocula* vol. 21, no. 22: 180-98.
- Braid, Barbara. 2017. "The Frankenstein Meme: Penny Dreadful and The Frankenstein Chronicles as Adaptations". *Open Cultural Studies* vol. 1, no. 1: 232-43. doi: 10.1515/culture-2017-0021.
- Brooker, Peter. 2007. "Postmodern Adaptation: Pastiche, Intertextuality and Re-Functioning". In *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, edited by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan, 107-20. Cambridge: Cambridge University Press.
- Byron, Glennis, and Dale Townshend (eds). 2014 [2013]. *The Gothic World*. Abingdon: Routledge.
- Cardwell, Sarah. 2002. *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester: Manchester University Press.
- Carter, Angela. 1996 [1995]. *Burning Your Boats: The Collected Short Stories*. New York: Henry Holt.
- Dawkins, Richard. 1989 [1976]. *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press.
- Flanders, Judith. 2013. *The Invention of Murder, How the Revelled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press.
- Frank, Frederick. 1987. *The First Gothics: A Critical Guide to the English Gothic Novel*. New York: Garland.
- Frayling, Christopher. 1991. *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*. London: Faber & Faber.
- Gamer, Michael. 2000. *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Garside, Peter, James Raven, and Rainer Schöwerling. 2000. *The English Novel 1770-1829: A Bibliographical Survey of Prose Fiction Published in the British Isles*. 2 vols. New York: Oxford University Press.
- Gaskell, Philip. 1995 [1972]. *A New Introduction to Bibliography*. New Castle: Oak Knoll Press.
- Genette, Gérard. 1997 [1982]. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln-London: University of Nebraska Press.
- Greetham, David. 2010. *The Pleasures of Contamination: Evidence, Text, and Voice in Textual Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Griggs, Yvonne. 2018. *Adaptable TV: Rewiring the Text*. London: Palgrave Macmillan.
- Guiley, Rosemary E. 2005. *The Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and Other Monsters*. New York: Facts on File.
- Haining, Peter (ed.). 1976. *The Penny Dreadful; Or, Strange, Horrid & Sensational Tales!*. London: Victor Gollancz.
- Hindley, Charles. 2020 [1886]. *The History of the Catnach Press*. Frankfurt am Main: Outlook Verlag GmbH.
- Hogle, Jerrold E. (ed.). 2002. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutcheon, Linda. 2013 [2006]. *A Theory of Adaptation*. London-New York: Routledge.
- Jacques-Lefèvre, Nicole. 2018 [2002]. "Such an Impure, Cruel, and Savage Beast ... Images of the Werewolf in Demonological Works". In *Werewolves, Witches, and Wandering Spirits: Traditional Belief and Folklore in Early Modern Europe*, edited by Kathryn A. Edwards, 181-97. Kirksville: Truman State University Press.
- James, Louis. 1974 [1963]. *Fiction for the Working Man, 1830-1850: A Study of the Literature Produced for the Working Classes in Early Victorian Urban England*. Baltimore: Penguin.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kelly, Gary (ed.). 2003. *Varieties of Female Gothic*. vol. 2. *Street Gothic: Female Gothic Chapbooks*. London: Routledge.

- Killeen, Jarlath. 2012. "Victorian Gothic Pulp Fiction". In *The Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*, edited by Andrew Smith and William Hughes, 43-56. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Killick, Tim. 2008. *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century: The Rise of the Tale*. Burlington: Ashgate Publishing.
- Kitson, Peter J. 2002. "The Victorian Gothic". In *A Companion to the Victorian Novel*, edited by William Baker and Kenneth Womack, 163-76. Westport-London: Greenwood Press.
- Lee, Alison, and Frederick D. King. 2015. "From Text, to Myth, to Meme: *Penny Dreadful* and Adaptation". *Cahiers victoriens et édouardiens* vol. 82. doi: 10.4000/cve.2343.
- Leitch, Thomas. 2007. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Lévy, Maurice. 1968. "Bibliographie chronologique du roman gothique 1764-1824". In Id. *Le Roman "gothique" anglais 1764-1824*, 684-708. Toulouse: Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Toulouse.
- Lynch, Aaron. 1996. *Thought Contagion: How Belief Spreads Through Society*. New York: Basic Books.
- Mack, Robert L. 2007. *The Wonderful and Surprising History of Sweeney Todd: The Life and Times of an Urban Legend*. London: Continuum.
- Mayhew, Henry. 2008 [1851]. *London Labour and the London Poor*. Ware: Wordsworth Editions Ltd.
- Miles, Robert. 1993. *Gothic Writing 1750-1820: a Genealogy*. London: Routledge.
- . 2002. "The 1790s: the effulgence of Gothic". In *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, edited by Jerrold E. Hogle, 41-62.
- Mulvey-Roberts, Marie. 1998. *The Handbook to Gothic Literature*. New York: Macmillan.
- Nayder, Lillian. 1997. *Wilkie Collins*. London: Prentice Hall International.
- Nelson, Victoria. 2012. *Gothika*. Cambridge: Harvard University Press.
- Perazzini, Federica. 2013. *Nascita del Romanzo Gotico*. Aprilia: Novalogos.
- Pittard, Christopher. 2011. *Purity and Contamination in Late-Victorian Detective Fiction*. Farnham: Ashgate.
- Potter, Franz J. 2005. *The History of Gothic Publishing, 1800-1835: Exhuming the Trade*. London: Palgrave Macmillan.
- . 2014. "Gothic sensations, 1850-1880". In *The Gothic World*, edited by Glannis Byron and Dale Townshend, 264-73.
- . 2019. "Gothic, Caricature, Cartoon: Insatiable Nightmares". In *The Edinburgh Companion to Gothic and the Arts*, edited by David Punter, 122-32. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- . 2021. *Gothic Chapbooks, Bluebooks and Shilling Shockers, 1797-1830*. Cardiff: University of Wales Press.
- Rollins, Shannon. 2018. "The *Frankenstein* Meme: The Memetic Prominence of Mary Shelley's Creature in Anglo-American Visual and Material Cultures". In *Global Frankenstein*, edited by Carol M. Davison and Marie Mulvey-Roberts, 247-63. Cham: Palgrave Macmillan.
- Rymer, James M. 2007 [1845]. *Varney the Vampire*. Crestline: Zittaw Press.
- Sala, George A. 1862. *The Seven Sons of Mammon: a story*. 3 vols. London: Tinsley Brothers.
- Sanders, Julie. 2016 [2005]. *Adaptation and Appropriation*. Abingdon: Routledge.
- Scott, James F. 1963. "Thomas Hardy's Use of the Gothic: An Examination of Five Representative Works". *Nineteenth-Century Fiction* vol. 17, no. 4: 363-80. doi: 10.2307/2932631.
- Sedgwick, Eve K. 1986 [1980]. *The Coherence of Gothic Conventions*. London: Methuen.
- Stam, Robert, and Alessandra Raengo. 2005 [2004]. *Literature And Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell.
- Stoker, Bram. 2011 [1897]. *Dracula*. Oxford: Oxford University Press.
- Stuart Davis, David. 2020. "Gore By Proxy Part One". *Online Wordsworth Editions*. <<https://www.wordsworth-editions.com/blog/penny-dreadful-part-one>> (09/2021).
- Summers, Montague. 2020 [1938]. *The Gothic Quest*. London: Mill Press.
- . 1940. *A Gothic Bibliography*. London: The Fortune Press.

- Tichelaar, Tyler R. 2012. *The Gothic Wanderer: From Transgression to Redemption*. Cheltenham: Modern History Press.
- Warwick, Alexandra. 2014. "Ghosts, Monsters and Spirits, 1840-1900". In *The Gothic World*, edited by Glannis Byron and Dale Townshend, 366-75.
- Whelehan, Imelda. 1999. "Adaptations: The Contemporary Dilemmas". In *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, edited by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan, 3-19. London: Routledge.
- Wolfreys, Julian, and Ruth Robbins (eds). 2000. *Victorian Gothic: Literary and Cultural Manifestations in the Nineteenth Century*. London: Palgrave.



Next to the Divergent: Disability in the *Divergent* Trilogy

Katherine Lashley Fischer

University of Maryland, Baltimore County (<klashley@umbc.edu>)

Citation: K. Lashley Fischer (2021) Next to the Divergent: Disability in the Divergent Trilogy. *Lea* 10: pp. 61-77. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12797>.

Copyright: © 2021 K. Lashley Fischer. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

This paper analyses how the *Divergent* trilogy by Veronica Roth addresses cognitive and physiological disability through the medical and social models of disability. The trilogy shows how people perceive difference, and how those same people who have differences such as mental divergence can contaminate the people around them. The trilogy reveals responsibilities of society in the treatment of disability – both the lack of social understanding and tolerance, and the social acceptance of those who are different. The characters help their society to move toward a society that accepts disability.

Keywords: Disability, *Divergent*, Medical Model, Memory, Young Adult Literature

The *Divergent* trilogy by Veronica Roth presents characters with physical and cognitive differences; thereby, the trilogy explores different approaches to healing, from the medical model of disability, the social model of disability, and the practice of remembering. The trilogy focuses on the negative results of using the medical model of disability for the wrong reasons, which include diagnosing alternate ways of thinking as cognitive disabilities. The trilogy also posits that the social model of disability is preferable to the medical model when it comes to the social acceptance of characters with cognitive disabilities. Ultimately, the trilogy presents a viewpoint that the characters need to accept physical and cognitive disabilities because everyone – even those who are highly abled – have varying degrees of disability.

1. Trilogy Overview

The *Divergent* trilogy takes place in a post-collapse Chicago that is a sociological experiment. For years, the characters living in Chicago have been divided into five factions based on their personalities and abilities. The Amity faction values peace; they dress in yellow and red, and they farm the land as well as provide

counselors and caretakers. The Erudite faction values intelligence and they are the researchers and scientists. The Candor faction values honesty: they wear black and white and specialize in the law. The Abnegation faction values selflessness, wearing grey to reflect their humility, and they work in government. The Dauntless faction values bravery as they protect everyone living in Chicago: they wear mostly black and many of them sport tattoos and piercings. Each individual is expected to fit within one of these five factions.

There are the factionless: people who do not belong in any faction, whether they left or were expelled from a faction. However, this society makes it clear that being factionless is undesirable, as they tend to be homeless and do not have any representation in this society or in their government.

The last category of people in this society are the *Divergent*: people who have the mental aptitude to belong to multiple factions. Since this society is built on categorizing people into specific slots, when an individual has the values to belong to two or three factions, then the faction system falters, especially in answering the question, "How do we place a Divergent individual?". The answer, therefore, is twofold: either the Divergent person must conceal their divergence and select the faction that they would like to live in the most; or that Divergent person reveals themselves and suffers the consequences, which include becoming factionless or being killed.

The factions use mental simulations of situations to provide tests. For instance, sixteen-year-old teenagers undergo an aptitude test, which is a simulation of different situations that reveal the person's values. The result of the aptitude test indicates to the teenagers their specific faction. The following day, the teenagers participate in the Choosing Ceremony, where they select which faction they will belong in for the rest of their lives.

However, Divergent individuals are dangerous to the faction society because a Divergent mind can mentally control a simulation and therefore break free from the limitations of the factions. This ability to control a simulation – determining what happens next and even ending the simulation early – means that a Divergent individual has the mental and physical ability to challenge the leadership of the factions. A Divergent individual has the capacity to become a rebel. Therefore, the faction society does not tolerate Divergent people. Yet if someone's divergence can be kept a secret, then that person can pretend to be part of a faction.

In the first book of the trilogy, *Divergent*, the female protagonist, Tris, is sixteen years old. She takes the Aptitude test and discovers that she is Divergent – she has aptitude for Abnegation, Dauntless, and Erudite – but she must hide her true identity to survive. She leaves her home faction of Abnegation to join the Dauntless. Tris, along with the other new members of Dauntless, undergoes training that will prepare her for tests that will determine if she can fully join Dauntless, and she does. Toward the end of the novel, the Erudite faction creates a widescale simulation that controls the Dauntless members to create an army to overtake the government from the Abnegation leaders. Tris, however, because of her divergence, is able to overcome the simulation and act of her own accord, saving the lives of Abnegation leaders and breaking the hold of the simulation on the Dauntless members.

In the second novel, *Insurgent*, the Erudite have taken control of all the factions, mandating new policies and initiating a search for Divergent individuals. The leader of the Erudite, Jeanine, conducts tests on Tris to determine how her Divergent mind works. When Tris is not being tested on, she aids the factionless people in overthrowing the Erudite. Tris's main accomplishment is showing a video that appears on all the screens throughout the city so that everyone in the community can view the announcement that reveals the truth about the factions: they are a sociological experiment and when there are enough Divergent individuals, then the experiment could be counted as successful and everyone can join the American society.

In the third novel of the trilogy, *Allegiant*, while some people want to remain in factions, others, such as Tris, choose to leave. Outside Chicago, Tris joins the researchers in the Bureau compound and learns that everyone is considered either genetically pure (GP: original genes that have not been altered), or genetically damaged (GD: genes that have been altered and therefore damaged). Because of the chaos in the faction community, the Bureau leaders decide to release a memory serum to erase the factions' memories of learning about the experiment and of their recent political destabilizations. The leaders planned to reset the memories of the faction community, so people would forget that several insurrections occurred and they would forget about the experiment. However, Tris, once again, uses her divergence to overcome physical and mental controls in order to prevent the memory serum from being spread among the factions. Instead, the memory serum is spread within the research compound, where Tris's friends reset the memories of the scientists: instructing them that there is no cognitive or genetic disability among the genetically damaged but that everyone is genetically equal.

2. Disability Studies

Within disability studies, there is the idea of the “norm” for the body and mind. Rosemarie Garland-Thomson calls it the “normate body”; Tobin Siebers, “able-bodiedness”; and Lennard J. Davis, “normalcy”. All three scholars note how able-bodied people prefer ability over disability, and many able-bodied people tend to discard the opinions or experiences of those with disabilities. Able-bodied people, who prefer the normate body, can discriminate against those with a disability to the point that they do not want to see or encounter them. Siebers writes:

The ideology of ability is at its simplest the preference for able-bodiedness. At its most radical, it defines the baseline by which humanness is determined, setting the measure of body and mind that gives or denies human status to individual persons. It affects nearly all of our judgments, definitions, and values about human beings, but because it is discriminatory and exclusionary, it creates social locations outside of and critical of its purview, [...] [including] the perspective of disability. (2008, 8)

Societies can promote a hegemony of normalcy simply by categorizing certain states of being as disabilities and by discriminating against those who are different, whether it be through gender, race, social class, or physical or mental dis/ability. This hegemony of normalcy occurs for both the Divergent individuals and the GD.

The *Divergent* trilogy illustrates Rosemarie Garland-Thomson's observation that “disability” can be anything outside of what a society designates as the norm. Garland-Thomson observes that:

Because disability is defined not as a set of observable, predictable traits – like racialized or gendered features – but rather as *any* departure from an unstated physical and functional norm [...] disability unites a highly marked, heterogeneous group whose only commonality is being considered abnormal. (1997, 24)

Indeed, the Divergent individuals and the genetically damaged are considered abnormal because they do not have the desired traits as established by those of influence, such as government officials in the factions and the leaders in the compound. The people in the novels also have the additional belief that divergence, which is abnormal, is also dangerous and maybe even contagious.

In contrast to medical testing, the novels posit the social model of disability as beneficial because the social model is based on social acceptance of difference. Through its engagement with

the social model of disability, the trilogy critiques social acceptance and equitable treatment of physical or psychological differences. The social model includes suggestions that societies should alter the environment to accommodate the differently-abled. For example, the social model advocates the use of easy access routes for people in wheelchairs and special education for those with cognitive disabilities. This social model argument furthermore calls out society for discriminatory behavior against those with conditions marked as disabilities. The social model maintains that a “disability” is in actuality not a disability unless or until that individual encounters a social structure or situation that discriminates against them. Given this, Dan Goodley observes how social model scholars have approached disability by analyzing social constructs rather than focusing on the body: “Social model scholars turned attention away from a preoccupation with people’s impairments to a focus on the causes of exclusion through social, economic, political, cultural, relational and psychological barriers” (2011, 11). So, as Lennard J. Davis explains, “the ‘problem’ is not the person with disabilities; the problem is the way that normalcy is constructed to create the ‘problem’ of the disabled person” (2006, 3). The argument that Davis makes emphasizes that the “disability” itself is created through the acts of perception and definition by able-bodied and normate people. The social model suggests, then, that we must re-think our conceptions of “normal” and “disabled” so that we will not marginalize certain groups of people, but instead recognize everyone’s bodies and abilities regardless of difference.

Disability theorists Mairian Corker and Tom Shakespeare, in their 2002 work *Disability/Postmodernity: Embodying Disability Theory*, connect disability to postmodernism. They assert:

If we fully accept both the phenomenological notion of the inseparability of bodylines and being-in-the-world, and the postmodernist contention that not only the subject but the body itself is discursively constituted and maintained, then it is necessary to rethink what would actually make a difference to those with physical disabilities. (73-74)

As we encounter one another, we change our perspectives on others and on our bodies, sometimes recognizing more health and sometimes recognizing more disability. The idea of a continuum of disability contributes to an analysis of these young adult novels in that these characters experience varying degrees of disability throughout the plot.

The *Divergent* trilogy demonstrates a conscious effort by the characters and faction society to become more socially accepting of differences, particularly the cognitive differences of the Divergent individuals and the GD.

The social constructions of disability also point to the importance of the act of naming a disability. The verbal description of a disability also contributes to how the disabled person and society view the disability. Tris’s divergence and the designations of GD and GP illustrate Temple Grandin’s concern about labeling people with a disability, even if that difference may actually only be a “difference” and not a “disability”:

For some people, a label can become the thing that defines them. It can easily lead to what I call a handicapped mentality. When a person gets a diagnosis of Asperger’s, for instance, he might start to think, *What’s the point?* or *I’ll never hold down a job*. His whole life starts to revolve around what he *can’t* do instead of what he *can* do, or at least what he can try to improve. Label-locked thinking goes the other way too. *You* might be comfortable with your diagnosis but worry that it will define you in the eyes of others. What will your boss think? Your coworkers? (Grandin and Panek 2014, 105)

The *Divergent* trilogy shows a number of characters in label-locked thinking when it comes to divergence, genetically damaged (GD), and genetically pure (GP). Tris accepts her own di-

vergence but does not tell anyone for a long time because she is worried that it will negatively affect her, and she is correct in hiding her divergence because the label-locked faction society believes that the identity of “Divergent” is dangerous. Similarly, when it comes to GD and GP, people like the Bureau believe that a designation of GD is negative, almost a death sentence, whereas people such as Tris and the rebels believe that these terms are not accurate and are detrimental to individuals and society and that they should not even have these labels. Therefore, the *Divergent* trilogy demonstrates that label-locked thinking reinforces the hegemony of normalcy, provides fodder for the scientists to justify conducting experiments and using medicine to eliminate difference and produces a framework for prejudice in society.

3. *Divergence*

In the *Divergent* world, scientists in the Erudite faction use medical testing to diagnose and control disability, which for them is primarily divergence. In the trilogy, the Erudite, their leader Jeanine, and her team of scientists use medicine to discover how the Divergent brain works so that they can control and eventually eliminate Divergent individuals.

The medical model calls for scientists and doctors to conduct tests in order to discover how a disability functions, what causes the disability, and how to treat it. Through this process, however, the medical establishment identifies a disability, thereby creating and upholding its own subjective definition of the normate body. Within the faction system of the Chicago experiment, divergence is the aptitude someone has for more than one faction. In the *Divergent* trilogy, the faction members use the hegemony of normalcy to assert that a faction identity is normate whereas divergence is non-normative. When people misunderstand individual cognitive difference – here represented as divergence – they may label that difference a disability, thereby indicating that it is a limited or negative state of being. The fear of a difference that is misunderstood may also lead to society ostracizing the person or group of people who have that difference. Indeed, there are times throughout the trilogy when Tris is isolated and ostracized because of her divergence.

“Divergence” works metaphorically in the trilogy as a disease or condition that is dangerous to society. Francis Fukuyama warns that a government may take control of groups of people as scientists better understand the brain and develop drugs that will change and/or control how the brain of a “different” person functions. Fukuyama writes: “Biotechnology and a greater scientific understanding of the human brain promise to have extremely significant political ramifications” (2002, 15). While Fukuyama is discussing these processes in reality, the novels critique this same potentiality. The protagonist, Tris, witnesses both the political and the medical ramifications of brain testing, particularly on the Divergent in the first two novels of the trilogy. Testing leads to the death of the subjects under study, the control of the masses, a civil war, and a fear of those who are labeled Divergent. The trilogy plays out the process of using medical experimentation to understand and control those seen as “different”.

Tris is not the only Divergent individual in the faction society, but her divergence, which is stronger because she has aptitude for three factions instead of two, makes her unlike the rest. Mitchell and Snyder, in explaining how disability operates in stories, assert that “disability marks a character as ‘unlike’ the rest of a fiction’s cast, and once singled out, the character becomes a case of special interest who retains originality to the detriment of all other characteristics” (2000, 228). Tris’s divergence singles her out and causes her to be the “case of special interest” to Jeanine and even to her friends and the scientists in the Bureau. She is “different” even among the different, the Divergent.

In *Allegiant*, the third novel, Tris learns more about what it means to be Divergent. She explains:

When I found out I was Divergent, I thought of it as a secret power that no one else possessed, something that made me different, better, stronger. Now, after comparing my DNA to Tobias's on a computer screen, I realize that 'Divergent' doesn't mean as much as I thought it did. It's just a word for a particular sequence in my DNA, like a word for all people with brown eyes or blond hair [...] But these people still think it means something – they still think it means I'm healing in a way that Tobias is not. And they want me to just trust that, believe it. Well, I don't. (Roth 2013, 179)

Through Tris's realization, the novel shows that embodied differences are simply the result of various DNA sequences, and that what society has deemed to be large differences might well be considered small and insignificant, such as the difference between blue eyes and brown eyes. Tris believes DNA and genetic material should not be a basis of medical and social discrimination. The trilogy shows the shortcomings of medical testing, as it can actually cause further impairment and more labeling of disabilities instead of less. The *Divergent* trilogy shows how medicine is used not to heal injuries, but to diagnose disabilities in order to eliminate the disabled people rather than the disability. Because the medical model is used in this way, it leads to even more discrimination. The genetic manipulations and labeling function as a eugenics program as the scientists, with the government's approval, segregate those who have the "damaged genes". Thus, the Divergent, within Chicago, are understood to be defective and contagious. For instance, another character who is Divergent, Uriah, tells Tris why their friends sit on the other side of the cafeteria, " 'But if you're wondering why they're all the way over there... Shauna found out I'm Divergent,' [...] 'And she doesn't want to catch it' " (Roth 2012, 306). Likewise, another character tells Tris what she heard about the Divergent: " 'Like it [divergence] was a fantasy story,' [...] 'There are people with special powers among us!' Like that" (140). All of the misconceptions about the Divergent essentially point to the one solution that the Erudite leadership approved: the Divergent are to be eliminated. In *Allegiant*, another Divergent character named Amar explains how he escaped from Jeanine:

They [Bureau] faked my death because I was Divergent, and Jeanine had started killing the Divergent. They tried to save as many as they could before she got to them, but it was tricky, you know, because she was always a step ahead. (Roth 2013, 139-40)

Throughout most of the trilogy, the factions assert that divergence is undesirable and treat it as a disability, yet as Tris discovers what she can do because of her divergence, she begins to perceive it as a beneficial part of herself – she redefines disability as ability. For instance, her divergence enables her to realize when she is in a simulation and to break free from the simulation. Therefore, throughout the trilogy, Tris learns that her divergence actually makes her more abled than the non-Divergent. She also is more abled in that she can think like the people from three different factions: she can use various mental approaches and consequently better anticipate what will happen next in the rebellion. She can also reason through an activity, taking into consideration diverse viewpoints and margins of error. Divergence is thus the ideal as Divergent people possess multiple traits and mental abilities. In comparison, the non-Divergent are missing personality traits, which makes them disabled according to the scientists monitoring the faction experiment outside of Chicago. The non-Divergent can only think through their faction's philosophy, which means they are limited in their reasoning skills. The non-Divergent also rarely break free from the simulations and do not even know they are in a simulation until it ends.

Jonathan Alexander and Rebecca Black write about the use of personality testing in *Divergent*: “In essence, these young people exist only in the service of maintaining larger institutional structures, and the tests are designed to produce particular types of citizens to meet the needs of the state” (2015, 229). While Alexander and Black analyze the social and personality tests that the institutions use – for divergence, the Aptitude test – I will expand their assertion to focus on the medical and social treatments of disabilities diagnosed through the tests. In fact, the Aptitude test mimics the tests that medical professionals use to diagnose certain perceived disabilities such as autism spectrum disorders, ADHD, and IQ with a low IQ indicating cognitive difference and/or limitation. The Aptitude test not only serves to maintain the institutional structure of the faction system, it also reveals whether someone is Divergent. A Divergent diagnosis contributes to a person’s social ostracism because of the medically-constructed cognitive disability.

Categorizing differences, however, can be comforting to a young adult who feels pressure from the difficulty of self-determination. Balaka Basu writes about the conflicting messages of labeling in *Divergent*:

Divergent’s attraction lies in its ability to define its protagonists, offering readers the hope of being similarly defined—the enchanting possibility of a world where their own interior minds can be ‘read’ and essentialized, and in which their identities may no longer be so alarmingly fluid. (2013, 20)

Basu addresses some of the issues of defining young adults: sometimes young adults want to be labeled so they know where they belong, yet this essentializing also comes with proscriptions on how to act and dress, and specific categories do not account for fluidity and differences in their personalities. Basu then asserts that the *Divergent* novel argues for both upholding and breaking down classifications:

By making her heroine Divergent, Roth appears to want to indicate that such classification into categories is itself problematic, but this thesis is subtly undercut throughout the narrative, as well as flatly contradicted by its marketing, both of which continue to offer the promise of categorization to the novel’s readers, a promise that they render eminently desirable. (24)

While the problems of classifications are to a degree present in the first novel, Tris’s stance on labeling identities and differences changes in the latter two novels. In those novels, Tris reveals that categorization is negative, not only for her, but for others considered Divergent and genetically damaged. Tris also recognizes that the terms Divergent, GP, and GD are meaningless, yet the Bureau has given these identities either positive or negative connotations for their own benefit and for the benefit of the supposed “greater American good”.

Mitchell and Snyder observe that a label of disability “divorces him or her from a shared social identity” (2000, 228). At first, Tris’s divergence separates her from everyone else, yet as Tris resists against the faction system and finds more people who are also Divergent, she is no longer socially isolated. Social acceptance and a shared social identity as rebels also come through Tris’s friends accepting her divergence.

As a Divergent, Tris is medically and socially considered “Other”. Dan Goodley writes that: “Disabled people become Other: the absolute other crossed through” (2011, 129), so much so that sometimes society wishes that an Other does not exist. Not only do certain people, such as Jeanine, want to control Tris, but a number of the faction members admit that they are frightened of Tris and her divergence because they have heard stories of the dangerous things that Divergent individuals can do. For instance, a number of the Dauntless believe that the Divergent can read and control minds or that they have superpowers that make them dangerous. A little boy, Hector,

tells Tris, “You’re *Divergent* [...]. My mom said to stay away from you because you might be dangerous” (Roth 2012, 165). Hector’s statement makes clear to Tris and readers that children learn from their parents to discriminate against those who are different. Thus, discrimination and misunderstanding are perpetuated in society. This places Tris in the challenging position of persuading Hector and others that she is not dangerous. The faction members begin to accept Tris even though they have heard the elaborate and largely untrue stories of divergence and do not understand it. When the faction members learn that the Divergent are actually not much different than they are concerning interpersonal relations and their identities – acting brave or selfless for instance – then the faction members begin to accept the Divergent.

The novels show the problems that can occur when someone is treated like a test subject, as that individual can be discriminated against based on biological processes that she has no control over. In *Insurgent*, Jeanine runs brain scans on Tris to determine how her divergence works so she can then control Tris and all other Divergent people. Jeanine tells Tris:

From your results I have determined that you are one of the strongest Divergent, which I say not to compliment you but to explain my purpose. If I am to develop a simulation that cannot be thwarted by the Divergent mind, I must study the strongest Divergent mind in order to shore up all weaknesses in the technology. (Roth 2012, 328)

Jeanine’s idea of a “cure” for the Divergent mind is a simulation that is strong enough to control them. If that could happen, then the Divergent would be like the other faction members: controlled by simulations and subdued by the government. After Jeanine has taken Tris’s brain scan, Tris asks to see it, and their clinical descriptions and evaluation of her brain convinces Tris that medicine is impersonal, treating her like an object and not as a human being. Jeanine says about Tris’s brain scans: “In fact, it is one of the largest lateral prefrontal cortexes I’ve ever seen. Yet the orbitofrontal cortex is remarkably small” (335). She hears her brain and herself spoken of in scientific terms that reveal her personality and explain why she can break free from simulations. Tris reflects on this scientific description of her brain and, by extension, her identity: “I did not know that my entire personality, my entire being, could be discarded as the byproduct of my anatomy. What if I really am just someone with a large prefrontal cortex... and nothing more?” (336). Tris feels objectified as she hears herself spoken of in scientific terms, and she questions that she is more than “a large prefrontal cortex”. Even though Tris learns that her identity and personality are connected to biological processes, she later understands that her experiences, which include her trauma, also contribute to her identity and actions.

Alexander and Black, in their 2015 article entitled “The Darker Side of the Sorting Hat: Representations of Education Testing in Dystopian Young Adult Fiction”, argue that “while the *Divergent* series shows young people steadily moving toward a world in which more choice is allowed – in which being ‘Divergent’ is ok – such a movement is depicted as fraught and even deadly” (231). Young adults have the ability to change how the medical and social communities see cognitive difference. This process of challenging society is “fraught and even deadly”, yet the young adults are ultimately successful in revising how their societies perceive cognitive difference. Such movements can be seen with changing perceptions of what it means to have ADHD or an autism spectrum disorder, highlighting the benefits that come with having a different mindset from the “norm” and using the unique characteristics that different mindsets provide. The Divergent and factionless (who are mostly Divergent) are accepted into American society toward the end of the trilogy. As the male character, Four, notes at the end of the trilogy, they still have a lot of work to do, yet their society has made great progress in the perceptions and treatments of those who are deemed to be different and to have genetic and cognitive differences.

Young adult readers thus first receive the message that the ideal is actually divergence: that being different among everyone who is the same is a positive thing. This “sameness”, however, is actually artificial, as Tris understands when she learns that her divergence means that she has traits from three factions. The trilogy asserts that there is nothing different or better about the Divergent people. As the faction society collapses, readers see that being Divergent – being different – is actually the normal human state: “divergence” normalizes variation, which means that variation is beneficial for society. When Tris and the rest of the characters perceive the Divergent as not different, then the society moves not only toward social acceptance of the Divergent, but also toward an obliteration of the idea of difference as remarkable or significant. The terms of “difference” are recalculated and even eliminated, promoting social acceptance of all states of being. For instance, the term “Divergent” would not exist, along with the designations of the factions, such as Erudite and Dauntless.

4. *Genetically Damaged*

Outside the factions and the Chicago experiment, the U.S. uses the two labels of GP and GD to distinguish between the abled and the disabled: the GPs have what the government and scientists have deemed pure genes. The GDs have damaged genes, particularly genes that lead to violence and greed. The scientists use the medical model to diagnose whether someone is GD, and they use medical testing to experiment with genetic manipulation. Lois H. Gresh notes the importance and ramifications of labeling someone GD:

If we're all tested for possible genetic damage, or GD in Allegiant terminology, then we'll carry the stigma of whatever supposed genetic damages we possess. This means that employers may not hire us, or they may fire us when they learn of our genetic damages. It means that friends and even family may view us differently. (2014, 49)

Gresh echoes the same concerns that Grandin mentions in being diagnosed autistic, and Gresh aptly points out the fact that the GD do not have good jobs or any job at all. Gresh also points out that if everyone were tested for GD, then most likely everyone would have some kind of GD because we are human and have genetic variations.

In these novels, the Bureau scientists, as representatives of the medical community, determine what is considered normate. The scientists damage society first by purposely manipulating genes and then by deciding that the manipulations were not successful and thus labeling those people genetically damaged. The genetic experiments also lead to unforeseen problems in genetic material. For instance, in eliminating violence, another “undesirable” characteristic – passivity – appears. An expert in genetics, the character David explains that through the use of genetic manipulation, if you

take away someone's fear, or low intelligence, or dishonesty [...] you take away their compassion. Take away someone's aggression and you take away their motivation, or their ability to assert themselves. Take away their selfishness and you take away their sense of self-preservation. (Roth 2013, 122-23)

The scientific manipulations have done more harm than good, as the scientists have interfered with natural genetic structures and caused other problems. However, the trilogy's scientists do not attempt to help the GD because they believe it is not possible to cure what they deem to be damaged genes. It would take an inordinate amount of medicine, time, and money to cure the part of the population that they believe to be genetically inferior. They further believe that resources can be better spent figuring out how to prevent such further “disability”. Leah

Wilson notes that “there’s genetic damage, which – the Bureau claims – controls one’s nature so thoroughly that the kindest thing to do for a GD is to take away her identity and sequester her in a community where she can be more effectively controlled” (2014, 2). Wilson points out that the Bureau believes that genetic damage utterly controls someone’s genes, making that individual beyond the possibility of a cure. The Bureau and American government partially solve the problem of genetic damage in the population by relegating the GDs to their own cities, away from those who are genetically pure and away from the benefits of government agencies.

The *Divergent* trilogy demonstrates what happens when scientists, political leaders, and dominant groups in society use the knowledge gained from biotechnology to subdue and oppress those whom they deem to be inferior. The consequences of manipulating genes are shown as the GPs discriminate against the GDs, whereas the GDs believe that they have done nothing wrong and do not deserve to be treated poorly because of something they have no control over, such as genes. Indeed, having different genes is only a disability because the scientists say it is and the greater society accepts that classification.

The rebels also understand that the scientists who discriminate against the GDs are actually the ones who damaged the GDs by manipulating their genes. The scientists believed that if they could eliminate what society considers a negative trait, such as violence, then they could make better human beings. However, this hypothesis fell apart in the experiment as the genes reacted unexpectedly to the manipulations. After the GDs’ genes have been altered, the government within the trilogy creates actual disability and limitations on the GDs by relegating them to living in tent cities that are cramped in filth with rampant crime, no education, and few food supplies. The lack of basic necessities then causes physical disabilities among the GDs, and a generational cycle, even if they were not initially physically “disabled” by the genetic manipulations. These conditions, in turn, justify for the scientists a eugenics program, as these non-normate bodies must be eliminated to “cure” the larger body politic.

In the trilogy, the social acceptance of the genetically damaged, however, does not come easily, as it is accomplished through violent means. The final novel, *Allegiant*, shows the GD rebels using violence to assert their human rights and to force the Bureau leaders to accept the GDs as equals. For the most part, violence does not succeed and only makes the situation worse for those considered inferior. In *Allegiant*, the GD rebels plan to break into the weapons room in the science compound in order to release the death serum that would kill the scientists and officials. The GD rebels believe that if they can eliminate the scientists, then they can more easily persuade the government officials that the GDs are not disabled/genetically inferior. Despite the illogic of the GDs’ plan (their actions could be used to support the belief that they are inherently violent), Four participates in the attack to help change the perceptions of the GDs because he is also considered GD. During the attack, a bomb detonates, and one of his best friends, Uriah, is so severely injured by the explosion that he is on life support and then dies. When Four sees the effects of the explosion, especially that it killed innocent people and his best friend, he is remorseful. He reflects about his identity:

I wanted to believe that they were all wrong about me, that I was not limited by my genes, that I was no more damaged than any other person. But how can that be true, when my actions landed Uriah in the hospital, when Tris can’t even look me in the eye, when so many people died? (Roth 2013, 304)

Because people were injured in the attack, Four begins to believe that his genes are actually damaged and that they caused him to do a horrible thing.

When Four believes that his genes are the reason why he acted so violently, he begins to believe that everything can be explained by genetics and that he actually does not have any control over himself because it is in his genes, almost as if he is predetermined to complete

certain actions. He believes that some people can have “good” genes, while other people, like himself, have “bad” genes. Four believes that bad genes are actually a disability that should be solved and/or eliminated. This thinking contradicts what Tris and other GD rebels desire the society to believe. The GD rebels believe that there is no such thing as “good” or “bad” genes. There are just genes. They instead believe that one’s actions are the result of choices and that people have free will – not that their actions are determined by biology.

In the *Divergent* trilogy, discrimination based on difference is harmful to the GDs as well as to the society as a whole. The rebels, then, work to eliminate the belief that a GD body is a disabled body. In other words, the rebels want to eliminate the negative connotation, not the difference, and they promote instead the acceptance of the GDs as they are. Thus, the trilogy presents the rebels and other society members using a social model of acceptance to further prevent scientists from conducting scientific experiments on the GDs and to refrain from ostracizing them. Rather, the rebels and even the citizens of the dystopian U.S. begin to accept the GDs and include them in American society.

The trilogy shows that social acceptance on a cultural level takes time. Social acceptance of the GDs only occurs at the end of the trilogy, after Tris has died, and the rebels bring about social acceptance with force. The rebels realize that waiting for the scientists to come to accept the GDs on their own without any interference would take years. Although the trilogy equivocates on the rebels’ methods, it argues that social acceptance is necessary and important for a healthy, fair society.

5. *Memory*

The use of memory greatly aids in the social acceptance of the *Divergent* and the GDs. Remembering contributes to the success of the social model because the characters and society use their individual and collective memory to remember the discrimination of the past (including the failed medical experiments) in order to prevent them from happening again. The main characters propose remembering as vital in healing from trauma. The novels also compare the effectiveness of remembering with forgetting, which is ultimately posed as a negative means of eliminating discrimination.

Discussing the roles of language and memory in healing from trauma, Tom Moylan, in his book *Scraps of the Untainted Sky* (2000), notes that language is often a tool of survival and healing for characters. When people have language, they gain the power to speak against hegemonic powers. According to Moylan, when characters put their past traumatic experiences into language – spoken and written – they remember the trauma, begin to heal from it, and even learn from it. When they speak or write about trauma, when they give a voice and language to it, they unlock their memories from their mind and remake the event into a real experience. Giving voice to a traumatic memory can be painful, yet by voicing the memory, and even sharing it with others, they experience the therapeutic benefits that language can offer.

Raffaella Baccolini also discusses the use of memory in science fiction in her 2004 article, “The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction”. Baccolini argues that in typical dystopias, memory remains trapped in the individual and spreads to the community so that it becomes a collective remembering. This remembering becomes a large part of the resistance against the hegemonic and authoritarian discourses (520-21). This type of collective remembering plays a key role in the trilogy.

Within the trilogy, the memory serum allows someone to wipe clean the memory of a person and/or group of people and allows them to be re-educated about themselves and their past. At the end of the trilogy, the rebels use the memory serum to force the Bureau scientists to forget their

collective memory of the medical experiments on the GD and to replace them with the belief that the scientists were terminating the experiments and were going to accept everyone, regardless of genetics. The memory serum itself does not create social equality; however, it allows the possibility of remembering an alternative history. In this case, the rebels use the memory serum to eliminate the negative connotations of being GD and to erase the “logic” that the scientists have used to justify their discrimination. In short, the scientists are “re-educated” to accept social and individual differences. The novels present the use of the memory serum on the scientists as an example of an easy, though not entirely beneficial way, of remembering a revised history. Their new memories of accepting the GD are forced and not brought about by social and natural means. The scientists are made to forget; however, memory must also be preserved so that people can learn and heal from the traumatic and negative actions of the past and prevent the same negative events from happening. Therefore, the trilogy shows how beneficial remembering the painful events is for the main characters, such as Four and the rebels who remember both the discrimination and the inclusiveness of the Divergent and the genetically damaged. Remembering trauma allows individuals to come to terms with it. Trauma becomes a part of a person’s or culture’s identity. These memories will, the novels suggest, influence the future actions of the citizens of the factions and in the greater U.S. society for the better so they can work toward more healing and not repeat the actions that caused trauma and inequity in the first place.

In *Allegiant*, by the time Tris and her comrades are in the science compound with the scientists outside Chicago, the factions have dissolved into a civil war. The Dauntless have killed and terrorized many in the Abnegation faction, causing the Abnegation to fracture. The Dauntless and Erudite have united to subdue everyone else, especially the Divergent. The factionless, led by Evelyn, have overthrown the Erudite and the Dauntless and have tried to establish a new factionless society. The Chicago experiment has failed. Because of this fighting, which has caused many deaths and injuries, the scientists desire to take action to regain control of the faction experiment. The scientists have two choices: they can either shut down the faction experiment, which would also prove to the American government that scientific and sociological experiments do not produce less violence and better human beings; or they can “reset” the memory of everyone in the factions by releasing the memory serum. If the scientists are successful in resetting the memory of the faction members, then they will be able to continue the faction experiment. The leader of the Bureau, David, explains in a council meeting:

The experiments are already in danger of being shut down if we cannot prove to our superiors that we are capable of controlling them. Another revolution in Chicago would only cement their belief that this endeavor has outlived its usefulness—something we cannot allow to happen if we want to continue to fight genetic damage. (Roth 2013, 375-76)

Tris and her friends decide to save the individual and cultural memory of the faction members, believing that the faction citizens deserve to remember the truth about the factions because no one should be used by scientists as an experiment without their knowledge and consent. Tris and her friends further believe that the lives of the faction members would be better if they remember the fighting and the civil war that they have had because it can potentially keep them from engaging in another war. Tris and her companions decide to reset the memories of the scientists, and then to manipulate their memories by making them believe that they want to dismantle the Chicago experiment. Tris’s friends also want to alter the scientists’ memory by asserting that neither “genetically damaged” nor “genetically pure” people are better or worse human beings. And they do just this, as Tris releases the memory serum in the science compound and the rebels instruct the scientists in their new memories:

Those lost in the memory serum haze are gathered into groups and given the truth: that human nature is complex, that all our genes are different, but neither damaged nor pure. They are also given the lie: that their memories were erased because of a freak accident, and that they were on the verge of lobbying the government for equality for GDs. (495)

Up to this point of “re-education”, both groups – the scientists and those in the Chicago experiment – have their own distinctive collective memories. The faction citizens ultimately retain their collective memory, which includes being in the experiment, living in factions, and surviving the fighting that occurred. They are allowed to remember and to learn from their mistakes so that fewer conflicts will occur. The scientists’ collective memory includes controlling the Chicago experiment and asserting that GPs are better than GDs. However, the scientists’ collective memory is manipulated to be more favorable to GDs. Dan Krokos interprets Tris’s actions in resetting the memory of the scientists: “Tris admits that the entire Bureau compound can’t possibly know what their leaders have done, but she’s willing to erase their identities anyway, the very thing she condemns the Bureau for wanting to do in Chicago” (2014, 182). He then explains, “In this [resetting memory], Tris isn’t so unlike the Bureau. She is willing to sacrifice for the greater good—her greater good. What she does is terrible, but it saves the people she loves and believes in most” (183). Tris is biased when she makes the decision to erase the scientists’ memories, yet she tries to make her decision as unbiased as possible by claiming that she has experienced both realities in the factions and in the Bureau, whereas the leaders in the Bureau have only experienced life in the Bureau, not in Chicago. Tris justifies using the memory serum to Four: “The people in the city, as a whole, are innocent. The people in the Bureau, who supplied Jeanine with the attack simulation, are not innocent” (Roth 2013, 388). The trilogy thus suggests that often people allow scientific “knowledge” to determine how they treat people in society. Humane and equitable treatment should not depend upon genetic make-up, and difference does not justify oppression. Therefore, the rebels reset the collective memory of the scientists in order to instruct them in more humane ways to understand the GD as not qualitatively different.

The rebels instruct the Bureau scientists to believe a rhetoric of acceptance that is more equitable for everyone. Thus, the rebels use medicine (the memory serum) to promote social acceptance of difference. The rebels assert that it is bad for the scientists to use the memory serum on the faction members, yet the rebels are willing to use it on the scientists. The novel supports the rebels’ use of the memory serum because the rebels use it to right more quickly the social wrongs that the scientists created, but it ultimately suggests that real healing requires memory. This becomes clear in how individuals interact with the memory serum. When individuals choose how they use the memory serum for themselves, they illustrate on a small scale how society may use something as a prosthesis, in this case choosing to forget, as a substitute for addressing personal and cultural trauma.

The Bureau in the *Divergent* trilogy attempts to use memory as a means of social control when they suppress people’s memories. The Bureau determines collective memory through promoting their belief that the GD are damaged. However, when the rebels keep their collective memory, they begin to heal from the trauma caused by the segregation and discrimination against the GD by the government. The people benefit from collective memory as the factions, GP, and GD begin to accept one another. Part of this acceptance occurs when the physical walls and barriers between cities are taken down in order to allow people to travel and live where they want.

Peter (a fellow Dauntless member), Evelyn (Four’s mother), and Four address the issue of someone making the personal choice either to remember or to forget. Throughout the trilogy,

Peter has committed awful actions, such as kidnapping Tris and sticking a bread knife in someone's eye. Toward the end of the trilogy, Peter admits that he is masochistic, and he decides to change: "I'm sick of doing bad things and liking it and then wondering what's wrong with me. I want it to be over. I want to start again" (451). His admission of his tendency toward violence and his desire to become better are commendable, yet he wants to become a better, nicer person by taking the memory serum. He knows that he will be sacrificing his memories of both bad and good actions, but he is willing to forget everything about himself and his past in order to start over. He is willing to forget the indications of good in him, such as when he helped Tris escape from the Erudite building and her potential death. At the end of the trilogy, Four describes Peter: "After Peter emerged from the memory serum haze, some of the sharper, harsher aspects of his personality returned, though not all of them" (519). This description of Peter reveals that simply forgetting his past life is not enough for effective change. Peter's example of not remembering and thus not learning from the past indicates that one way to heal from trauma is actually to remember it, not to forget it. In the end, Four's friends report that Peter begins to act in the same violent way he did before. Therefore, the novel suggests that it would have been better for Peter if he had kept his original memories and worked through the guilt that he felt in response to his violent actions in order to make effective change.

Gresh provides another way of examining Peter's use of the memory serum:

In an interesting turn of events, Peter changes in character by the end of *Allegiant*. He's tired of being a bully and wants to make a fresh start. The assumption here is that people are violent based largely on genetics, so Peter's bullying might be caused by his genetic makeup. (2014, 18)

The assertion that violence can be caused by genes means that nothing could change Peter's propensity for violence. Gresh continues: "If indeed Peter's bad personality is based on genetics, then erasing his memory won't heal him and turn him into a generous, loving, kind person" (*ibidem*). And as we see, the novel poses his violence as genetic – he is GD – because even though he erases his memory, his violent tendencies return. An individual could have the capacity to be violent and yet try to overcome the violence by forgetting their past wrongs instead of remembering them and learning from them. Here, amnesia is the narrative prosthetic for facing the trauma. However, Tris would argue that Peter's violence is not necessarily a part of his DNA or his genetic damage: she would point out that Peter has demonstrated the ability to be kind, if still a little rough. Peter could still exemplify Tris's previous argument: he has been violent, but he also has the ability to be kinder. His actions are not determined by his genetics, rather they are determined by his choices.

An opposite approach to remembering and healing is presented through Evelyn, who is Four's mother and the woman who has taken control of the factionless, the factions, and the fighting in Chicago. Four, in order to end the fighting in Chicago, presents a vial of memory serum to his mother: she could take it, forget almost everything about her life, including her son, and end the fighting, or she could refuse to take it and keep fighting. When faced with this choice, she chooses a third option: to stop fighting without taking the memory serum because she desires to maintain her memory and improve her relationship with her son. She does not want to forget him just so the fighting will stop. A little later, when Four and Evelyn are talking with each other about the next actions they should take in saving the memories of the faction members, Four reflects on how both of them handled the memory serum:

I didn't come here to ask her to lay down arms for me, to trade in everything she's worked for just to get me back. But then again, I didn't come here to give her any choice at all. I guess Tris was right – when

you have to choose between two bad options, you pick the one that saves the people you love. I wouldn't have been saving Evelyn by giving her that serum. I would have been destroying her. (Roth 2013, 478)

Four understands that there is more to memory than simply the act of remembering. Being able to recall the people one loves and to do the right thing are vital for social healing. He also understands that he presented her with two choices, an ultimatum, and yet she had the wisdom to provide her own solution. Evelyn has this wisdom and freedom to choose how and if she remembers or forgets, and the novel poses this in contrast to the scientists who have no choice in forgetting.

Because Evelyn rejects the memory serum, she still possesses all of her memories and life experiences, which aids her in making a new life for herself. When Evelyn keeps her memories, she heals not only herself but also the community around her from the fighting. She will still remember the fighting and how she was factionless, yet she will also still remember her son, Four, and continue her relationship with him. When she remembers, she contributes to the social acceptance of the Divergent, the factions, and the factionless. She remembers that forcing people to change does not work and can even create more dissension. Therefore, she agrees to stop fighting. She also relinquishes her control over the factions and factionless, understanding that her unwavering control, which actually suppresses and oppresses the people in a different way from Jeanine, is still dictatorial and does not allow the people to heal from their cultural trauma. Therefore, she decides to remember her past actions when she relinquishes control in order to prevent herself from becoming dictatorial again in the future.

At the end of the trilogy, Four also faces the decision of whether to take the memory serum to heal from his trauma of losing Tris. Tris has died, and because he loved her so much, he finds it painful to live without her; therefore, he decides to take the memory serum so that he can forget her, his past, and his pain. However, Christina, Four's friend, tells him that he would be dishonoring Tris's memory by forgetting her: he needs to keep her memory alive and to keep himself alive as well by remembering her and keeping her a part of his life. Christina tells him:

This is the decision of a coward [...] I know she [Tris] wouldn't want you to erase her from your memory like she didn't even matter to you [...] The person you became with her is worth being [...] If you swallow that serum, you'll never be able to find your way back to him [yourself]. (505-507)

Christina argues that no matter how or for what reason the memory serum is used, it is the easy way out. Christina makes this argument in response to Four, yet her argument also applies to the scientists and the rebels. Instead of working together to find solutions, instead of consciously working toward equality and understanding, instead of facing traumatic, painful memories, some people would rather forget the pain and trauma and start over. But the novels suggest that our memories are necessary for healing and for moving forward. Four ultimately decides not to take the memory serum. When he remembers Tris, he allows himself to heal naturally from the pain of losing her. He allows his memory, not a drug, to do the healing – he foregoes the medical model of disability in favor of the memory approach to disability/trauma.

James Kidd quotes Veronica Roth about healing emotional trauma: "Arguably the principal theme that connects Roth to her fiction is the question of how emotional damage can be repaired. '*Allegiant's* last line is about healing, and you can't talk about healing without talking about loss'" (2014). Healing includes remembering loss and traumatic experiences. Roth argues that in order to heal individually and socially, people must remember the past. While it is necessary to look to the future, it is important to learn from what caused pain and loss and make sure the same does not occur in the future. Thus, remembering the past also becomes a

preventative therapeutic strategy. The *Divergent* trilogy posits that it is beneficial for individuals and society as a whole if people can remember the painful parts of the past.

6. Conclusion

The *Divergent* trilogy shows how a society can use multiple modes of disability and healing, from the medical model to the social model. The *Divergent* trilogy reveals a dark side of the medical model as the doctors use medicine to diagnose disability, yet they do not use medicine to cure disability. Furthermore, medicine sometimes causes even more discrimination by labeling differences and then searching for a cure for the difference, or, worse, attempting to eliminate it instead of accepting it. Societies can mark physical and cognitive/psychological differences as disabilities, which can then lead to discrimination. Also, societies tend to uphold a hegemony of normalcy, which can include medicalizing or ostracizing those with disabilities.

The trilogy highlights that disability itself is a social construct, as the normate group decides what is normate and what is non-normate. Those in power, who label disability, ignore complex embodiment – that society affects how someone is dis/abled and how someone's difference can affect society. When societies adhere to a hegemony of normalcy, they assert that anything different is disabled, yet when the societies begin to enact the social model of disability, societies shift from viewing the non-normate as being disabled. Instead, they can eliminate the categories of normate and non-normate and view differences as human variation. The ultimate goal of the social model, then, is to eliminate the notion of difference altogether and to accept everyone as they are.

Therefore, the novels indicate to readers that no single strategy will be successful all the time in healing physical and mental “disabilities”. The approaches of medical diagnosis and social treatments contribute to the healing of the individual characters and their societies. The trilogy also shows readers that people do not have to be defined by their dis/ability and that they do not have to seek healing at any and all costs. The characters understand difference as something that no longer needs to be cured or eliminated, but as a variation of humanity, a state of being on a continuum of ability. Indeed, the trilogy suggests that societies can accept disabilities, no longer labeling difference but accepting everyone the way they are.

References

- Alexander, Jonathan, and Rebecca Black. 2015. “The Darker Side of the Sorting Hat: Representations of Educational Testing in Dystopian Young Adult Fiction”. *Children's Literature* vol. 43: 208-34. doi: 10.1353/chl.2015.0019.
- Baccolini, Raffaella. 2004. “The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction”. *PMLA* vol. 119, no. 3: 518-21.
- Basu, Balaka. 2013. “What Faction Are You In? The Pleasure of Being Sorted in Veronica Roth's *Divergent*”. In *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave New Teenagers*, edited by Balaka Basu, Katherine R. Broad, and Carrie Hintz, 19-34. New York-London: Routledge.
- Corker, Mairian, and Tom Shakespeare. 2002. *Disability/Postmodernity: Embodying Disability Theory*. New York: Continuum.
- Davis, Lennard J. (ed.). 2006. *The Disability Studies Reader*. New York-London: Routledge.
- Fukuyama, Francis. 2002. *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. New York: Picador.
- Garland-Thomson, Rosemarie. 1997 [1951]. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia UP.

- Goodley, Dan. 2011. *Disability Studies: An Interdisciplinary Introduction*. Washington: SAGE.
- Grandin, Temple, and Richard Panek. 2014. *The Autistic Brain: Helping Different Kinds of Minds Succeed*. Boston: Mariner Books.
- Gresh, Lois H. 2014. *The Divergent Companion: The Unauthorized Guide to the Series*. New York: St. Martin's Griffin.
- Kidd, James. 2014. "I don't want smut on the page': *Divergent* Author Veronica Roth on Sex and Teen Fiction". *The Independent*, 5 January. <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/i-don-t-want-smut-page-divergent-author-veronica-roth-sex-and-teen-fiction-9035852.html>> (09/2021).
- Krokos, Dan. 2014. "Bureau Versus Rebels: Which is Worse?". In *Divergent Thinking: YA Authors on Veronica Roth's Divergent Trilogy*, edited by Leah Wilson, 173-87. Dallas: SmartPop.
- Mitchell, David T., and Sharon L. Snyder. 2000. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Moylan, Tom. 2000. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press.
- Roth, Veronica. 2011. *Divergent*. New York: Katherine Tegen Books.
- . 2012. *Insurgent*. New York: Katherine Tegen Books.
- . 2013. *Allegiant*. New York: Katherine Tegen Books.
- Siebers, Tobin. 2008. *Disability Theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Wilson, Leah (ed.). 2014. *Divergent Thinking: YA Authors on Veronica Roth's Divergent Trilogy*. Dallas: SmartPop.



Citation: A. Landi (2021) “Io, l’italiano bastardo malato di encefalite letargica”. Emanuel Carnevali: se la malattia invalida la vita ma ispira la poesia. *Lea* 10: pp. 79-95. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13080>.

Copyright: © 2021 A. Landi
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

“Io, l’italiano bastardo malato di encefalite letargica” Emanuel Carnevali: se la malattia invalida la vita ma ispira la poesia

Antonella Landi

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

Abstract

This study explores the relation between poetry and disease in Emanuel Carnevali, an Italian poet who emigrated to the United States when he was seventeen and wrote his autobiography, poems, essays and short stories in English. Virtually unknown in Italy, Carnevali became famous in America within the group of poets called the “Lost Generation”. His life was significantly affected by various diseases, above all lethargic encephalitis, which disabled him for twenty years and eventually led to his death. My short article attempts to a better understanding of how his condition affected his poetry, analysing the new translation of a most representative poem, “Sick Men’s Hymn”.

Keywords: American Poetry, Disease and Literature, Emanuel Carnevali, “Lost Generation”

Quando va a trovare Emanuel Carnevali nella casa di cura in cui era stato ricoverato, Robert McAlmon resta sconvolto. Gli si palesa davanti un uomo che dorme “come un animale drogato” (Carnevali 1978, 401) e che neanche vagamente gli ricorda lo stimato autore di articoli di critica e di saggi da lui stesso giudicati “quanto di meglio ci fosse, a quel tempo, per contenuto intellettuale e sensibilità (anche se isterica)” (400). A Carnevali gli infermieri hanno appena fatto un’iniezione di scopolamina. McAlmon torna a trovarlo, qualche ora dopo, e lo trova sveglio, ma il suo turbamento raddoppia: “Era a letto, seduto, i suoi occhi neri risaltavano sul viso emaciato, ovale, coperto da una pelle giallo pergamena. Le braccia, le gambe, il corpo intero si contraevano e sussultavano in uno spasmo continuo” (401). Solo quando è sotto l’effetto della scopolamina, il corpo di Emanuel Carnevali trova requie. La sua malattia si chiama encefalite letargica; i medici del tempo non la sanno curare; per lui non c’è speranza.

Per colmare il vuoto memorialistico che ha circondato (e in gran parte tuttora circonda) la vicenda umana e poetica di questo poeta invece così meritevole, vale la pena raccontarne brevemente l'esperienza biografica.

Manuel Federico Carlo nasce il 4 dicembre 1897 a Firenze, in via Montebello 11, da Tullio Carnevali e Matilde Piano. Emanuel, come più tardi si farà chiamare, viene al mondo dopo che i suoi genitori hanno già dato alla luce Augusto, il figlio primogenito, e si sono separati. Dopo un'infanzia segnata dal disagio economico e dal dolore affettivo (la madre, morfinomane e gravemente depressa, muore a soli trentacinque anni; gli studi nel Collegio Foscarini di Venezia vengono interrotti da un'espulsione legata a una sospetta relazione omosessuale con un compagno; il rapporto con il padre, commissario prefettizio, a cui il ragazzo viene prontamente rispedito, è problematico e conflittuale), a soli sedici anni Emanuel s'imbarca sul *Caserta* e dopo giorni di navigazione sbarca a New York. Non parla una parola d'inglese, non ha un mestiere, ma ne svolge molti, tutti umili: fa il cameriere, il lavapiatti, il garzone di drogheria, il pulitore di scarpe e di pavimenti, lo spalatore di neve, persino il raccoglitore di mozziconi di sigaretta. La leggenda vuole che impari quella lingua a lui nuova e sconosciuta dalle insegne dei negozi. Tre anni dopo ritroviamo il suo nome nella cerchia degli scrittori americani di punta in quegli anni. Ezra Pound, William Carlos Williams, Sherwood Anderson, Robert McAlmon, Waldo Frank, Edgar Lee Masters, Ernest Walsh lo accolgono come uno dei loro, con ammirazione e al contempo sconcerto di fronte a questo imprevedibile personaggio che di lì a poco avrebbero soprannominato il "black poet" per il carattere ribelle e intrattabile. Con l'unica lingua in cui sempre si esprime scrivendo (un inglese reinventato, a proposito del quale egli stesso dice, "la lingua è una creatura, sangue nervi muscoli"), Carnevali porta nella poesia americana un soffio selvatico, di cui oltreoceano viene avvertita tutta la novità e di cui l'Italia resta invece quasi totalmente all'oscuro.

Il tempo artistico a lui concesso è assai limitato: ma pur in quel breve lasso cronologico Carnevali – esattamente come si era prefissato di fare e come dichiarò ad Harriet Monroe nella prima lettera di una lunga serie che le scrive – diventa "an American poet" e disturba l'America: lo fa con quel suo tratto italiano privo di qualsiasi scrupolo. Se è senza un soldo e ruba a un amico libri di valore per venderli e comprarsi da mangiare e da bere, lo fa senza rimorsi. Vive in camere ammobiliate, laide e promiscue. Alla frequentazione diurna di donne intellettuali come Harriet Monroe, Babette Deutsch, Edna St. Vincent Millay, Dorothy Dudley, Marianne Moore o Lola Ridge affianca la compagnia notturna di prostitute che gli comporranno il contagio della sifilide. Sposa un'italiana emigrata negli Stati Uniti e, dopo averla tradita con una regolarità poco dissimile dall'accanimento, l'abbandona a New York trasferendosi a Chicago, benché le avesse promesso qualcosa che non farà mai: tornare presto a prenderla. Pubblica poesie, racconti e saggi su piccole e grandi riviste letterarie americane d'avanguardia (*The Forum*, *Poetry*, *Others*, *The Little Review*, *Touchstone*, *Youth: a Magazine of the Arts*), notoriamente i luoghi deputati della moderna poesia d'oltreoceano, e contemporaneamente scrive lettere polemiche a Giovanni Papini, ossequenti a Benedetto Croce, grate a Ezra Pound, feroci al padre Tullio. Conosce la fame vera, la miseria grave. Oltre alla sifilide contrae la spagnola e, infine, l'encefalite letargica e il parkinsonismo. Il suo corpo prende a tremare "like a pinned butterfly" (Boyle 1967, 16), cammina allucinato piegando la gamba fin quasi a inginocchiarsi e, deambulando, lancia via i piedi.

Emanuel Carnevali, tornato in Italia in condizioni penose, trascorre il resto della sua vita tra cliniche e ospedali, visitato e spesso sostenuto economicamente da Pound, McAlmon e Kay Boyle, che fino alla fine gli sarebbero rimasti accanto in nome delle comuni esperienze americane.

Muore in un ospedale di Bologna, l'11 gennaio 1942, strozzato da un boccone di pane. Fino all'ultimo non smette mai di corrispondere con quelli che aveva vicini e lontani.

Al tempo del summenzionato incontro con McAlmon, la parabola esistenziale di Carnevali (nonostante manchi ancora quasi un ventennio alla sua definitiva dipartita) volge già verso uno spaventoso declino: è il 1924 quando l’autore di *Vita da geni* parte da Parigi, ove vive, per andare a trovare lo scrittore a cui (approfittando di un improvviso arricchimento personale) ha pagato un anno di soggiorno nella clinica bolognese “Villa Baruzziana”. Di fatto, però, è una vita intera – a cominciare dall’infanzia – che Emanuel Carnevali combatte contro patologie di molteplici e devastante natura.

Potevo avere dai due ai tre anni. Tutto ciò a Firenze, che avevo lasciata quando avevo meno di un anno, lasciata per la campagna, in seguito a una tremenda broncopolmonite che mi portò quasi alla tomba. Questo povero essere, dalla testa grossa e dalle spalle strette, costò a sua madre molti guai e molti dolori. Per tenermi al mondo mi davano latte d’asina [...]. Penso che tutti i guai che ho causato si sarebbero potuti evitare, se fossi morto. E che liberazione sarebbe anche stata! (Carnevali 1978, 19)

Emanuel Carnevali è ancora un bambino, eppure la sua memoria è già segnata dal male, proprio e altrui.

Mai una volta ho visto mia madre che non fosse ammalata. Era morfinafana: s’era assuefatta all’uso della droga terribile dopo aver laboriosamente partorito questo squallido campione, me. [...] La morfina la teneva addormentata o semi-addormentata per tre quarti del giorno. Ma non era un sonno tranquillo. [...] Madre, vorrei darti ora tutto l’affetto che la tua miseria chiedeva, ma sono troppo ammalato e troppo preso dalla mia malattia. (22-23)

Una volta perduta la madre, il piccolo Emanuel trova rifugio tra le braccia familiari della zia, che lo cresce confondendolo tra i propri figli e amandolo come tale. “Non avevo miglior confidente, miglior compagno, nessuna persona più cara di lei. Ho l’impressione che fu lei a fare di me un poeta, anche in quei lontani giorni dell’infanzia e dell’adolescenza” (30).

Il destino però lo beffa di nuovo e malamente gliela strappa in modo definitivo, con la morte, poco dopo che il padre era sopraggiunto a strapparla a lei, per portarlo a vivere con sé e con la nuova moglie.

Orribile fu vederla morta. I suoi occhi erano spaventosamente aperti. Era terribile: pareva una pazza ribelle. C’erano terrore e furia nel suo volto. Un morto peggiore di così non l’ho mai visto. I suoi capelli sembravano erba cresciuta sul fondo di un fiume. Come se la corrente di un fiume vi fosse passata sopra. La morte non le aveva certo recato alcun riposo, deve aver sofferto anche da morta, come mia madre. Ah, se la morte si accontentasse di prendere tutto di noi, senza anche distorcere le nostre miserabili facce. (*Ibidem*)

Vanamente Carnevali interpone un oceano tra se stesso e la patria natale, e del tutto inutilmente tocca coi piedi l’America, sbarcando a New York e trasferendosi dopo qualche anno a Chicago. Instabilità mentale e malattie importanti lo incalzano, lo braccano, scovano ogni *furnished-room* in cui egli si nasconde come un topo.

Gli ospedali si son presi la miglior parte della mia vita e della mia anima: gli ospedali sono ora le pietre miliari che segnano le diverse tappe della mia esistenza; gli ospedali riescono a sfinire anche i più forti di noi. In essi medici-macellai distribuiscono con parsimonia la morte, i medici che non sanno nulla o quasi nulla, poiché non ci sono malattie, ci sono solo ammalati. (127-28)

I morbi attecchiscono con fin troppa facilità sul fisico di Carnevali, già debilitato geneticamente e acuito in questo da una mente oscillante e fallace che lo dissocia dalla realtà. Egli stesso confessa quale sia la sua più grave malattia mentale – l’invidia – in tutti i sensi paragonabile

a un peccato. Ama così tanto il successo che prova invidia mista a livore (detestandolo con ingenuità infantile) verso chiunque lo raggiunga con la pubblicazione di uno o più volumi; e ciò sarebbe forse più facilmente comprensibile, se tra gli autori più invidiati e detestati non ci fosse addirittura William Shakespeare.

Sono ancora geloso, sì, geloso persino di Shakespeare. Ho un bisogno frenetico di lodi. Desidero pazzamente di essere giudicato un grande poeta e il fatto che ci possano essere poeti più grandi di me mi fa male al cuore. [...] Ero come un cane che abbaia alle pietre che non può raccogliere e scagliare. (144)

Leitmotiv dominante sia la prosa che la poesia di Carnevali è il *tòpos* del “cosmico humour”, un umorismo cosmico che assomiglia più a un sarcasmo cinico universale con cui – senza forma alcuna di pietà – l’universo pare accanirsi contro lui, giacente da sempre su un letto di frustrazione e solitudine. Scrive in un capitolo del racconto autobiografico *Il primo dio*, non a caso intitolato “Sconfitta e dannazione”:

Non riesco più a capire lo humour di quello scherzo cosmico che era la mia esistenza. Non riesco più a vederne il lato buffo. Non riesco più a vedere lo scopo di trascinarci dietro questa vita infame, come un idiota si tira dietro un codazzo di bambini che lo sbeffeggiano. (145)

E nel testo poetico *Invocazione alla morte* mette in versi il medesimo sentire: “Non capisco il cosmico humour / che lascia vivere sciocche impossibilità, come me” (221).

In un’esperienza esistenziale come la sua, chiaramente, la follia rappresenta il colmo dell’esperienza, il momento cruciale della discordanza e la risoluzione assoluta delle contraddizioni, quella follia che Carnevali chiama “la crisi” – provocata in lui non si sa bene se dalla sifilide o dall’encefalite letargica – e che lo porta rapidamente alla fine della vita attiva e al mutismo tormentato e vegetativo dell’esperienza ospedaliera. Ebbene, la stessa follia è sottomessa allo *humour* e viene giudicata con sguardo distaccato, del tutto privo di compiacenze, mentre le pagine a essa dedicate costituiscono uno dei documenti più oggettivi e al contempo più soggettivi che si possano leggere sull’argomento.

Carnevali è uno dei primi e dei pochi a scrivere della follia con mano esterna, severa e rigorosa, ma anche nella coincidenza immediata del fenomeno, portando a convivere due poli, la scientificità e l’autobiografismo – come assai raramente accade nello stesso spazio di scrittura. La follia è per lui un elenco di cose comprensibili irrimediabilmente andate perdute; è un errore meccanico, come un dado che si spana, un ingranaggio che si altera o un interruttore che salta; è l’illusione di aver trovato un dio e contemporaneamente la certezza che quel dio sia fasullo.

[...] in questo immacolato pezzo di cielo una vite si è allentata, un dado spanato, una rotella è andata fuori posto, e nell’intera macchina della realtà è saltato l’interruttore. Dicevo: poiché io sono pazzo o lo diventerò tra poco, è impossibile ch’io riesca di nuovo ad afferrare la realtà. E allora qualcosa di strano accade o non accade: sentii che uno dei miei occhi non si chiudeva, che non si sarebbe mai più potuto chiudere, e d’ora innanzi avrebbe agito indipendentemente dall’altro. (129)

Di tutti i morbi che colpiscono Carnevali, l’encefalite letargica è certamente il più grave e invalidante; è quella a mortificarlo, ridicolizzandolo pubblicamente, annientando ogni sforzo compiuto fino a quel momento per essere inserito, integrato e accolto all’interno della cerchia dei poeti simbolo della *Lost Generation*.

Scoperta quasi contemporaneamente dai due neurologi Jean-René Cruchet e Constantin von Economo, l’encefalite letargica apparve intorno al 1916 colpendo Europa e Stati Uniti, ma fu sottovalutata – quando non ignorata addirittura – sia dall’opinione pubblica che dalla

comunità scientifica a causa della potenza epidemica dell’influenza cosiddetta “spagnola”, che com’è noto mieté più vittime del primo conflitto mondiale stesso. Eppure anche l’encefalite letargica ebbe un impatto non meno drammatico sulle popolazioni su cui si abbatté:

Chi non ha visto quei disgraziati e non conosce le vicende della loro vita domestica, specialmente allorquando si tratta di gente povera, non può farsi idea della gravità della condanna che su loro pesa. [...] Quando non falcia, durante il primo attacco acuto, si riserba di intaccare con una insidiosa evoluzione cronica il sistema nervoso centrale e periferico del colpito anche a distanza di anni, perfino di 10-14 anni dall’inizio. (Bertagnoni 1936)

Scrivete Bertagnoni nel 1936, commentando la notizia dell’interessamento del Re e della Regina intorno all’oscura epidemia, al fine di fondare convalescenziari dove accogliere questo tipo di ammalati, e dove lo stesso Carnevali sarebbe stato ricoverato per diversi mesi, a Roma (Bertagnoni 1936). La malattia che, come ebbe a dire il neuropsichiatra newyorkese Oliver Sacks, rendeva le vittime dei vulcani spenti, durò circa dieci anni, uccise cinque milioni di persone e poi scomparve. La gran parte dei malati non riuscì a sconfiggere il morbo, che in pochi mesi compiva un decorso fatale, e anche chi sopravvisse – e Carnevali, per un ventennio, fu uno di questi – restò per tutta la vita in uno stato di sopore e permanente astenia simile a una statua. Alcuni di loro – Carnevali, di nuovo – erano attraversati da continui tremori, altri invece scivolarono verso la psicosi e la follia. “È la malattia più falsa e più vera allo stesso tempo: è fatta di niente, praticamente di niente, ma il moltiplicarsi di tutti questi niente ne fanno, alla fine, una cosa enorme” (Carnevali 1978, 154).

Il tremito continuo a cui è sottoposto il suo corpo viene definito dal poeta “lo scherzo più assurdo, più terribile” (151), gli ospedali in cui soggiorna “palazzi di sangue e di pus” (*ibidem*), il farmaco che gli somministrano (la scopolamina) “la droga della verità” (*ibidem*). Essa produce un immediato bruciore in gola, poi un torpore completo e, finalmente, trascina l’ammalato giù, sempre più giù, negli abissi del sonno. Intorno a lui, imbecille, una folla di simili “con occhi oftalmici sgranati e vitrei” (152) e c’è chi balbetta, chi sbava, “ma tutti tremavano, tutti erano scossi come da una gran risata. [...] All’ospedale vissi come in un sogno tra i viventi, i tremanti. Solo durante il sonno eravamo tranquilli e smettevamo di tremare” (153). Per questo Robert McAlmon, quando va a Bazzano, “vedendo la schifezza del posto in cui vivevo, pagò per me un anno di soggiorno in una casa di cura privata. Là incominciai una nuova vita” (154).

Con queste parole si chiude il racconto della propria esistenza e di sé che ci fa Carnevali, con queste parole si chiude *Il primo dio*: è il 1924 quando McAlmon compie il salvifico gesto per l’amico italiano, ma nonostante quest’ultimo dichiara da allora l’inizio di una nuova vita, le sue giornate continuano invariate nella malattia, che non gli lasciò mai riprendere fiato.

Al poeta, così, non resta che immobilizzare sulla pagina coloro che si muovono intorno a lui e che lui osserva inerme: il dottore, “con i suoi strumenti nichelati / nascosti sotto la giacca / lui danza per Bazzano. / Salta e volteggia / per Bazzano, / sapendo che la malattia / è un capriccio di Dio” (239); le suore cattoliche, che “[...] sembrano grandi farfalle. / Nel buio dei corridoi / si agitano / come una lugubre promessa” (*ibidem*). Nel suo mondo, un tempo popolato di scrittori e poeti che parlavano e componevano in lingua anglo-americana, si muovono ora “gli gnomi della sonnolenza” che “recitano una tetra commedia”: è la morfina che fa effetto nella testa malata di Emanuel cullandolo in un sonno precario (241). A coloro che vanno a trovarlo, egli appare psicologicamente perso, mentre lui dedica loro uno spietato ritratto:

Quelli che vengono a trovarmi
si rammaricano che ho i nervi a pezzi:
loro, secondo me, hanno a pezzi le facce,

dove il sorriso lotta invano,
 membra a pezzi, incapaci di danzare,
 bocche a pezzi,
 straripanti, contorte, storpiate,
 più evidenti dei miei nervi a pezzi. (295)

Quando si guarda allo specchio, non vede altro che *Stranezze*:

Una narice parla in latino,
 l'altra parla in greco.

Le mie gambe saranno
 piccole sbarre d'acciaio,
 che continueranno a galoppare anche dopo
 la mia morte.

Le mie braccia sono
 due inutili arti
 quando mi reggo sulla testa
 (cosa che non faccio mai).

La mia bocca, troppo spesso aperta,
 sarà la mia disperazione –
 intasata e sputazzante
 e bavosa –
 quando sarò molto vecchio (cosa
 che non sarò mai).
 Odio la mia testa
 la mia testa in putrefazione
 che non cadrà mai da sola
 come ogni pera degna di questo nome.
 Ha l'intenzione
 di volare su in cielo,
 ma continuerà a strascicare sulla polvere:
 mangiando fango e sporco,
 gridando canzoni erotiche,
 supplicando tutto il mondo
 di entrare in lei.¹

È il 1934 quando Carlo Linati scopre e celebra in Italia Emanuel Carnevali. Il suo saggio “Un poeta italiano emigrato” compare nel numero LXIX della *Nuova Antologia*: il titolo, dominato da un articolo indeterminativo che rischia di farne uno come tanti, non suona promettente, ma i contenuti portano alla luce l'oggettiva dimensione di un autore che in soli otto anni di sgangherata permanenza negli Stati Uniti era riuscito (proprio come voleva) a “disturbare l'America”,² ma che in Italia (proprio come adesso) quasi nessuno conosceva.

¹ La versione integrale delle poesie “Stranezze” e “Inno degli ammalati” è frutto di una nuova traduzione da me curata e apparsa per la prima volta nel numero 5, anno II, della rivista *Poesia*.

² “I want to disturb America” è esattamente la frase che Carnevali scrive nella sua prima lettera per Harriet Monroe, datata 1917 e conservata nel Fondo Maria Pia Carnevali dell'Archivio comunale di Bazzano (Bologna).

Carlo Linati, pioniere delle grandi traduzioni dall’inglese, si accorge invece di avere davanti qualcuno di cui vale davvero la pena parlare.

Il caso di un ragazzo italiano che vivendo per qualche tempo in America riesce ad impossessarsi dei segreti più squisiti della lingua anglosassone e maneggiarla poi in modo così lucido e schietto da riuscire a scrivere in quella lingua prose, liriche originalissime, è un caso più unico che raro e merita, a mio credere, se ne faccia argomento di un piccolo discorso. (Linati 1934, 59)

Benché “autore di poche pagine” (*ibidem*), Carnevali era riuscito ad attrarre a sé l’attenzione del critico italiano per mezzo di poche lettere (nove, per la precisione) che gli aveva destinato nel corso della sua permanenza negli Stati Uniti, quando andava cercando contatti con la madrepatria letteraria nel tentativo (realizzato solo in parte) di costituirne il ponte con la cultura americana.

Laggiù dov’è così difficile la conquista dei giornali da parte dello scrittore novellino, parve come d’incanto aprirsi dinanzi al giovine poeta cameriere uno splendido orizzonte. Piacevano le sue critiche ardite e battagliere che osavano attaccare i magnati della letteratura d’allora, piaceva la novità del suo canto scapigliato, così vivamente tramato di cordialità latina (60).

Quando il suo contributo sul “black poet” italo-americano compare nella *Nuova Antologia*, Linati ha già lavorato per diffonderne l’opera, firmando (è il 25 settembre 1925) il pezzo “Un uomo che ha fretta” per il *Corriere della Sera* e definendo l’autore

il singolare esempio di un artista italiano tutto sensibilità e passione che rimase pressoché stritolato dalla furiosa e meccanica complicazione di New York, ma che nello stesso tempo ha saputo riscattarsi col felice splendore de’ suoi doni spirituali tutti propri della sua razza. (Linati 1925)

Di Carnevali, Linati aveva già colto la “natura insofferente di studioso e di poeta” che “non ama attaccarsi alle cose, alle amicizie” e che “fugge da tutto e da tutti come incalzato da una violenta bramosia di singolarizzarsi, come un uomo che ha fretta di compiere il suo destino, l’Hurried Man” (Linati 1925); né era sfuggito al critico l’approccio originalissimo che Carnevali aveva avuto con la lingua d’adozione:

Egli portava in quei suoi frammenti, in quelle sue effusioni critico-liriche e dove l’inglese ci appare maneggiato con maestria e una freschezza davvero sorprendente, non solo l’emotività, il palpito e un’eloquenza interiore propria della generazione toscana a cui apparteneva, ma un pensiero tutto suo materiato d’esperienze dolorose, e un largo senso delle crisi dello spirito. (*Ibidem*)

A Linati fin da subito erano piaciuti il “pazzo candore” e l’“ironica arguzia, come una campagna toscana a primavera” che tipizzano Carnevali; ma soprattutto gli era piaciuta quella sua “lingua inglese irradiata da una vivacità tutta latina, e quasi direi fiorentinesca” che “acquista insolite agilità e riflessi” (*ibidem*). Né lo aveva infastidito il caratteraccio che, anche nelle lettere inviate, Carnevali non esita a mostrargli:

È palpitante, incompsto; a volte farnetica e perde le staffe: ma subito rieccolo in sella con uno di quegli splendidi balzi di pensiero che rischiarano le profondità di un’anima provata fortemente dal dolore. Spesso attacca e punge, ama e disama. (*Ibidem*)

Nel saggio che scriverà nove anni dopo, destinato alla rivista letteraria tra le più prestigiose in Italia, Linati non fa che confermare – approfondendolo – ciò che aveva già colto nell’articolo del 1925:

Carnevali ha sempre scritto in inglese, ma in un inglese così ricco, puro, cantante e saporito ch’esso formò l’ammirazione perfino degli ultimi poeti americani, i più esigenti, i più rotti alle nuove esperienze della tecnica e dei ritmi. (Linati 1934, 60)

E, al di là dell'accostamento tra costui e Rimbaud ("Chi conosce la vita di Arthur Rimbaud troverà una certa analogia tra quella e l'esistenza di Emanuel Carnevali. In ambedue vibra lo stesso odio per la carriera borghese, per le posizioni costituite, lo stesso amore per l'evasione, per il *persiflage* e per lo scherno. Vita da reprobis volontari", *ibidem*), Linati insiste sulla ventata innovativa arrivata, grazie al poeta italiano, alla lingua inglese:

Carnevali mi pare un esempio tipico nella storia della letteratura italiana e anglosassone di un poeta che, pur italianissimo, riuscì a inalveare nella lingua inglese tutto il suo mondo emotivo e poetico. E questo vorrei dire che è il lato più interessante della sua esperienza: questa conquista tecnica dello stile e questa sua audace trapiantazione culturale. (*Ibidem*)

La presenza di Carnevali nelle due culture, di cui fu parte in egual misura, quella italiana e quella americana, non gli ha tuttavia garantito piena appartenenza a nessuna delle due tradizioni e ha contribuito a fare di lui, a giudizio di molti almeno, uno scrittore ambiguo e fluttuante; lo stesso William Carlos Williams disse di lui che era la New York che non esiste.

Sdegnosamente estraneo e addirittura ostile al ritratto bozzettistico che i poeti della *Lit-tle Italy* realizzavano dell'italiano emigrato, Carnevali si distaccò sempre dalla comunità dei "trapiantati": il suo, soprattutto a livello linguistico, è veramente un caso a parte, una squisita eccezione, che muove anche da un indomabile bisogno di accettazione, peraltro coniugato in lui con istanze (è emerso dal profilo biografico) ben più profonde ed esistenziali.

A differenza degli altri emigrati di prima generazione, Carnevali quando scrive non rispolvera i vecchi modelli stilistici e letterari post-risorgimentali, anzi, egli se ne allontana dichiaratamente perché non sopporta l'enfasi retorica e inattuale di Carducci né di D'Annunzio, mentre subisce il fascino dei suoi contemporanei Papini, Palazzeschi, Govoni, Jahier, Di Giacomo.

Egli non è figlio di emigrati: è figlio, casomai, dell'emigrazione e tuttavia egli è un emigrato "senza scopo", partito per l'America con un bagaglio letterario italiano ed europeo, che gli consente di superare in partenza la fase del diletterantismo, avviando una consapevole riflessione culturale e linguistica.

George Steiner sosteneva che essere a casa propria nel mondo della cultura significa essere a casa propria in molti mondi, in molti linguaggi; significa, cioè, trovarsi a casa propria nella storia delle idee, nella letteratura, nella musica, nelle arti. Questo richiede la capacità di cogliere i rapporti tra i diversi mondi, il *nexus*. Per Carnevali l'America non sarà esattamente casa propria, ma il *nexus* tra il mondo che ha deciso di lasciare e quello in cui ha tentato di inserirsi non gli è di certo estraneo.

Dopo Carlo Linati, solo altri due critici italiani (Eugenio Ferdinando Palmieri e Ubaldo Silvestri) dedicano la loro attenzione a un Carnevali ancora in vita.

Palmieri sale a Bazzano per incontrarlo nello stesso anno in cui Linati pubblica il proprio intervento sulla *Nuova Antologia*: per questo nell'articolo su *Il Resto del Carlino* il critico esordisce ammettendo di non aver molto altro da aggiungere alle parole del critico comasco, che, "con la sua autorità e con la sua esperienza, ha vuotato il sacco" (Palmieri 1934). In realtà quello che Palmieri ci racconta appare in questa sede molto utile poiché del tutto incentrato sullo stato fisico del poeta.

Sono andato a trovare Emanuel Carnevali dove vive, a Bazzano [...]; il poeta cammina poco, talvolta esce [...]. Un uomo come tanti, un uomo della folla, sguardo franco e acceso, che mi scava dentro. [...] Mi racconta il suo male, mi chiede all'improvviso: – È ridicolo il mio male? Ho letto che il male è come il peccato: abbiamo vergogna del male come d'un peccato –. [...] Gli rispondo con le schiette parole della mia anima. Insiste: – Eppure, le donne possono giudicarmi ridicolo. Le donne non hanno pietà. In America ho patito questo: mi trascinavo appena, dopo anni di letto; ero in un albergo e mangiavo un budino; passa uno sconosciuto, vede il mio tremito, mi prende per il collo, mi scaraventa la testa dentro il budino –. (*Ibidem*)

Palmieri sa bene che forse sarebbe il caso di tacere questa paura del ridicolo che attanaglia Carnevali (“è un pudore segreto, non dovrei palesarlo”, *ibidem*), ma poi lo scrive e si giustifica col sostenere che anche questa è una sua lirica, una lirica non scritta, umana, tragica, potente, che non può essere taciuta.

Anche Ubaldo Silvestri ha la possibilità di parlare di persona con Carnevali: è ancora il 1934 quando anch’egli lo raggiunge nel piccolo comune in provincia di Bologna, oggi raccolto con altri quattro sotto l’unica dicitura di Comune di Valsamoggia. Il titolo della sua intervista (“Il poeta incatenato”, apparso a pagina 5 de *Il Messaggero* del 27 novembre) è già una fotografia del suo stato di salute: come già con Palmieri, anche con Silvestri Carnevali indaga sul ridicolo: “Non faccio più niente da quando sono in Italia. È troppo sconfinata la gioia d’esser qui, che muto è ogni linguaggio. E poi, poi? Non sono ridicolo?” (Silvestri 1934, 5). A tali parole Silvestri sobbalza, si mortifica per l’intervistato, vorrebbe offrire alla sua vista una propria storpiatura fisica evidente e deformante, pur di quietarne l’ansia:

Il pensiero fisso di destare ironia, sprezzo, dileggio doveva, ad ogni istante, fargli piangere il cuore. Povero Carnevali! Gli altri non sapranno mai la vastità del tuo dolore, noi la infinita possibilità della tua arte, nessuno la immensa sincerità del nostro affetto. (*Ibidem*)

Entrambi i critici succitati lo immortalano nel momento in cui, finito di ramingare, raccoglie – nei giorni e nelle notti agitate, quando dimentica che ci sia una folla di nemici che lo deride – pagine e versi accesi di umanità, in un’inedita produzione che si nasconde tra il disordine di libri e carte che l’attornia, tra la stentata mobilità e il disagio fisico a cui la malattia lo costringe.

Successivamente alla sua prematura e beffarda scomparsa, fatta eccezione per Giuseppe Prezzolini (autore nel 1963 di *Emanuel Carnevali ed altri italiani che scrissero in lingua americana*, poi raccolto in *I Trapiantati*, per i tipi di Longanesi), nessun altro ricorda il poeta che definiva se stesso un “passero disperato lungo le autostrade e le scorciatoie dell’esistenza” (Carnevali 1978, 127). Dopo Prezzolini, il silenzio totale.

Bisogna aspettare il 1978 perché in Italia il caso Carnevali scoppi davvero. Quando Adelphi pubblica il volume con il saggio-postfazione di Luigi Ballerini, l’Italia letteraria del momento finalmente capisce. Lo ha curato Maria Pia Carnevali, sorellastra del poeta di venti anni più giovane di lui. La traduzione che Maria Pia fa dei testi raccolti in volume (un’autobiografia romanzata, una scelta di poesie, alcuni racconti e alcuni saggi) non è sempre fedele: ella mitiga le tirate livorose che Emanuel destina al loro padre comune, taglia e aggiusta diversi passaggi. Adelphi, da parte sua, commette un grossolano errore anagrafico ubicando la nascita dello scrittore a Bologna anziché a Firenze. Il libro però salta agli occhi della critica e, come già detto, il caso Carnevali scoppia.

“Scoppia il caso dell’italiano Carnevali” è solo uno dei numerosi – quanto concentrati in un esiguo lasso di tempo – interventi critici che seguono l’uscita Adelphi. Lo firma per Il Giorno Maria Corti, che rincara: “Carnevali è una bomba che esplode entro la nostra cultura d’oggi, questa volta una bomba positiva, se Dio vuole” (Corti 1978). E ancora:

Da una simile intensa esperienza lirica e drammatica, dal provare tutto nel bene e nel male nasce la forza di Carnevali come artista, ma anche come critico, la sua intolleranza verso il tecnicismo puro, da cui nascono solo schegge dell’enorme verità infranta. (*Ibidem*)

Il 4 ottobre del medesimo anno interviene sul *Corriere della Sera* Giulio Nascimbeni, che qui è d’uopo citare per il taglio che conferisce all’articolo, interamente focalizzato sui mali di Emanuel: per il critico *Il primo dio* altro non è che “un autoritratto iroso e disperato, l’anamnesi

di un essere umano che compie strane movenze davanti a uno specchio deformante” (Nascimbeni 1978). Per Nascimbeni è tutto molto chiaro: il grumo inguaribile della vita di Carnevali consta di due traumi, l’amore spezzato per la madre morfinomane e l’odio mai celato per il padre dal cuore nero. E si potrebbe obiettare che si tratta, a ben guardare, di drammi senza data, antichi quanto la storia stessa del mondo. “Ma Carnevali vi immette uno spasimo acre, una visione esasperata dei parenti terribili” (*ibidem*). Carnevali rifiuta ogni cordone ombelicale, si professa e si mantiene anarchico, nomade e pellegrino per tutta la vita. Ma guai a serrarlo tra le sbarre del maledettismo:

Insistere sulla maledizione di Carnevali può appagare la curiosità e la noia quotidiane come sempre accade quando il dramma d’una vita altrui ci passa accanto proponendo una storia che non sarà mai la nostra. L’insidia dello spettacolo è prepotente, ma Carnevali non merita, ora che finalmente si parla della sua opera in termini di emozionante scoperta, un altro esilio nel limbo delle biografie desolate e dei destini postumi. È venuto il tempo di stare con lui in modo fraterno come si fa con i veri poeti. (*Ibidem*)

Sarebbe stato significativo, oltre che dovuto, se l’auspicio di Giulio Nascimbeni si fosse tradotto in realtà. Il silenzio e l’oblio che tutt’oggi circondano il *poète maudit* nato a Firenze dimostrano che la sua previsione era troppo rosea.

Emanuel Carnevali compone l’“Inno degli ammalati” nel 1925. Il testo poetico così denominato costituisce in realtà solo una parte (quella d’apertura) delle nove che formano *Quartiere generale del dolore* (esplicitamente dedicato a Eric Hjorth e Mitchell Dawson) e che s’intitolano “Il dottore”, “Le suore cattoliche”, “Morfina”, “Un monito dell’età”, “Canzone”, “Il grigio”, “Il poeta loquace al seguito di una processione cattolica”, e “Dolce Cuore”. Propongo di seguito il testo in lingua originale di “Sick Men’s Hymn”:

The hospital waits:
I, today, You, tomorrow;
five days, ten days, a month,
six months, a year, ten years;
How much of life have you given the hospital?

Oh, the long hours God steals
from a man’s life.
Oh, the dear precious hours
God throws away.

Tumors, broken legs, cancers in the face,
abscesses, bones horribly prominent,
thinnes, consumpt
ion-sucked faces,
eczema, scabs, eruptions,
Oh, what a funny, happy, gay sculptor and painter
is God?
Yells, roars, jumps and somersaults of epileptics,
Oh, what a happy, gay, funny old Circus Director
is God!
You mock us with your sun
that doesn’t warm us,
we, trembling with fever.
With the kind moon we do not see,
we, the blind.
With the green earth our broken legs cannot tread.

With the days and the nights
 Skipping past us
 (oh, such beautiful dancers)
 while we lie helpless and angry.
I talk of you but who are you and who knows you:
 You are too distant a promise and we must be dead
 In order to see you.
 You say you are the light in the midst of our souls,
 but I know that in our souls there is only filthy darkness
 and the fear of death.

We shall cast over your world our pus and putrefaction:
 Let all the flower be stifled,
 what do we care?
 The earth is decay to us
 and from millions of stinking places
 like a monstrous anthem
 arises the miasm that is YOU.
 You have hidden your promise under the darkness of death.
 You are in bad faith, O God!
 You're no good.
God, give us tonight our rest,
 give us tonight our sleep;
 Let sleep the sophisticated Lady, embrace us.
 Let sleep come, slay her thousand
 little enemies.
 Let our filthy thirsty wounds be quenched,
 Let pain knock at our head
 a tremendous lullaby. (Carnevali 1978, 235-37)

Le udite? Sono campane che suonano a morto. Un annuncio funereo: l'ospedale aspetta, e poi i due punti, per precisare chi. Oggi me, domani te. Una voce fuori campo chiede all'io poetico quanta vita abbia regalato costui all'ospedale: cinque giorni, dieci giorni, un mese? Sei mesi, un anno, dieci anni? Una prima esclamazione meditativa e lamentosa interroga sulla quantità di tempo che Dio ruba alla vita di un uomo: sono ore preziose, che Dio però, senza pietà, quasi con distrazione matrigna, getta alle erbacce. Una lista macabra di mostruosità anatomiche: gambe rotte, cancri in faccia, ascessi, ossa inguardabili per come sporgono, magrezza estrema, facce risucchiate dalla consunzione; e ancora, eczemi, scabbia, eruzioni. Solo uno scultore buffo, allegro e beato come Dio poteva realizzare un'opera d'arte così oscena da apparire sopraffina. Sonorità agghiaccianti ci accapponano la pelle: grida, ruggiti, balzi e salti di epilettici. Solo un direttore di circo giocherellone, allegro e spiritoso come Dio poteva arrivare a tanto. Possiamo dargli del tu, a questo Dio perverso e scellerato: ci prendi in giro con un sole che non scalda, lasciandoci tremare di febbre; appendi sulla volta celeste una luna che non possiamo vedere, perché ci hai fatti ciechi; hai coperto la terra con un verde tappeto che non possiamo calpestare, perché ci hai spezzato le gambe.

Le notti e i giorni ci passano davanti svolazzando come eleganti ballerini, mentre noi restiamo distesi, impotenti e pieni di rabbia. L'io lirico incalza Dio: io parlo di te, ma tu chi sei, chi ti conosce? Tu sei una promessa troppo remota e noi, per vederti, dobbiamo prima aspettare di morire. Tu sostieni di essere la luce delle nostre anime, ma io so bene che un buio sporco e una grande paura della morte albergano nelle nostre anime, nient'altro.

Non ci resta che maledire quello che tu hai creato. Getteremo sul tuo mondo il nostro pus e la nostra putrefazione: e se tutti i tuoi fiori appassiranno, non ce ne importerà niente. La tua massima creatura, la terra, è solo sfacelo per noi e tu sorgi come un'esalazione malsana di sostanze organiche in decomposizione da milioni di luoghi puzzolenti, come un inno mostruoso.

Il pronome di seconda persona singolare è trasformato in anafora accusatoria: tu hai nascosto la tua promessa sotto il buio della morte. Tu, Dio, sei in malafede. Tu non sei buono.

Ma poi, come spossata dalla violenza di queste eretiche accuse, la voce del poeta supplica pace: Dio, dacci stanotte il nostro riposo, dacci il nostro sonno meritato, lascia che l'elegante Signora venga e ci abbracci, permetti al sonno di venire a sterminare tutti i suoi minuscoli nemici che di notte hanno la meglio su di lui. Fai che le nostre ferite guariscano, oppure concedi almeno questo: che il dolore martelli nel nostro cervello una ninna nanna, non fa niente se terribile.

Propongo in questa sede una mia traduzione, che per alcune scelte si distanzia da quella inserita dalla sorellastra di Emanuel, Maria Pia Carnevali, tra le pagine del volume Adelphi.

L'ospedale aspetta:
oggi me, domani te;
cinque giorni, dieci giorni, un mese,
sei mesi, un anno, dieci anni;
Quanta vita hai dato all'ospedale?

Oh, le lunghe ore che Dio ruba
dalla vita di un uomo.
Oh, le care, preziose ore
che Dio butta via.

Tumori, gambe spezzate, cancri sulla faccia,
ascessi, ossa orribilmente sporgenti,
magrezza, visi risucchiati dalla consunzione,
eczemi, scabbia, eruzioni,
Oh, che buffo, felice, giulivo scultore e pittore è Dio?

Urla, ruggiti, salti e capriole di epilettici,
oh, che felice, giulivo, buffo, vecchio Direttore di Circo è Dio!
Tu ci inganni con il tuo sole
che non riscalda,
noi, tremanti di febbre.
Con la luna gentile che non vediamo,
noi, i ciechi.
Con la terra verde che le nostre gambe rotte non possono calpestare.
Con i giorni e le notti
che ci scavalcano
(oh, che bei ballerini),
mentre noi ci ritroviamo indifesi e furiosi.

Io parlo di te, ma tu chi sei e chi ti conosce:
Tu sei una promessa troppo lontana e noi
dobbiamo prima morire per poterti vedere.
Tu dici di essere la luce nel mezzo alle nostre anime,
ma io so che nelle nostre anime c'è solo un lurido buio
e la paura della morte.

Noi rovesceremo sul tuo mondo il nostro pus e la putrefazione:
 appassiscano pure tutti i fiori,
 che ce ne frega?
 La terra per noi è degrado
 e da milioni di luoghi disgustosi,
 come un inno mostruoso,
 sorge il miasma che sei TU.
 Tu hai nascosto la tua promessa sotto il miasma della notte.
 Tu sei in malafede, O Dio!
 Tu non sei buono.
Dio, dacci stanotte il nostro riposo,
 dacci stanotte il nostro sonno;
 lascia che il sonno, la sofisticata Signora, ci abbracci.
 Permetti al sonno di scendere, di annientare
 i suoi piccoli nemici.
 Fa’ che le nostre ferite sudicie e arse siano alleviate,
 fa’ che il dolore martelli nel nostro cervello
 una ninnananna tremenda.

Anche nel caso di questo testo poetico, quella di Carnevali è – benché nell’accezione teorica più aggiornata, irrisolvibilmente fittizia anch’essa dunque – una scrittura segnatamente autobiografica, costruita su una dolorosa geometria pluripartita in strofe dissimili. Il male è qui teatralizzato, pubblico; è un lemma ricchissimo in cui domina l’ineluttabilità della oscena legge del corpo (oscena in quanto posta fuori dalla scena), non la metafora di cui scrive Susan Sontag, ma materia guasta, nociva, schifosa. La putrescenza è generale: si levano spauriti corpi insani e informi, pericolosamente deliranti, indeboliti da malinconie – oltre che da malattie – incurabili. Tutte le corporeità sono afflitte da forme cangianti del male, che opera come un’entità nemica e famelica, come fosse una pianta carnivora.

Del resto, il malato è una persona che cambia, peggio, che si sente cambiare, che vive in diretta la percezione di una metamorfosi sia fisica che spirituale. La sua malattia, divoratrice del tempo e dello spazio, cambia il suo posto nel mondo: improvvisamente il malato dispone di margini ridotti d’azione, scema fino a scomparire lo spazio di gioco che la libertà della salute gli concedeva prima. La sua vita si fa romanzesca, mentre egli resta solo a presidiare la fortezza.

Si rifletta sulla molteplicità dei termini di cui la lingua inglese dispone per indicare l’italiano *malattia*: si parla di *disease* nel caso di una malattia riconosciuta e codificata dalla scienza medica; di *sickness* in quello di una malattia per lo più percepita socialmente; infine di *illness* in quello di una malattia percepita e vissuta soggettivamente: Carnevali può adottarli tutti, perché tutti li subisce sulla propria pelle: i suoi morbi hanno il riconoscimento (quantunque non ancora l’individuazione certa delle cause e della cura) degli uomini di scienza, lo relegano a un ruolo marginale e infimo all’interno della società, lo costringono a piegarsi su se stesso per guardarsi e – degradandosi – celebrarsi, diventando egli stesso materia. Del resto, non diceva Anatole Broyard che un ospedale è pieno di storie meravigliose e che lui, se fosse stato un dottore, le avrebbe lette tutte come si legge un bel romanzo?

In Carnevali la malattia è un incidente organico che flagella, uno squilibrio dell’essere, uno scandalo biologico, qualcosa che suscita ribrezzo e paura e, nel caso specifico di questa poesia, in cui l’io lirico parla direttamente e con sarcasmo alla divinità, pare affondare le sue radici nel concetto antico che la spiegava come un atto (più spesso un sopruso) degli dèi: si pensi ad alcuni passi biblici (Satana che percuote Giobbe di un’ulcera maligna, Gesù che guarisce storpi, zoppi, ciechi e sordi postisi ai suoi piedi), ad alcuni classici greci (Prometeo che paga a Zeus il

conto della sua ribellione lasciandosi mangiare il fegato dall'aquila, gli Achei che contraggono la peste in massa per aver offeso Apollo), dove è evidente che il *nòsos* s'incardina su una dialettica di colpa/pena. La malattia è un castigo (la città contaminata per l'uccisione del Re Laio, nell'*Edipo Re* di Sofocle) che, come primo effetto, produce l'impurità, la quale a sua volta esige la catarsi di un gesto espiatorio.

Carnevali sposa però anche la lettura per certi aspetti nuova che della malattia compare in epoca medievale, quando spunta un morbo nuovo, la malinconia, altrimenti detta accidia o atrabile, identificabile con la moderna sindrome depressiva, che andava a colpire gli intellettuali e i religiosi, protagonisti per lo più di una vita sedentaria e continente. Come Petrarca c'insegna, essa implica un certo consenso (per non dire compiacimento) in chi ne è colpito, che occasionalmente anche Carnevali sembra adottare. A partire dalla fine del Settecento la malattia (che nell'interpretazione rinascimentale aveva riposto infinita fiducia nella medicina e guardato con positività il mondo della natura) passa dall'essere vergogna inconfessabile a motivo di vanità: il malato, dal momento che si eleva sopra il gregge dei borghesi sani e pasciuti, ma ottusi, è un eletto, un prediletto. In questo senso Werter assurge a *exemplum* (e non a caso Jacopo Ortis s'ispirerà a lui), inaugurando una vera e propria epidemia suicidaria nell'Ottocento.

È il Novecento, tuttavia, a favorire il compimento totale della nobilitazione della malattia. Scrive Thoreau che la malattia talvolta è salutare; gli fa eco Renard, secondo cui niente come la malattia favorisce quel senso di irresponsabilità (e quindi di assoluta libertà) quasi inebriante. Si va oltre, fino all'elaborazione dell'idea di malattia come scelta volontaria dell'organismo, quando Kafka, Mann e Proust consolidano l'equazione intelligenza-malattia (secondo quest'ultimo, i tre quarti delle malattie delle persone intelligenti proverrebbero proprio dalla loro intelligenza; Mann salutava come benvenuta la malattia creatrice, che scavalca gli ostacoli e salta temeraria nell'ebbrezza, mentre la noiosissima salute si trascina ciabattando; Kafka ritaglia uno spazio considerevole del carteggio con Milena alle parole malattia, medico, dottore, morbi polmonari, salute, peggioramento, sbocco di sangue e via dicendo). Il passo definitivo si è compiuto: da *stigma* (percorrendo strade diverse dalla medesima matrice, *segno*) la malattia si è fatta *stemma*.

Sarebbe molto piaciuto a Virginia Woolf, Emanuel Carnevali: ella, critica nei confronti della letteratura poiché non rivolge alla malattia fisica altrettanta attenzione che alle attività della mente, avrebbe certamente apprezzato la capacità (seppur coatta) del poeta di giacere imbello a osservare il cielo, o il soffitto di una stanza. Le disgrazie fisiche questo almeno hanno di buono: ci costringono, e al contempo ci permettono, di cambiare postura, modificando così la nostra percezione del reale e consentendoci di guardare laddove i sani – eretti, vigili, indaffarati e ossessionati dagli impegni e dal profitto – non guardano quasi mai.

Ordinarily to look at the sky for any length of time is impossible. Pedestrians would be impeded and disconcerted by a public sky-gazer. What snatches we get of it are mutilated by chimneys and churches, serve as a background for man, signify wet weather or fine, daub windows gold, and, filling in the branches, complete the pathos of dishevelled autumnal plane trees in London squares. Now, become as the leaf or the daisy, lying recumbent, staring straight up, the sky is discovered to be something so different from this that really it is a little shocking. This then has been going on all the time without our knowing it!—this incessant making up of shapes and casting them down, this buffeting of clouds together, and drawing vast trains of ships and waggons from North to South, this incessant ringing up and down of curtains of light and shade, this interminable experiment with gold shafts and blue shadows, with veiling the sun and unveiling it (...). (Woolf 1926, 37)

A Woolf sembrava inconcepibile che fenomeni tanto comuni come le malattie, con le quali l'umanità ha sempre dovuto fare i conti in termini di disagio fisico e di conseguente me-

tamorfosi spirituale, non occupassero lo stesso posto dell’amore, della guerra, della gelosia, tra i più grandi temi della letteratura. Verrebbe da pensare, ella riflette, che romanzi interi siano stati dedicati all’influenza, poemi epici alla febbre tifoidea, odi alla polmonite, liriche al mal di denti: e invece no. Salvo poche eccezioni (tra le quali Woolf cita le *Confessioni di un oppioman* di Quincey), la letteratura ha sempre fatto del suo meglio perché il proprio campo d’indagine rimanesse la mente, confinando il corpo in una trascurata periferia narrativa.

On the contrary, the very opposite is true. All day, all night the body intervenes; blunts or sharpens, colours or discolours, turns to wax in the warmth of June, hardens to tallow in the murk of February. The creature within can only gaze through the pane—smudged or rosy; it cannot separate off from the body like the sheath of a knife or the pod of a pea for a single instant; it must go through the whole unending procession of changes, heat and cold, comfort and discomfort, hunger and satisfaction, health and illness, until there comes the inevitable catastrophe; the body smashes itself to smithereens, and the soul (it is said) escapes. But of all this daily drama of the body there is no record. People write always about the doings of the mind; the thoughts that come to it; its noble plans; how it has civilised the universe. They show it ignoring the body in the philosopher’s turret; or kicking the body, like an old leather football, across leagues of snow and desert in the pursuit of conquest or discovery. Those great wars which it wages by itself, with the mind a slave to it, in the solitude of the bedroom against the assault of fever or the oncome of melancholia, are neglected. (32-33)

A suo stesso dire, è una questione di ardimento: guardare in faccia simili cose richiede il coraggio di un domatore di leoni (considerato anche il fatto che, per il pubblico, un romanzo dedicato all’influenza sarebbe privo di trama). Ed è anche una questione di limiti linguistici, perché a impedire la descrizione della malattia in letteratura ci si mette anche la povertà di linguaggio.

English, which can express the thoughts of Hamlet and the tragedy of Lear, has no words for the shiver and the headache. It has all grown one way. The merest schoolgirl, when she falls in love, has Shakespeare, Donne, Keats to speak her mind for her; but let a sufferer try to describe a pain in his head to a doctor and language at once runs dry. There is nothing ready made for him. He is forced to coin words himself, and, taking his pain in one hand, and a lump of pure sound in the other (as perhaps the inhabitants of Babel did in the beginning) so to crush them together that a brand new word in the end drops out. Probably it will be something laughable. For who of English birth can take liberties with the language? To us it is a sacred thing and therefore doomed to die, unless the Americans, whose genius is so much happier in the making of new words than in the disposition of the old, will come to our help and set the springs aflow. (34)

Woolf va ancora più a fondo della questione: gli inglesi non hanno bisogno semplicemente di una lingua nuova e più primitiva, più sensuale e più oscena, hanno bisogno di costruire una nuova gerarchia delle passioni, all’interno della quale l’amore si ritiri davanti a quaranta di febbre, la gelosia lasci il posto agli attacchi di sciatica, l’insonnia prenda la parte del cattivo e l’eroe sia un liquido bianco dal sapore dolciastro, un principe valente con gli occhi di falena e i piedi piumati, uno dei cui tanti nomi è Chloral. In questo quadro Carnevali, con i suoi dettagli ossessivi sulla “droga della verità” (la scopolamina), le sue liste di farmaci e i suoi elenchi di degenti presenti insieme a lui negli ospedali d’America e d’Italia, s’insedia comodamente, ricorrendo a lemmi ed espressioni sinistre per chi ha occhi oftalmici sgranati e vitrei, per chi sbava (e per questo si guadagna il soprannome di Bavoni), per chi si afferra le natiche con le mani per sollevarle prima di ogni passo. In questa prospettiva, più Carnevali è malato, provato, costretto all’orizzontalità, più diventa scrittore abile a trovare la parola mancante. Ma soprattutto, direbbe Thomas Mann attraverso Naphta, più diventa Uomo, perché la malattia

è quanto mai umana e perché essere uomo significa prima di tutto essere malato. Chi ambisse a guarirlo, a sanarlo, inevitabilmente lo snaturerebbe, disumanizzandolo e abbrutendolo. La dignità dell'uomo risiede, appunto, nella sua malattia.

Emanuel Carnevali ci insegna che il malato è la rappresentazione perfetta dell'unicità di ciascun essere umano, come se, in uno stato d'improduttiva sanità, non ci potesse essere un grande artista e non si potesse creare niente, nel bene e nel male. Il malato è colui che vive la morte e la fa parlare.

Riferimenti bibliografici

- Bertagnoni, Alfredo. 1936. "La cura integrale degli encefalitici cronici". *Corriere della Sera*, 1 maggio.
- Boyle, Kay. 1967. "Preface". In Emanuel Carnevali, *The Autobiography of Emanuel Carnevali*, compiled and prefaced by Kay Boyle, 9-19. New York: Horizon Press.
- Boyle, Kay, and Robert McAlmon. 1968. *Being Geniuses Together*. New York: Doubleday and Company.
- Broyard, Anatole. 2008. *La morte asciutta*, traduzione di Monica Pareschi e Francesco Rognoni, con un saggio di Francesco Rognoni. Milano: Rizzoli.
- Bufalino, Gesualdo. 1990. *Da stigma a stemma. Il malato come eroe letterario*. Roma: Edizione Cepi.
- Campi, Sertori T. 1978. "Carnevali: il grido straziante di un poeta misero e vagabondo". *Paese Sera*, 14 settembre.
- Cardillo, Giuseppe. 1976. *Italian-American Writers*. New York: Istituto Italiano di Cultura.
- Carnevali, Emanuel. 1925. *A Hurried Man*, foreword by Dorothy Dudley. Paris: Contact Editions/Three Mountains Press.
- . 1978. *Il primo dio*, a cura di Maria P. Carnevali, con un saggio di Luigi Ballerini. Torino: Adelphi.
- . 1994a. *Saggi e recensioni*, traduzione di Maria P. Carnevali, a cura di Gabriel C. Millet. *Quaderni della Rocca* 3, numero monografico.
- . 1994b. *Diario Bazzanese e altre pagine*, traduzione di Maria P. Carnevali, a cura di Gabriel C. Millet. *Quaderni della Rocca* 4, numero monografico.
- . 2010. *Il bianco inizio e altre prose memoriali*, traduzione di Francesco Cappellini. Pistoia: Via del Vento Edizioni.
- . 2012a. *Ai poeti e altre poesie*, traduzione e cura di Francesco Cappellini. Pistoia: Via del Vento Edizioni.
- . 2012b. *Corteo di personaggi a Villa Rubazziana*, traduzione e cura di Francesco Cappellini. Pistoia: Via del Vento Edizioni.
- Corti, Maria. 1978. "Scoppia il caso Carnevali". *Il Giorno*, 24 settembre.
- Cunliffe, Marcus. 1970. *Storia della letteratura americana*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Di Battista, Maria. 1994. *Letteratura e autobiografia negli Stati Uniti*. Milano: Jaca Book.
- Durante, Francesco. 2005. *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti, 1880-1943*. Milano: Mondadori.
- Fontanella, Luigi. 1998. *Poeti emigrati ed emigranti poeti negli Stati Uniti* vol. 75, no. 2: 210-25.
- Kafka, Franz. 2019. *Lettere a Milena*, a cura di Guido Massimo e Claudia Sonino. Firenze: Giuntina.
- Knoll, Robert E. 1962. *McAlmon and the Lost Generation. A Self Portrait*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- . 2003. *La parola transfuga. Scrittori italiani in America*. Fiesole: Edizioni Cadmo.
- Giardini, Nicola. 2002. *Letteratura comparata*. Milano: Mondadori.
- Landi, Antonella. 2020a. "Il soffio selvatico del poeta ribelle". *Corriere della Sera*, 27 settembre.
- . 2020b. "L'enorme ingiustizia". *La Nuova Antologia* vol. 625, no. 2295: 296-300.
- . 2021. "Emanuel Carnevali. Un uomo che ha fretta". *Poesia* vol. 2, no. 5: 95-119.
- Linati, Carlo. 1925. "Un uomo che ha fretta". *Il Corriere della Sera*, 25 settembre.
- . 1934. "Un poeta italiano emigrato". *La Nuova Antologia* vol. 69, no. 1499: 59-68.
- Luperini, Romano. 2012. "Il modernismo italiano esiste", in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, 296-300. Napoli: Liguori.

- Maffi, Mario. 1981. *La giungla e il grattacielo: gli scrittori e il sogno americano. 1865-1920*. Roma: Laterza.
- McAlmon, Robert. 1968. *Vita da geni*. Milano: Adelphi.
- Monroe, Harriet. 1938. *A Poet's Life*. New York: The MacMillian Company.
- Nascimbeni, Giulio. 1978. “Il poeta maledetto moriva ogni giorno”. *Corriere della Sera*, 4 ottobre.
- Oliviero, Giacinto. 1990. *The Italo-American Legend*. New York: Vantage Presse.
- Palmieri, Eugenio F. 1934. “Destino d’un poeta”. *Il Resto del Carlino*, 25 novembre.
- Pivano, Fernanda. 1970. “L’età del jazz”. In Francis S. Fitzgerald, *Belli e dannati*, traduzione e introduzione di F. Pivano, 5-25. Milano: Mondadori
- Pound, Ezra. 1933. “A Writer with Encephalitis”. *New York Herald*, 26 August.
- Prezzolini, Giuseppe. 1969 [1963]. “Emanuel Carnevali ed altri italiani che scrissero in lingua americana”, in Id., *I Trapiantati*, 288-93. Milano: Longanesi.
- Risset, Jean. 1978. “Fuori e dentro la follia”. *Il Messaggero*, 25 settembre.
- Silvestri, Ubaldo. 1934. “Il poeta incatenato: Emanuel Carnevali”. *Il Messaggero*, 27 novembre.
- Sontag, Susan. 1979. *Malattia come metafora*, traduzione di Ettore Capriolo. Torino: Einaudi.
- Tusiani, Joseph. 1988. *La parola difficile. Autobiografia di un italo-americano*. Fasano: Schena Editore.
- Untermeyer, Louis. 1950. *Modern American Poetry*. New York: Harcourt Brace and Company.
- Williams, William C. 1919. “Gloria!”, *Others* vol. 5, no. 6: 3-4.
- . 1969. *Nelle vene dell’America*. Milano: Adelphi.
- . 1981. *La tecnica dell’immaginario. Saggi sull’artista e l’arte dello scrivere*. Milano: SugarCo.
- Wolf, Virginia. 1926. “On Being Ill”. *The New Criterion* vol. 4, no. 1: 32-45.



Citation: T. Maraucci (2021)
Un'allegoria epidemica della
nazione: *Salgın* di Reşat Nuri
Güntekin. *Lea* 10: pp. 97-115.
doi: [https://doi.org/10.13128/
LEA-1824-484x-12916](https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12916).

Copyright: © 2021 T. Maraucci.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press ([https://
oajournals.fupress.net/index.php/
bsfm-lea](https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea)) and distributed under
the terms of the Creative Com-
mons Attribution License, which
permits unrestricted use, distri-
bution, and reproduction in any
medium, provided the original
author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the
paper and its Supporting Infor-
mation files.

Competing Interests: The
Author(s) declare(s) no conflict
of interest.

Un'allegoria epidemica della nazione: *Salgın* di Reşat Nuri Güntekin

Tina Maraucci

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

Abstract

This article aims at contributing to the analysis of Turkish epidemic literature from the end of the XIX century to 1930s. In particular, the historical poetics of modern Turkish fiction will be analysed to highlight the impact of normative nationalist paradigms on the literary representation of epidemics. The analysis will focus on the short story *Salgın* (1935, Epidemic) by Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), one of the most canonical writers in the first decades of the Turkish Republic. The examination of the main representative forms and patterns of the short story will contribute to explain how allegorically resorting to the epidemic allowed the author to elaborate one of the first critical interpretation of the Turkish nation-building process.

Keywords: Epidemic, Illness, Nationalism, Power, Turkish Fiction

1. Malattia ed epidemia tra letteratura e potere

In tempi di pandemia è naturale che gli studi letterari prestino rinnovata attenzione ai temi dell'epidemia o più in generale della malattia contagiosa, aprendo gli orizzonti interpretativi a nuove prospettive critiche. È questo il caso della narrativa turca moderna e contemporanea, la quale è solo da tempi recentissimi che si vede sottoposta a questa lente d'indagine. In tale contesto, l'analisi delle rappresentazioni artistico-letterarie delle epidemie, pur essendo ancora a uno stato del tutto embrionale, ha tuttavia portato alla riscoperta di un vasto repertorio di opere, gran parte delle quali a lungo neglette dalla critica, perché considerate appartenenti alle produzioni minori dei relativi autori.

In virtù della loro peculiare collocazione geografica, i territori che ospitano l'attuale Repubblica turca sono sempre stati particolarmente esposti al flagello delle epidemie. Crocevia di popoli, civiltà e culture, l'Anatolia vanta infatti una storia epidemica tanto antica quanto sofferta. Accanto a morbi di atavica

e duratura memoria, quali la peste, il vaiolo, la tubercolosi e la malaria, altri, come il tifo, il colera, la sifilide e la gonorrea si sono invece manifestati con particolare virulenza nel periodo che va dall'ultimo quarto del XIX secolo fino alle prime decadi del Novecento (Başğaoğlu, Uçar e Doğan 2015; Bilgü *et al.* 2020). Non sorprende dunque se la moderna letteratura turca, che proprio in quest'epoca muoveva i suoi primi passi, abbia fatto del fenomeno epidemico il soggetto più o meno centrale di una cospicua produzione narrativa. Sarà allora interessante individuare le principali strategie rappresentative sottese a tale produzione, ripercorrendone le tappe evolutive fondamentali. Ciò non soltanto al fine di evidenziare i tratti distintivi di questo sottogenere letterario ma per provare ad ampliare la riflessione dal piano storico-letterario a quello socio-culturale, relativo cioè alla formazione degli immaginari simbolici legati all'esperienza sia collettiva che individuale delle epidemie.

Nel suo celebre saggio *Illness as Metaphor* (1978) Susan Sontag demistificava le moderne narrazioni sulle malattie epidemiche prodotte nel contesto europeo-occidentale a partire dal XIX secolo. Ponendone in evidenza la natura costruita, socialmente e culturalmente determinata, denunciava come, a dispetto della loro presunta oggettività "scientifica", tali narrazioni muovesero sempre in una prospettiva di potere. Ciò veniva esplicitamente reso nelle rappresentazioni della peste, della sifilide e del colera, malattie tradizionalmente considerate come collettive, che colpivano l'individuo in quanto membro di una comunità di per sé corrotta, degenerata e pertanto bisognosa di essere ricondotta a un ordine morale. In un'ottica apparentemente opposta, benché altrettanto egemone, muovevano invece le mitologie romantiche della tubercolosi. Esempio principe di rappresentazione individualizzata dell'epidemia, esse si prestavano ad assolvere, quanto meno sul piano culturale, condotte giudicate eticamente antipolitiche o potenzialmente sovversive (Sontag 1978, 26-36). Anche in questo caso, tuttavia, il ricorso più o meno simbolico all'epidemia, e dunque alla malattia come metafora, si mostrava in ultima analisi funzionale ad esprimere attraverso il rifiuto dell'ordine esistente, la richiesta implicita di un nuovo assetto politico-sociale. La stessa dinamica storico-culturale, che ha condotto in epoca moderna a un impiego sempre più metaforico della malattia contagiosa, risulta costantemente innervata dalla dialettica oppositiva tra individuo e società. "[...] the modern metaphors" scrive infatti Sontag "suggest a profound disequilibrium between individual and society, with society conceived as the individual's adversary. Disease metaphors are used to judge society not as out of balance but as repressive" (73).

L'aspetto più interessante suggerito dalla riflessione di Sontag è che tale relazione conflittuale, se riferita alle produzioni artistico-letterarie delle malattie contagiose, possa contribuire in maniera importante a determinare storicamente non solo il tipo di approccio estetico ma anche le forme e le strategie di rappresentazione riservate al fenomeno epidemico. Ciò non soltanto perché ogni discorso sulle epidemie inevitabilmente chiama in causa il ruolo dell'autorità politica quale garante supremo della salute e del benessere sociale. La dinamica relazionale tra individuo e società, o ancor più tra intellettuale e potere, si rivela essenziale nel circoscrivere i limiti politico-culturali entro cui parlare del fenomeno epidemico può essere non solo lecito ma anche proficuo. Nello specifico dell'ambito letterario, essa finisce inevitabilmente con l'orientare le scelte poetiche e stilistiche di uno scrittore, arrivando così ad informare le strutture stesse dell'opera. In definitiva, i motivi per cui una determinata società, cultura o letteratura sceglie, più o meno volontariamente, di ricorrere alle malattie epidemiche come metafore descrittive piuttosto che di guardare alla realtà dell'epidemia come fenomeno storico-sociale, vanno rintracciati primariamente nella relazione che questa stessa società, cultura o letteratura intrattiene con il potere.

È sulla scorta di queste premesse che mi sono dunque chiesta quali esiti il trinomio individuo-società-potere abbia prodotto nel contesto della narrativa turca sull'epidemia. Un contesto di per sé vieppiù peculiare data l'impostazione fortemente didattica che ha dominato la letteratura moderna sin dalla sua genesi tardo-ottocentesca. Tale impostazione, venuta formandosi contestualmente al processo di modernizzazione imperiale e ulteriormente consolidatasi in epoca repubblicana, ha a lungo vincolato l'intellettuale turco a una prospettiva di edificazione collettiva e dunque a un'ottica di potere. Investito dell'ardua missione di educare la società ai valori esogeni sottesi alla modernità, pur nell'asserimento della propria specificità culturale e identitaria, lo scrittore-insegnante era così stimolato alla produzione di narrative "esemplari" che fungessero da guida nella delicata transizione al moderno (Parla 1990; 2011, 35-107). Tanto nei temi, quanto nelle forme e strutture, sia il romanzo che il racconto erano dunque concepiti per rimandare direttamente a questioni di interesse collettivo ovvero agli aspetti moralmente e culturalmente più problematici legati alla modernizzazione (Evin 1983; Moran 1994, 9-24). Ma in che modo questa visione così fortemente normativa della letteratura, resa culturalmente egemone fino agli anni Ottanta del secolo scorso, ha influenzato l'appropriazione estetica del fenomeno epidemico?

Provare a ricostruire la poetica storica di quella che oggi si definisce come *türk salgın edebiyatı* (letteratura turca sull'epidemia) si rivelava così un obiettivo doppiamente stimolante: in primo luogo per approfondire le origini e gli sviluppi di questo sottogenere specifico che, in maniera piuttosto singolare, comincia a emergere soltanto a metà degli anni Trenta del Novecento. Secondariamente per mettere in luce le dinamiche di potere e i meccanismi psicopolitici che hanno infine condotto, più o meno negli stessi anni, al definitivo consolidamento di uno specifico immaginario turco sulle malattie epidemiche. A tal proposito ho scelto di prendere in esame particolare il racconto *Salgın* (1935, L'epidemia) di Reşat Nuri Güntekin (1889-1956). L'opera ha di per sé una vocazione quasi canonica, poiché esibisce numerosi elementi che, andando a ricorrere anche nelle produzioni successive, permettono di definire i principali tratti distintivi del filone epidemico. Lo scrittore, tra i più celebrati della letteratura nazionalista di prima epoca repubblicana, è una delle figure più rappresentative dell'intima e complessa relazione che, nelle decadi fondative della moderna nazione, vedeva legati intellettuale e potere. Collocandosi temporalmente nel punto esatto di genesi della narrativa turca sull'epidemia, tanto *Salgın* quanto Güntekin si offrono dunque come un caso-studio promettente visto il duplice obiettivo di questo lavoro. Sul piano poetico-storico, consentono di evidenziare continuità e divergenze con quanto emerso nel periodo tardo-imperiale. Sul piano socio-culturale permettono di interpretare il ricorso al tema letterario dell'epidemia come riflesso delle dinamiche di potere sottese alla costruzione degli immaginari culturali della moderna nazione.

2. Epidemia e malattia nella narrativa tardo-imperiale

Da un punto di vista terminologico, l'estrema genericità con cui la critica turca tende a definire il filone letterario sulle epidemie rende preliminarmente necessaria un'attenta periodizzazione. Negli usi convenzionali infatti il termine *türk salgın edebiyatı* ingloba, oltre che generi diversi, autori e poetiche tra loro anche molto distanti sul piano sia estetico che storico-letterario. Riferito al contesto specifico della narrativa moderna e contemporanea, esso va di conseguenza a coprire un arco temporale molto ampio, che di fatto si estende dagli inizi del secolo scorso fino ai giorni nostri. Vengono così ascritte al sottogenere epidemico tanto opere di scrittori canonici come *Sözde Kızlar* (1922, Le cosiddette ragazze) di Peyami Safa (1899-1961) o *Hüyükteki Nar Ağacı* (1952, Il melograno sul poggio) di Yaşar Kemal (1923-2015) quanto romanzi popolari

come *Beş Hasta Var* (1932, Ci sono cinque malati) di Etem İzzet Benice (1903-1967), per arrivare fino ai recentissimi *Meraklı Adamın On Gününü* (2021, I dieci giorni dell'uomo curioso) di Mehmet Eroğlu (1948-) e *Veba Geceleri* (2021, Le notti della peste) di Orhan Pamuk (1952-).

Un dato che si impone immediatamente all'attenzione è tuttavia la netta preponderanza della narrativa breve, che a partire dai primi del Novecento e fino alla fine degli anni Sessanta, sembra costituire la sede privilegiata dove trattare l'epidemia. Gli esempi di racconto ascritti al filone sono infatti ben più numerosi dei romanzi. Gran parte di essi tra cui *Lekeli Humma Şüphesi* (1934, Il sospetto di tifo) di Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944); *İki Sıtmalı* (1938, Due malarici) di Sadri Etem Ertem (1898-1943); *Kinin* (1941, Chinino) di Kenan Hulusi Koray (1906-1943); *Sulfata* (1942, Solfato) di Sabahattin Ali (1907-1948); *On milyonerin on metresi* (1945, Le dieci amanti dei dieci milionari), *Dört Zait* (1946, Quattro positivi) e *Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal* (1947, Il fantasma dietro la malattia della rabbia) di Sait Faik Abasıyanık (1906-1954); *Streptomycine* (1949, Streptomicina), *Hatice Akdur Vesaire* (1951, Hatice Akdur eccetera) e *Sıtma (Hacet Kapısı)* (1954, Malaria (Il santuario)) di Orhan Kemal (1914-1970) sono peraltro opera di alcune delle penne più prestigiose del panorama letterario del paese.

Da queste prime osservazioni di carattere quantitativo scaturiscono interessanti considerazioni sul fronte qualitativo. Il confronto tra produzione romanzesca e novellistica suggeriva, già in prima istanza, la tendenza a riservare, nei due diversi sottogeneri, un approccio differenziato all'oggetto in questione. Lo si può in parte rilevare anche solo comparando i titoli delle opere sopra citate: quelli appartenenti ai romanzi riferiscono soprattutto della patologia che è all'origine dell'epidemia, il più delle volte in termini molto generici. Ciò lasciava supporre un impiego prevalentemente metaforico della malattia, vista perlopiù nell'ottica individualizzante, così come descritta da Sontag. Nel caso dei racconti, invece, colpiscono tanto la puntuale nomenclatura epidemiologica quanto il frequente ricorso al lessico farmacologico ambedue indice di una particolare enfasi sull'azione contrastiva al fenomeno e dunque sulla dimensione reale e sociale dell'epidemia. Non potendo costituire un criterio d'indagine assoluto e inconfutabile, tale differenziazione richiedeva pertanto di essere inquadrata in una chiara prospettiva storico-letteraria.

Se esaminata retrospettivamente, l'esigenza di raccontare la realtà dell'epidemia sembra farsi particolarmente avvertita nel contesto turco-ottomano solo a partire dalla prima decade del Novecento. Pur costituendo un riferimento metaforico presente già nelle precedenti produzioni narrative, il tema epidemico pare iniziare a guadagnare terreno soltanto parallelamente alla diffusione del nazionalismo tra le élite politico-intellettuali tardo-imperiali. Una conferma in tal senso è data dalle poche ricognizioni sinora condotte sull'argomento, le quali consentono tuttavia di rintracciare nella cosiddetta *milli edebiyat* (letteratura nazionale, 1908-1922) la fase gestazionale della moderna narrativa turca sull'epidemia (Nakıboğlu 2021, 222; Topçu 2021, 60). Il graduale imporsi del paradigma nazionalista comportava un importante mutamento di prospettiva: il focus della narrazione si spostava cioè dalla malattia infettiva, quale mera circostanza evenemenziale nella vita di un singolo individuo o gruppo ristretto, all'epidemia come fatto storico, dalla valenza eminentemente collettiva. Tale spostamento coincide inoltre con il maggior ricorso al racconto quale genere prediletto dove trattare il tema dell'epidemia. I presupposti necessari al definitivo emergere di un sottogenere epidemico venivano così a crearsi solo allorché le istanze di modernizzazione imperiale risultavano assorbite nei più ampi orizzonti di edificazione nazionale. Non caso è solo successivamente alla fondazione della Repubblica (1923) e alla costruzione della moderna nazione kemalista negli anni Venti e Trenta del Novecento, che la novellistica turca sull'epidemia poteva vivere la sua stagione più prolifica e fortunata. La duplice tendenza a privilegiare tanto l'approccio tematico quanto il genere del racconto si rivelerà infatti uno dei tratti più distintivi e durevoli della letteratura epidemica

turca, almeno fino agli anni Settanta, quando, conseguentemente alla sempre minor incidenza delle epidemie, il filone subirà una lunga battuta d'arresto.¹

Sin qui si faceva strada l'ipotesi che, nel passaggio da un impero universale fondato sull'Islam a una moderna repubblica laica e nazionalista, la mutata prospettiva di potere fosse intervenuta ad orientare il ricorso letterario all'epidemia da metafora in uso prediletto del romanzo, a motivo particolarmente frequentato dalla narrativa breve. Benché di per sé molto suggestiva, nonché in parte confermata dalla disamina storico-letteraria, tale ipotesi andava tuttavia approfondita in termini poetico-storici.

Si è già detto per inciso che nelle fasi primordiali della moderna narrativa turca-ottomana, l'epidemia costituiva un riferimento esclusivamente metaforico. Sia i romanzi che i racconti di epoca riformista si caratterizzavano d'altronde per l'approccio individualizzante alla malattia contagiosa, che inevitabilmente relegava la dimensione sociale del fenomeno epidemico a un fatto accessorio, quasi incidentale. I due aspetti, tra loro interrelati, sono spesso sommariamente imputati alla scarsa familiarità con i generi prosastici in generale e ancor più con il soggetto in questione, entrambi assimilati dalla letteratura europea, in particolare francese (Nakıboğlu 2021, 36). Tuttavia, né la realtà dell'epidemia né gli usi metaforici ad essa ascrivibili costituivano un fatto totalmente inedito nell'esperienza storica e culturale dell'impero.

Nel suo *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (1949, Storia della letteratura turca del XIX secolo), tutt'ora uno dei testi teorico-critici fondamentali per lo studio della genesi della narrativa turca moderna, il celebre scrittore e letterato Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) ricollegava opportunamente il ricorso metaforico all'epidemia alla genesi tardiva di una tradizione artistico-letteraria fondata sul principio di *mimesis* (2014, 293-94). Estranei da un punto di vista epistemologico alle forme del romanzo e del racconto realista, atte all'appropriazione di una fenomenologia reale e razionale, i primi romanzieri e novellisti turco-ottomani erano spontaneamente portati a muovere verso una rappresentazione astratta e simbolica dell'epidemia. Ciò era espressione di un legame di continuità emotiva oltre che estetica con il canone dell'alta letteratura imperiale, dominato sul piano formale da un rigido e complesso simbolismo. Sul piano socio-culturale più complessi erano invece i motivi che spingevano a fare del fenomeno epidemico un riferimento quasi mai esplicitato ma solo alluso; una sorta di astrazione poetica posta sul fondale e finalizzata a riprodurre, mediante una serie di associazioni metaforiche, il contesto psicologico, l'atmosfera della narrazione. Pur avendo una consolidata familiarità con la fenomenologia reale e collettiva del fenomeno epidemico, esigenze di natura non solo prettamente estetiche intervenivano a motivare la scelta di focalizzare sulla dimensione singolare, personale ed emotiva della malattia.

In tal senso, il caso della tubercolosi si rivela particolarmente emblematico. Il "mal sottile" (*ince hastalık*), così come comunemente definita, era un annoso flagello della geografia ottomana tanto da costituire un riferimento ricorrente, già a partire dai secoli XVI e XVII, sia nell'alta letteratura del *Divan* che nella tradizione poetica, orale e popolare, dell'Anatolia (2014, 154; Sona 2017). Radicata nella memoria storica e culturale collettiva quale simbolo dell'amore-passione, nel corso del XIX secolo era talmente diffusa da penetrare persino all'interno della corte imperiale. I seppur rari censimenti e le iniziative sanitarie intraprese dai governi sultaniali tra Ottocento e Novecento sono testimonianza di come le epidemie di tisi fossero tutt'altro che

¹ Soltanto a partire dai primi del 2000, contestualmente alla crescente popolarità delle narrative storiche, fantastiche e distopiche, il soggetto epidemico, come metafora e come tematica, riacquisterà nuova centralità sia nei romanzi che nei racconti (Nakıboğlu 2021, 204-19; Topçu 2021, 63-66).

un fenomeno alieno.² Ciononostante, nei romanzi più rappresentativi della narrativa turco-ottomana – da *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* (1872, L'innamoramento di Talat e Fitnat) di Şemsettin Sami (1850-1904) e *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* (1875, Felatun Bey e Rakım Efendi) di Ahmet Mithat (1844-1912) a *Sergüzeşt* (1888, L'avventura) di Sami Paşazade Sezai (1859-1936) e *Araba Sevdası* (1896, La passione per la carrozza) di Rezaizade Mahmut Ekrem (1847-1914) fino ad arrivare a *Mai ve Siyah* (1897, Blu e Nero) e *Aşk-ı Memnu* (1900, L'amore proibito) di Halid Ziya Uşaklıgil (1865-1945) – la tubercolosi si configurava come un troppo altamente astratto e indefinito, il cui ricorso sembrava non essere finalizzato ad altro che all'adattamento del repertorio dei temi e dei motivi della narrativa romantica francese (Kalkan 2017; Uğurlu 2020).

La medesima tendenza si riscontrava d'altronde anche nella novellistica del periodo come dimostrano, tra gli altri, i racconti *Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi* (1891, Muhsin Bey ovvero un prodotto melancolico dell'essere poeta) di Rezaizade Mahmut Ekrem; *Düğün* (1891, Le nozze) di Sami Paşazade Sezai; *Dilhoş Dadı* (1901, Tata Dilhoş) e *Çay Fincanı* (1914, La tazza di tè) di Halid Ziya Uşaklıgil (Nakıboğlu 2021, 159-76). Anche qui la totale assenza di riferimenti espliciti alla dimensione reale, agli effetti sociali della sua diffusione e soprattutto alle politiche di contrasto al contagio, rendevano l'epidemia un fenomeno da contorni nebulosi, indefiniti e fortemente astratti. Gli esiti rappresentativi esibiti in opere come *Felsef-i Zenân* (1870, La filosofia delle donne) di Ahmet Mithat, *Muammâ-yı Dil* (1896, L'enigma della lingua) di Ahmed Hikmet Müftüoğlu (1870-1927) o *Bir Demet Çiçek* (1901, Un mazzo di fiori) di Halid Ziya Uşaklıgil – vengono non a caso definiti come “epidemie artificiali” (*sunî salgınlar*), la cui rilevanza va ricercata nella loro funzione eminentemente simbolica. Per contro emergeva la malattia contagiosa come fatto individuale, le cui cause e conseguenze parevano non dipendere da altri fattori che dalla personale inclinazione emotiva e morale del malato in questione.³

Per comprendere i motivi all'origine di una strategia rappresentativa così singolare è necessario tenere presente due aspetti in particolare. Il primo è l'impronta didattico-normativa all'insegna della quale nasceva la moderna letteratura, che si è detto guardare alla narrativa in una prospettiva di potere, come strumento per educare la collettività tanto ai vantaggi quanto ai pericoli della modernità. Il secondo è il clima fortemente repressivo dell'epoca, conseguente le aspre e violente politiche censorie che, sul fronte culturale, caratterizzarono il governo autoritario del sultano Abdülhamit II (1876-1908). Il ricorso simbolico all'epidemia e alla sua ampia semantica di riferimento risulta così trarre intimamente origine tanto dalle esigenze estetiche e dalle responsabilità civili attese dallo scrittore, quanto dalle ansie e dai timori che queste stesse esigenze e responsabilità producevano. In tale contesto le potenzialità applicative delle metafore epidemiche si prospettavano tanto più ricche e proficue da renderle, a conti fatti, preferibili ad un approccio più realistico. L'epidemia come metafora consentiva di assecondare intenti poetici e impegno sociale, di coniugare istanze all'apparenza inconciliabili.

Considerate inevitabilmente fatali, in un'epoca in cui se ne ignorava ancora totalmente l'eziologia e in un contesto di declino come quello tardo-imperiale, intriso di incertezze, di forte crisi d'identità e valori, le malattie contagiose si rendevano sinonimo di morte collettiva

² Secondo le stime ufficiali dei primi del Novecento, la tubercolosi costituì la causa del 15,8% dei decessi tra il 1892 e il 1914. In particolare, a Istanbul e İzmir, che all'epoca contavano rispettivamente 1.200.000 e 200.000 abitanti, la media del numero di morti per tubercolosi era stimata complessivamente a circa 3000 l'anno (Keskinbora 2016, 181).

³ È interessante peraltro notare come la quasi totalità degli autori sopracitati, per conferire una dimensione esclusivamente allusiva all'epidemia, ricorresse a un medesimo espediente narrativo: introdurre nella trama una serie di morti a catena, la cui causa non viene quasi mai esplicitata ma, che in assenza di altre evidenze testuali, poteva solo essere presumibilmente ricondotta a un agente infettivo (Nakıboğlu 2021, 254-62).

oltre che individuale. Di conseguenza, anche se individualizzate, erano funzionali ad esprimere implicitamente giudizi e preoccupazioni sul benessere della collettività, ad evocare scenari apocalittici di corruzione morale, di perdita identitaria, di disgregazione sociale, tutte conseguenze letali di un'eccessiva penetrazione della cultura occidentale. D'altro canto, proprio perché mosse dall'individualizzazione della malattia, le metafore epidemiche si dimostravano adatte a finalità politiche anche opposte. Consentivano di impostare il dibattito pubblico sulla modernizzazione, su questioni come le relazioni di genere e l'istituto familiare, sino ad allora rimaste confinate nella sfera inviolabile del privato, dello spazio intimo e domestico (Saraçgil 2001, 57-120). Erano un modo per moralizzare la morte così come per estetizzarla; per descrivere desideri, inclinazioni e aspirazioni individuali e al tempo stesso per sostenere la necessità di sopprimerli o tutt'al più di sublimarli in un orizzonte spiritualmente superiore sia esso l'amore patrio o l'ideale di un' "arte pura". Per autori eminentemente didattici come Ahmet Mithat erano un tramite per ribadire, nella transizione a un moderno ordine sociale, l'indiscussa superiorità della morale islamica; per altri, come Halid Ziya Uşaklıgil, erano un mezzo per distanziarsi da tale visione, sia estetica che politica, e invocare invece l'assoluta autonomia dei processi artistico-creativi. In tutti i casi le metafore delle epidemie si prestavano a rappresentare società repressive che pur nell'intento di modernizzarsi non ammettevano spazio per l'individualità, presupposto ritenuto intimamente connaturato alla modernità occidentale.

Nel contesto della narrativa turco-ottomana l'epidemia si faceva epitome della modernizzazione nella misura in cui condensava in sé l'idea di una rottura, di un rapido sconvolgimento degli equilibri sociali che, pur essendo all'apparenza inarrestabile e ineluttabile, conteneva in sé un potenziale distruttivo che andava neutralizzato. Essa era espressione eufemistica di una soggettivazione desiderabile e al tempo stesso temuta, che richiedeva di essere addomesticata e imbrigliata, da cui ci si doveva "immunizzare", moralmente e culturalmente, pena il suicidio collettivo. E tuttavia nella scelta di affidarsi a un impiego esclusivamente metaforico dell'epidemia, trovava altresì espressione tutta la difficoltà delle élite politico-intellettuali riformiste di insinuare l'indebolimento dell'autorità politica. L'assenza di un'efficace rappresentazione del fenomeno reale rendeva così conto dell'impossibilità di approcciare il soggetto epidemico in termini espliciti di dialettica tra individuo, società e potere. La metafora epidemica permetteva di alludere a tale controversa relazione, rimandando così indirettamente all'esigenza di una metamorfosi delle strutture e dei rapporti di dominio che permettesse di arginare la "viralità" del mutamento sociale, ripristinando l'ordine e gli equilibri interni che la modernità aveva sconvolto.

A partire dai primi decenni del XX secolo, la graduale diffusione del nazionalismo creava i presupposti perché l'esigenza di un ordine politico formalmente rinnovato potesse essere esplicitata, seppur indirettamente, attraverso un approccio maggiormente tematico alle epidemie. L'impostazione nazionalista consolidava ulteriormente la visione normativa che aveva segnato la genesi della narrativa turco-ottomana, escludendo così ogni possibilità di tensione individualista. Con l'avvento della *milli edebiyat* anche il ricorso all'epidemia come metafora della modernizzazione assumerà significato specifico nell'ottica prioritaria di definire un immaginario e una simbologia percepiti come autenticamente nazionali. Ciò consentiva alle metafore epidemiche di sopravvivere e tuttavia interveniva a diversificarne gli usi poetici, in particolare nella narrativa breve, conferendo loro una funzione e una dimensione esplicitamente ideologica. Questo senza contare il fatto che, a partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento e fino alle prime decadi della Repubblica, la particolare recrudescenza del fenomeno faceva delle epidemie un soggetto di facile presa sul pubblico ma soprattutto di stringente attualità politica. Le malattie veneree, prima fra tutte la sifilide, si confermavano particolarmente produttive sul piano metaforico perché associate a comportamenti sessuali immorali scaturiti, nel deplorato contesto cosmopolita

della modernizzazione imperiale, dalla perdita di autorità e controllo sulle giovani generazioni e in particolare sulle donne.⁴ Viceversa il tifo, detto anche volgarmente *ordu humması* (febbre dell'esercito) o *harp humması* (febbre della guerra) perché storicamente associato agli scenari militari e bellici, veniva in questi anni a costituirsi come uno dei motivi centrali della letteratura nazionalista sia tardo-ottomana che repubblicana.⁵

È in tale contesto che cominciano a configurarsi i primi tentativi di pervenire a una rappresentazione realista del fenomeno epidemico, inteso come fatto storico, come problema sociale oltre che morale e culturale. Pur mantenendo una certa tendenza a focalizzare sulla dimensione collettiva della malattia, epigoni come *Hakka Sığındık* (1919, Ci rifugiammo in Dio) di Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Külâh* (1918, Il copricapo), *Cesaret* (1918, Il coraggio), *Türbe* (1919, La tomba), *Acaba Ne idi?* (1919, Chissà cos'è stato?) e *İffet* (1920, La castità) di Ömer Seyfeddin (1884-1920) forniranno in tal senso i presupposti estetici essenziali al definitivo emergere, a metà degli anni Trenta del Novecento, di un filone narrativo espressamente incentrato sul tema dell'epidemia. Viene lecito a questo punto chiedersi in che misura specifica i precedenti della "letteratura nazionale" orienteranno le produzioni di prima epoca kemalista, contribuendo sul piano simbolico alla costruzione della moderna nazione e dei suoi canoni culturali. È a questo punto che la personalità di Reşat Nuri Güntekin ma soprattutto il racconto *Salgın* possono ricorrere in aiuto.

3. Reşat Nuri Güntekin: l'intellettuale repubblicano tra malattia e epidemia

Per molti versi, non sorprende che tra i primi autori del periodo repubblicano a fare dell'epidemia il soggetto centrale di un'opera di narrativa sia stato proprio Reşat Nuri Güntekin. È sufficiente una disamina sommaria delle trame o anche solo dei titoli di alcune sue opere – i romanzi *Eski Hastalık* (1938, La vecchia malattia) e *Acımak* (1928, Compatire) o i tre capitoli *Yolda Hastalık* (La malattia da viaggio) contenuti nelle sue memorie *Anadolu Notları* (1936, Appunti anatolici) – per rendersi conto di come, in linea generale, il riferimento più o meno metaforico alla malattia costituisca uno dei tratti distintivi della sua intera produzione narrativa. La meticolosa cernita condotta da Bâki Asiltürk, seppur circoscritta ai soli romanzi, fornisce d'altronde definitiva conferma di tale evidenza (2009, 349-59). Pur nel suo carattere essenzialmente compilativo, il lavoro di Asiltürk permette tuttavia di rilevare alcuni aspetti fondamentali nell'elaborazione poetico-epidemica dello scrittore. Stando alla disamina dello studioso infatti, la malattia, sia fisica che psicologica, costituirebbe un motivo e una metafora centrali soprattutto nei romanzi dell'autore. In questa sede specifica, Güntekin sembra dare

⁴ Definita volgarmente *pis hastalık* (malattia sporca) agli inizi del XIX secolo aveva i propri focolai nella regione costiera del Mar Nero, in particolare a Kastamonu e Sinop, da dove, a partire dalla guerra di Crimea (1853-1856), si diffuse progressivamente in tutta la penisola anatolica, fino a raggiungere İzmir e Istanbul dove diede origine a ondate epidemiche ripetutesi per tutto il primo decennio del Novecento (Kılıç 2014, 291-304; Vergili 2020). È oggetto di una ricca produzione narrativa composta sia di racconti come *Salgın* (1915, L'epidemia) e *Frenği* (1923, La sifilide) del medico e scrittore Fahri Celal Gökbulga (1895-1975) che di romanzi quali *Zaniyeler* (1924, Le adultere) di Salahaddin Enis (1892-1942) oltre ai già citati *Sözde Kızlar* di Peyami Safa e *Beş Hasta Var* di Etem İzzet Benice.

⁵ Perlopiù circoscritto alle zone rurali, negli anni compresi tra le Guerre Balcaniche (1912-1913) e la Prima guerra Mondiale il tifo si diffonde anche tra la popolazione urbana, veicolato dai continui spostamenti di truppe, dove si attesta una media di quasi 2000 contagi l'anno nella sola Istanbul. Non a caso costituisce il principale obiettivo delle misure di contrasto alle epidemie attuate dal governo imperiale tra il 1914 e il 1918 (Özer 2016, 219-59; Vergili 2020, 139).

tutto sommato seguito alla tendenza astratta, romantica e a tratti decadente propria della narrativa epidemica turco-ottomana. Anche qui l'impiego è metaforico; il focus risulta infatti centrato sulla dimensione personale, emotiva e psicologica, della malattia restituita come una condizione esistenziale, dettata dal contesto socio-culturale, da fattori morali e identitari più che clinico-patogeni. L'epidemia come tema o motivo viene invece ad occupare il fulcro della narrazione nella produzione novellistica dell'autore che, parallelamente a una maggior enfasi civico-didattica, esibisce diverse innovazioni significative sul piano della rappresentazione del fenomeno. In virtù di una bipartizione apparentemente così netta, che sembra corrispondere a una strategia narrativa ben precisa, sarà forse opportuno provare a riflettere in maniera incrociata sul dato storico e su quello biografico dello scrittore. Sarà possibile così isolare diversi elementi utili per meglio comprendere sia la personale inclinazione ai temi in questione sia l'elaborazione di una specifica poetica dell'epidemia.

Nel decennio turbolento compreso tra lo scoppio delle Guerre Balcaniche e la fine della Guerra di Liberazione, l'incidenza delle epidemie subì un incremento tanto esponenziale da riflettersi significativamente sulla demografia della neonata Repubblica. Tale incremento, se da un lato si era reso partecipe della definitiva ricomposizione etnico-culturale dei territori tracio-anatolici in favore di una pressoché assoluta maggioranza turco-musulmana, dall'altro aveva inevitabilmente comportato un importante calo della popolazione. Le considerevoli perdite umane, unitamente al grave quadro epidemiologico ereditato dall'impero, si ripercuotevano assai negativamente sul fronte economico, traducendosi in un'imponente diminuzione della forza lavoro disponibile. Aspetto, quest'ultimo, tutt'altro che trascurabile data la quasi esclusiva dipendenza del paese dal settore primario e nella pressoché totale assenza di meccanizzazione dei mezzi di produzione.⁶ I suddetti fattori portavano di conseguenza l'agenda kemalista a fare della lotta alle epidemie uno dei principali punti all'ordine del giorno sin dai primi anni Venti del Novecento e per tutto il ventennio successivo (Vergili 2020, 23-84). In particolare nelle zone rurali, che ospitavano la maggioranza della popolazione, l'implementazione di piani sanitari specifici volti sia alla cura che alla prevenzione delle malattie infettive più diffuse – in primo luogo la malaria data la sua particolare endemicità nelle regioni interne dell'Anatolia ma anche tubercolosi, tifo e sifilide – assumeva particolare rilevanza nel processo di costruzione del moderno Stato nazionale.⁷ Ciò non soltanto dal punto di vista delle politiche demografiche. Viste in un'ottica storico-sociale più ampia, le politiche sanitarie degli anni Venti e Trenta avevano, nella fattispecie della Turchia, una componente culturale importante nella misura in cui contribuivano tanto alla formazione civica della moderna cittadinanza quanto alla diffusione dei principi scientifico-epistemologici e dei valori laici fondanti la modernità (Tuğluoğlu 2008). Le massicce campagne informative, che sul fronte politico-culturale accompagnarono il contrasto medico-sanitario alle epidemie, perseguivano infatti il duplice obiettivo sia di promuovere comportamenti improntati alla responsabilità sociale, al benessere e alla salute collettiva, che di educare la nazione alla fede nella scienza e nella medicina moderna, requisiti altrettanto necessari per poter rapidamente eguagliare il medesimo livello di civiltà e progresso raggiunto dalle coeve potenze europee.

⁶ I primi rilievi, condotti all'indomani della Guerra di Liberazione, vedevano la popolazione ospitata all'interno degli attuali confini del paese passare dagli oltre 20 milioni del 1914, a poco più della metà, con un aumento percentuale della componente turco-musulmana dall'82 al 97% (Behar 1996, 59-67; Mutlu 2003).

⁷ Secondo le statistiche ufficiali del 1925 la percentuale di malaria nelle regioni centrali dell'Anatolia si attestava anche al 90%. Erano altresì stimati circa un milione di tubercolotici e 250.000 casi di tracoma mentre la sifilide interessava il 5% della popolazione totale (Vergili 2020, 33; 68).

L'emergere, durante le decadi fondative della Repubblica, di un filone narrativo incentrato sull'epidemia è un fenomeno che va pertanto interpretato all'interno del più ampio progetto di edificazione nazionale kemalista. Aderiva a tale progetto una generazione di scrittori e intellettuali di "transizione", l'ultima nata sotto il dominio ottomano e pertanto testimone diretta del tracollo dell'impero e del passaggio alla Repubblica. Questa leva letteraria portava con sé un corollario di traumi – guerre, devastazioni, carestie, esodi forzati, tutti fattori di per sé particolarmente favorevoli alla diffusione delle epidemie – che la rapidità della dinamica storica non aveva reso possibile elaborare. Un vissuto drammatico che non inficiava la sincerità del loro impegno sociale e politico ma che tuttavia contribuiva a caricarlo di tensioni insolite, conferendo un carattere spiccatamente romantico e idealizzante alla loro scrittura.

Reşat Nuri Güntekin è una delle figure simbolo di questa generazione e dei suoi dissidi interiori. Egli incarna l'immagine canonica dell'intellettuale repubblicano, investito della duplice e non agevole missione di: "[...] toplumun/ülkenin yaşadığı hızlı değişime tanıklık etmek, ondan yana olmak, bir yandan da toplumun bu kökten değişimi karşısında tedirginliği, tepkiyi, altını çize çize dile getirmek" (Kahraman 1989, 14).⁸ Tale missione, in particolare in opere come *Salgın*, motivava un approccio maggiormente realista al tema dell'epidemia, soggetto di stringente attualità nella prassi kemalista. Inoltre, ne informava altresì gli usi metaforici, finalizzandoli alla definizione dei paradigmi culturali della moderna nazione. La sua poetica-epidemica, in maniera sostanzialmente non tanto dissimile da quanto già avveniva nella narrativa di fine Ottocento, veniva elaborata in una chiara prospettiva di potere.

D'altro canto, anche a una disamina del dato biografico sussistono diversi elementi che autorizzano a ipotizzare, nel caso specifico di Reşat Nuri Güntekin, un uso poetico della malattia epidemica connesso alla costruzione dell'egemonia culturale nazionalista. Diversamente da altri autori della sua generazione, come Hüseyin Rahmi Gürpınar, che ne furono personalmente e precocemente segnati, l'esperienza delle epidemie sembra non appartenere al vissuto diretto di Güntekin, se non in età adulta e comunque sempre in veste di osservatore esterno. Ciononostante, si è già visto come il tema della malattia costituisca sin dalle sue prime opere un motivo particolarmente privilegiato. Nell'opinione della critica, tale particolare predilezione andrebbe imputata alla forte influenza esercitata dalla figura paterna. Ufficiale medico e alto funzionario della burocrazia ottomana, l'uomo dominerà la crescita e la primissima formazione letteraria dello scrittore, che accanto ai testi fondamentali della tradizione poetica ottomana vede affiancarsi i grandi classici della narrativa romantica e realista francese (Emil 1989, 3-4; Enginün 2003, 261; Kanter 2019, 22-24). In ragione di questo tramite familiare, che si ripercuote anche sul piano dei riferimenti intertestuali, la malattia verrebbe inizialmente a costituirsi nell'immaginario poetico dello scrittore come un richiamo affettivo fortemente simbolico che, a livello psicopolitico, rimanda direttamente all'immagine dell'autorità. Da tale associazione scaturiva in prima istanza il ricorso metaforico-romantico alla malattia che caratterizzerà la sua prima produzione romanzesca a partire da *Çalılıkusu* (1922, Il cardellino) al già citato *Acımak*.

Dopo un'infanzia "nomadica" trascorsa tra Istanbul, Çanakkale e İzmir, seguendo il padre nelle diverse destinazioni a cui veniva assegnato, nel 1908 Güntekin fa definitivo ritorno nella capitale imperiale dove, nel 1912, consegue la laurea in letteratura. Dal 1913, anno in cui dà inizio alla sua lunga carriera di insegnante, e fino al 1924 è docente di lettere nei più importanti licei di Istanbul, dove peraltro ricopre anche cariche dirigenziali. Nel 1927 viene nominato ispettore del ministero dell'Istruzione, carica che ricoprirà fino al 1939 quando verrà eletto deputato

⁸ Trad.: [...] testimoniare il rapido cambiamento che la società/paese stava vivendo, di sostenerlo, e d'altra parte di denunciare le inquietudini, la reazione della società di fronte a questo mutamento radicale.

all'Assemblea Nazionale. Figura particolarmente autorevole nel quadro politico-intellettuale del tempo, tra il 1929 e il 1931 prenderà altresì parte attiva ai lavori della Commissione per la riforma linguistica (*Dil Heyeti*, 1928). Gli anni dell'ispettorato, durante i quali avrà modo di girare tutta l'Anatolia, si rivelano particolarmente significativi nella misura in cui segnano un punto di svolta fondamentale tanto a livello professionale quanto sul piano dell'elaborazione poetica. È peraltro in questo contesto, e soprattutto in questo scenario, che le epidemie entrano verosimilmente a far parte dell'esperienza diretta dell'autore, seppur osservate dall'esterno, segnandone profondamente la sensibilità umana oltre che estetico-letteraria. Dal confronto con la dura e per molti aspetti sconcertante realtà anatolica, idealmente eletta dalla retorica kemalista a cuore incorrotto della nazione, scaturirà la produzione "matura" di Güntekin, caratterizzata da un graduale abbandono dell'approccio idealista che aveva caratterizzato la scrittura giovanile, in favore di una narrativa di puro impegno didattico e critica etico-morale (Kanter 2019, 35-40). Una narrativa concepita d'altronde come naturale estensione, sul piano letterario, degli importanti incarichi conferitigli a livello pubblico-istituzionale. Non sarà allora un caso se proprio questa fase venga a coincidere con la scrittura di *Salgın* dove l'epidemia si farà motivo e insieme figura simbolica della costruzione della nazione.

4. *Salgın: l'epidemia tra realtà e retorica*

Come gran parte della novellistica di Reşat Nuri Güntekin, anche *Salgın* ha ricevuto particolare attenzione dagli studi letterari solo di recente (Dervişoğlu 2020; Ulutürk Sakarya 2020; Nakıboğlu 2021, 262-74). Ciò per evidente riflesso del peculiare clima culturale generato dall'attuale contingenza pandemica ma anche come conseguenza dell'esclusiva priorità di indagine che da sempre viene conferita alla produzione romanzesca dello scrittore, in particolare a *Çalılıkusu*, annoverato dagli storici della letteratura turca tra le pietre miliari del canone letterario nazionale (Emil 1989, 10-12; Erol 1991; Kanter 2019; 94-126). Pur essendo un'opera minore e malgrado la sua relativa brevità, *Salgın* si rivela attualmente un importante riferimento per l'analisi delle rappresentazioni artistico-letterarie dell'epidemia nel contesto della narrativa turca contemporanea. La strategia rappresentativa esibita dal testo permette infatti di rilevare come i paradigmi nazionalisti, venuti definitivamente a imporsi con la transizione repubblicana, abbiano influito sulla dinamica poetico-storica del racconto epidemico. A rendere tale influenza particolarmente manifesta è il netto passaggio dall'astrattismo che caratterizzava la narrativa della fine del XIX secolo a forme di rappresentazione sempre più realistiche del fenomeno, esplicitamente reso come fatto attinente la sfera pubblica e la gestione dell'ordine politico e sociale.

Pubblicato originariamente tra il 1935 e il 1936 in appendice alla rivista *Perşembe* (Giovedì), è soltanto nel 2005 che *Salgın* viene edito in volume, unitamente al coevo *Madalyonun Ters Tarafı* (1935, L'altra faccia del medaglione). È probabilmente anche in ragione della sua tardiva scoperta editoriale che l'opera è rimasta a lungo sconosciuta persino agli esponenti più autorevoli della critica e degli studi letterari del paese.⁹ Il racconto è ambientato durante i primi anni del regime costituzionale instaurato dalla rivoluzione dei Giovani Turchi del 1908 ed è incentrato sulla reazione delle autorità locali di fronte alla notizia di un probabile focolaio epidemico a Karlıbel, piccolo e remoto villaggio situato nella regione montuosa a ridosso del Mar Nero. A innescare la narrazione è la scoperta da parte del sottoprefetto provinciale di una

⁹ È significativo in tal senso che Birol Emil, autore di quello che tutt'oggi viene considerato uno dei testi di riferimento fondamentali sullo scrittore, pur prendendone in esame la novellistica non faccia alcuna menzione del racconto (1989).

lettera, inviata gli tempo addietro e rimasta per giorni sepolta nel cassetto della sua scrivania. In essa l'insegnante della scuola elementare del villaggio lo informa della presenza di una serie di morti sospette, molto probabilmente dovute a un agente infettivo, allertandolo a prendere immediati provvedimenti.

Questi pochi accenni alla trama permettono già di rilevare l'approccio tematico all'epidemia che, come si evince d'altronde dal titolo stesso, viene subito introdotta come il soggetto centrale della narrazione. In netta contrapposizione con quanto avveniva nelle produzioni a cavallo tra Otto e Novecento, lo scrittore dà inoltre prova, sin dalle prime pagine, di muovere a una rappresentazione realistica del fenomeno. In particolare, sono due gli elementi che si prestano a rendere conto di tale intento. Il primo è il ricorso alla lettera, espediente a cui gli scrittori di prima epoca repubblicana ricorrevano peraltro spesso, analogamente al diario, per conferire un'aura di veridicità al racconto. Il secondo è la dovizia di particolari, la descrizione a tratti naturalista, con cui viene illustrata la patogenesi della malattia e degli eventi ad essa correlati. Nella sua lunga e accorata missiva, pur ammettendo di non avere alcuna competenza medica, il maestro Cevdet fornisce un'accurata descrizione anamnestiche dei casi a cui assiste:

Kulunuz Karlıbel köyü ilkokulun öğretmeniyim. Köymüzde bir salgın baş gösterdi. Hastalar şiddetli baş, arka ağrıları ve kusmalarla yatağa düşüyorlar. Sıcaklıkları artıyor; birkaç saat içinde kendilerini kaybediyorlar; durmadan inleyip sayıklıyorlar. Ara sıra öksürdüğüce ağızlarından parça parça kan geliyor. Üç dört gün bu halde can çekistikten sonra ölüp gidiyorlar. (Güntekin 2005, 11)¹⁰

L'insegnante prosegue poi descrivendo le sue inutili richieste di auto alla sede distrettuale della prefettura:

İki defa bin zahmetle dağdan kasaba merkezine indim; hali yana yakıla müdüre anlattım. Birincisinde: 'Bu günlerde ilçe doktoru devre gelecek. Bir kolayını bulursak oraya da göndeririz' dedi. 'Bekleyecek vakit yok, bey... Elli haneli köyde ölenlerin sayısı altıyı buldu' dedim. Çatık bir çehre ile: 'Peki, peki...sen git; işinle meşgul ol. Biz icabına bakarız,' dedi. [...] Birkaç gün doktoru bekledikten sonra dayanamadım; yağışlı bir havada canımı dişime takarak tekrar kasaba merkezine indim. [...] Müdür bu defa hiddetlendi. 'Ne diye üstüne lazım olmayan şeylere karıştırıyorsun? Ne diye izin almadan işini bırakıyorsun?' diye beni azarladı. (12)¹¹

La personalità del maestro Cevdet, con il suo alto senso civico e morale ma soprattutto lo spirito combattivo con cui si ostina a portare il problema all'attenzione delle autorità, si configura come un elemento di diversificazione cruciale rispetto alle produzioni del periodo ottomano. La narrativa ottomana di epoca riformista ricorreva infatti alle metafore epidemiche in una prospettiva moralizzante, concependo la malattia contagiosa in termini simbolici di "castigo divino" e dunque di fatalità inoppugnabile per l'individuo. Già gli autori della *milli*

¹⁰ Trad.: Sono l'insegnante della scuola elementare del villaggio di Karlıbel, vostro servo. Nel nostro villaggio è scoppiata un'epidemia. Gli ammalati giacciono con violenti dolori alla testa, alla schiena e vomito. La loro temperatura aumenta; nel giro di qualche ora perdono coscienza, nel delirio gemono continuamente. Di tanto in tanto, quando tossiscono, sputano grumi di sangue. Dopo tre quattro giorni in questo stato di agonia muoiono.

¹¹ Trad.: Due volte, tra mille difficoltà, sono sceso dalla montagna al centro della cittadina; ho raccontato la situazione al direttore per filo e per segno. La prima volta mi ha detto: 'In questi giorni passerà il medico del distretto. Se ci sarà modo, lo manderemo anche lì'. Ho replicato: 'Signore non c'è tempo da perdere...Sono morte sei persone in un villaggio di cinquanta famiglie'. Con un'espressione torva in viso mi ha detto: 'Va bene, va bene... Adesso vai, occupati del tuo lavoro. Al resto ci pensiamo noi'. [...] Dopo aver aspettato il dottore per qualche giorno non sono riuscito a resistere. Nonostante i disagi dovuti alla neve sono andato di nuovo in centro. [...] Questa volta il direttore è andato su tutte le furie. Mi ha rimproverato dicendo: 'Perché ti impicci di cose che non ti riguardano? Perché lasci il posto di lavoro senza permesso?'.

edebiyat erano intervenuti a modificare questa percezione introducendo personaggi come l'ufficiale-medico. Per il tramite di questo tipo sociale, la condizione patologica che era all'origine dell'epidemia cominciava così ad essere rappresentata come un fenomeno contingente che, in virtù delle sue ripercussioni sulla società, non soltanto poteva, ma doveva essere contrastato con ogni mezzo. È tuttavia è indicativo il fatto che nei racconti di autori come Ömer Seyfettin queste figure fossero spesso caratterizzate negativamente sul piano deontologico, descritti come individui sprezzanti, altezzosi, privi di umanità e compassione verso i loro malati (Nakıboğlu 2021, 238-39). Erano in altri termini un ulteriore espediente per evocare il contesto di degrado morale della vita cittadina, la deriva individualista delle élite cosmopolite urbane. Con l'avvento della Repubblica sarà l'insegnante idealista, promotore di modernità, di razionalità, di progresso e civilizzazione, a rendersi espressione sul piano strutturale del mutato approccio che il potere kemalista riservava alla problematica epidemica. Si è visto d'altronde come la figura dello scrittore-maestro, quale era lo stesso Güntekin, costituisse uno degli attori fondamentali nel processo di costruzione della nazione. All'intellettuale era affidato infatti il compito primario di diffondere i nuovi valori nazionali, laici e moderni, oltre che di creare consenso intorno al regime. E tuttavia nel portare avanti la sua missione in particolare nelle zone rurali e periferiche, egli doveva scontrarsi con la riluttanza dei quadri amministrativi locali. Perlopiù restii a dare corso a un cambiamento radicale dell'ordine sociale, i burocrati provinciali preferivano piuttosto consolidare la loro posizione cercando il sostegno dei ceti notabili rurali, socialmente e culturalmente conservatori.

L'influenza dell'ottica nazionalista si rivela d'altronde anche a un livello più generale, nella scelta delle metafore formali mediante le quali viene descritta l'epidemia. Come rileva Sontag la semantica bellica costituisce storicamente uno dei più importanti repertori lessicali e simbolici su cui si sono formati i moderni immaginari culturali sulle malattie (Sontag 1978, 80-88). Nel caso specifico della narrativa epidemica turca, il ricorso alla metafora della guerra acquisisce una peculiare valenza simbolica giacché rimanda direttamente all'idea di un corpo sociale compatto, disciplinato e produttivo. L'organizzazione militaresca della società costituiva d'altronde uno dei maggiori vanti del potere kemalista. Da un punto di vista poetico-storico, è in tale cornice retorica che verranno elaborati gli schemi rappresentativi fondanti la narrativa repubblicana sull'epidemia. La metafora della guerra si riproduce infatti non solo a livello figurativo ma anche strutturale. Ad esserne orientata è innanzitutto la caratterizzazione dei personaggi, che risulta articolata in tre tipologie di raggruppamento. Tale triade caratterizzante, a partire da *Salgın*, verrà gradualmente a consolidarsi come tratto canonico di tutto il sottogenere epidemico turco.

Il primo di questi tipi è rappresentato da coloro che reagiscono alla malattia e combattono l'epidemia, come il sopracitato maestro Cevdet. Eroe del filone epidemico, questo genere di personaggio è incarnazione del modello ideale di intellettuale repubblicano, che non subisce passivamente il corso degli eventi ma, forte dei suoi principi, si rende agente non solo del proprio destino ma anche di quello della collettività. Il giovane maestro protagonista di *Salgın* dà prova nel racconto di aver già sventato in precedenza il pericolo di un'epidemia di parotite nella scuola in cui presta servizio, agendo in tal senso autonomamente, senza interpellare le autorità. L'atto benché necessario e risolutivo, sarà puntualmente sanzionato. Le autorità locali non guarderanno d'altronde di buon occhio l'operato di questi giovani insegnanti che, pur mossi da sincero idealismo, ponevano di fatto in evidenza le inadempienze dell'amministrazione provinciale e dunque l'incapacità del potere di far fronte alle emergenze sociali. Il segretario generale della prefettura denigrerà non a caso il maestro Cevdet definendolo:

İstanbul öğretmen okulunun başımıza bela ettiği kişilerden...[...] Huysuzdur, geçimsizdir, ukaladır. Anarşist gibi bir adamdır. Köylü ile daima hır çıkarır. [...] Zimba ile delik, deşik edilmiş gibi uğursuz bir

surat... Bu suratta adamdan hayır gelir mi efendim!... Bizim beğenmediğimiz o eski sarıklı hocalar böyle heriflerin yanında gülsuyu gibi kalır. (Güntekin 2005, 16)¹²

La seconda tipologia è rappresentata invece dalle vittime dell'epidemia ovvero da quanti, loro malgrado, sono destinati a soccombere al contagio. La caratterizzazione di questi personaggi, nel contesto repubblicano, muove opportunamente dal recupero della tendenza arrendevole e fatalista propria dell'approccio alla malattia di epoca riformista. Tale tendenza, reinterpretata in chiave polemica alla luce della prospettiva nazionalista, veniva peraltro già attribuita dagli scrittori della *milli edebiyat* ai ceti popolari urbani. Ciò significava fare del malato turco un soggetto eminentemente collettivo e tuttavia privo di una coscienza e di una voce proprie. Vincolato dal giogo della superstizione e dell'oscurantismo religioso al suo triste destino di miseria e indigenza, egli è pertanto incapace non solo di opporsi alla sua condizione ma neppure di poterla riferire direttamente. Il passo successivo, compiuto dagli autori di prima epoca repubblicana come Güntekin, sarà quello di trasferire questo immaginario, elaborato in una prospettiva evidentemente orientalista, alle masse rurali dell'Anatolia. A partire da racconti come *Salgın* il contadino anatolico diviene così il malato turco per antonomasia. Un soggetto subalterno la cui arretratezza, fatalismo e passività "orientali" giustificano la missione civilizzatrice delle élite intellettuali urbane, laiche e nazionaliste, fornendo così il presupposto legittimante la costruzione della nazione kemalista. In *Salgın* sarà il maestro Cevdet a riportare nella sua lettera, con toni preoccupanti e compassionevoli, la realtà dell'epidemia vista dagli occhi degli abitanti di Karlıbel:

Köylüler cahil insanlar, hastalıktan sakınmasını, korunmasını bilmiyorlar. 'Aman çoluk çocuğunuzu kollayın. Belki geçer' diyecek olursam kızıyorlar. 'Biz çok şükür Müslüman insanlarız. Hastadan iğrenmek günahdır' diyorlar. Okulun eski öğretmeni ihtiyar imam da onları benim aleyhime kışkırtıyor. 'İmanımızı bütün turalım. Allah'a yalvaralım. Bir suçumuz, günahımız varsa afetsin. Kim bilir ne kusurlarımız var ki Allah bu belayı gönderdi' diyor. Bu dağ tepesinde bütün dünya alakasını kesmiş garip, fakir köylülerin cehaletlerinden başka ne günahları olur? Halbuki o suçun sorumlusu da kendileri değil. Şimdiki halde bu salgın karşısında yapılan tedbir hastaları hocaya nefes ettirmekten ve köyün başından bu belayı defetmek için akşam namazlarında Kunut duasını okutmaktan ibarettir. (11-12)¹³

La terza tipologia, antitetica alla prima, è costituita da coloro che invece fuggono fisicamente e moralmente dalla realtà dell'epidemia, arrivando persino a negarne l'evidenza pur di sottrarsi al confronto. Se nei racconti della *milli edebiyat* questo era l'approccio proprio delle figure religiose e del ceto medio conservatore, in *Salgın* esso riferisce di personaggi come il sottoprefetto o il segretario generale, rappresentativi della burocrazia tardo-imperiale. Alienati dal resto del corpo

¹² Trad.: Uno di quelli con cui la scuola per insegnanti di Istanbul ci affligge. [...] È un tipo irascibile, pedante, un piantagrane. Una specie di anarchico. Sta sempre a seminare zizzania con i contadini. [...] Ha una faccia lugubre, tutta butterata, come se ci fosse passata sopra una perforatrice... Da uno con una faccia del genere può mai venire qualcosa di buono, eccellenza? ... Quei vecchi religiosi inturbantati, che pure non ci andavano a genio, sono acqua fresca in confronto a questi mascalzoni.

¹³ Trad.: I contadini sono gente ignorante, non sanno come evitare la malattia, come tutelarli. Se dico loro 'Per carità, proteggete le vostre famiglie. Forse passerà, ' si arrabbiano. Mi rispondono: 'Grazie a Dio siamo musulmani. Disprezzare un malato è peccato'. Anche il vecchio imam, che insegnava nella scuola prima del mio arrivo, me li mette contro. Dice: 'Teniamo salda la nostra fede. Supplichiamo Dio che ci perdoni per le nostre colpe, per i nostri peccati. Chissà quante ne abbiamo commesse per cui Dio ci ha inviato questo castigo'. Questi poveri, bizzarri contadini, isolati dal resto del mondo su questo cocuzzolo di montagna, che altro peccato possono aver commesso oltre al fatto di essere ignoranti? In fin dei conti, neppure questa è colpa loro. Tutt'ora non viene presa altra misura che far soffiare ai religiosi sui malati e far recitare il kunut durante la preghiera della sera, per scacciare questo flagello dal villaggio.

sociale, queste figure rifuggono le responsabilità civili connesse all'esercizio del potere di cui sono diretta emanazione. Loro unico scopo è assecondare piaceri e interessi personali, favorendo così indirettamente la diffusione del contagio. Tale è il ritratto con cui Güntekin presenta al lettore il destinatario della missiva del maestro Cevdet ossia il sottoprefetto di Gökpınar:

Kaymakam şiir ve güzel yazı meraklısıydı. [...] Binde bir gezmeye çıktığı zaman gittiği yer ya dere kenarı yahut mezarlıktı. En sevdiği ağaçlar servi ile söğütü. Evlad sevgisi gibi bu iki sevgiyi birbirinden ayırd edemez, “Bunlar gözümde gam ve sevinci gösterir, biri dünyanın zevki, öteki ölümün hüznü ve ruhaniyetini tattırır,” derdi. Kaymakam mezarlıktan ve dere kenarından eli boş dönmezdi. Mezarlıkta hiçbir resmî evrak karşısında göstermediği bir ciddiyetle mezar taşlarını okur, beğendiği kitabeleri yine o küçük kağıtlara kaydederd. Bazen de onlardan aldığı ilham ile kendiliğinden birkaç beyit yazar, dostlarından birisinin vefatında ailesine hediye edilmek üzere saklardı. Dere kenarı ilhamlarına gelince, bunlar Hayyam ağzı birtakim şiirlerdi. Hemen hepsinden dünyanın fâniliğinden, mutluluğun söğüt yapraklarının gölgesi gibi kararsız ve elle tutulmaz bir şey olduğundan bahsetmesine göre kaymakamın dünya zevki dediği şeyin de ölüm hüznünden pek farklı olmadığına hükmetmek lazım gelirdi. [...] Şâir ve yazar olmasına rağmen kaymakamı hayatta en yoran ve üzen şey, gelen mektuplara cevap vermekt. Başkaları gibi rasgele yazı yazamazdı. Onun kaleminden çıkan bir yazı mutlaka bir güzel yazı ve güzel söz örneği olmalıydı. Sonra kendinden istenen şeylere cevap vermek için mutlaka düşünmek ve karar vermek lazım gelirdi. Halbuki otuz bu kadar yıllık memuriyet hayatı, onda karar vermek, herhangi bir meseleyi kestirip atmak kabiliyetini kesintiye uğratmıştı. (8-9)¹⁴

È interessante rilevare come la condotta politica ignava di questo personaggio si accompagni, nella descrizione dell'autore, a una più generale attitudine al pessimismo e al decadentismo. Legittimata da una concezione fortemente simbolica della vita, dell'arte e della letteratura tale attitudine non può risolversi in altro che nella fuga dalla società. L'esempio del sottoprefetto sembrerebbe così offrire il pretesto per muovere una critica generale, sul piano estetico oltre che etico-morale, alle élite politico-intellettuali del tramonto ottomano. Oggetto del giudizio polemico di Güntekin sembra essere nel complesso l'approccio astrante e estetizzante, ritenuto individualista e dunque politicamente e socialmente improduttivo, che tanto il burocrate ottomano quanto lo scrittore dei primi del Novecento riservavano al fenomeno epidemico. Non è difficile individuare nel bersaglio di tale invettiva autori come Halid Ziya Uşaklıgil o Tefik Fikret (1867-1915), esponenti del movimento artistico-letterario *Servet-i Fünûn* (La ricchezza del sapere, 1891-1944), i quali opponevano al paradigma nazionalista di una letteratura didattica di puro impegno sociale, una visione estetica avanguardistica, improntata

¹⁴ Trad.: Il sottoprefetto era un amante della poesia e della prosa. [...] Quella volta su mille che usciva a fare una passeggiata andava o in riva al ruscello o al cimitero. Gli alberi che più amava erano il cipresso e il salice. Non sapeva esprimere una preferenza tra loro, come fossero due figli. ‘Mostrano ai miei occhi il dolore e la gioia, uno mi fa assaporare il piacere mondano, l'altro la tristezza e la spiritualità della morte’ diceva. Il sottoprefetto non tornava a mani vuote da queste uscite. Al cimitero leggeva le lapidi con una serietà che non riservava a nessun documento ufficiale e ricopiava su un foglietto gli epitaffi che gli piacevano di più. A volte, ne traeva ispirazione per scrivere a sua volta qualche distico, che conservava per poi farne dono alla famiglia di qualche amico che moriva. Quanto al ruscello invece, gli ispirava poesie in stile persiano. A giudicare dal fatto che quasi tutte parlavano della vanità del mondo e di quanto la felicità fosse qualcosa di effimero e intangibile, come l'ombra delle foglie di salice, bisognava convenire che tra ciò che il sottoprefetto chiamava piaceri mondani e la tristezza della morte non ci fosse molta differenza. [...] Pur essendo un poeta e uno scrittore la cosa che più lo sfiniva e lo deprimeva era rispondere alle lettere che gli arrivavano. Non era capace di scrivere cose ordinarie. Tutto ciò che usciva dalla sua penna doveva essere un esempio di bella grafia e di bella prosa. E poi rispondere alle richieste che gli pervenivano lo obbligava a riflettere e a decidere. Dopo tutto, i suoi quasi trent'anni di servizio pubblico lo avevano privato della capacità di prendere una decisione, di risolvere qualunque questione.

sugli aspetti artistico-formali e sulla dimensione intima, soggettiva dell'opera letteraria. Nella metafora bellica del contrasto epidemico trova così espressione, a livello retorico, il conflitto tutto ideologico che, nell'agone politico-culturale aperto dalla modernizzazione, vedeva le avanguardie nazionaliste fronteggiare le resistenze opposte dalle frange conservatrici delle élite tardo-ottomane. Quest'ultime, in virtù del loro cosmopolitismo e del perdurante legame con i valori tradizionali, venivano rese moralmente responsabili della condizione patologica in cui versava la società ottomana, ossia della condizione di subalternità, di dipendenza economica e culturale del paese dalla moderna civiltà occidentale.

5. Educare all'etica della compassione: l'epidemia come allegoria della nazione

Sin qui l'autore sembrerebbe fornire tutti i presupposti necessari perché l'epidemia si imponga effettivamente come il focus principale della narrazione. Sul piano formale, la "scientificità" delle descrizioni, i puntuali riferimenti al quadro eziologico della malattia e i dati sul numero delle vittime parrebbero evidenziare l'approccio realistico al soggetto in questione. A ciò si aggiunge la caratterizzazione fortemente tipizzata, funzionale a restituire il contesto e la dimensione sociale del contagio. Nel complesso tutti questi elementi porterebbero a concludere che, con *Salgın*, l'evoluzione poetico-storica della narrativa epidemica turca possa dirsi compiuta, testimoniata da un ricorso non più simbolico ma esplicitamente tematico al soggetto in questione. L'opera segnerebbe, in altre parole, l'avvenuta transizione a forme di rappresentazione mimetica dell'epidemia, colta in tutta la sua concretezza ed evidenza storica. A stimolare tale passaggio sarebbe intervenuta la prospettiva nazionalista la quale, sancendo l'assoluta priorità della dimensione collettiva, avrebbe reso possibile un impiego dell'epidemia non più come simbolo ma come tema di critica sociale. In effetti per molti versi il racconto può essere considerato come un primo tentativo di costruire una narrazione storico-culturale del fenomeno come riflesso delle relazioni tra intellettuale-società e potere. Tuttavia, il fatto che Güntekin scelga di ambientare la storia in epoca tardo-imperiale e non repubblicana è di per sé estremamente significativo. Ciò lascia intendere che il ricorso al tema epidemico come motivo di critica sociale sia praticabile solo in chiave retrospettiva, se orientato cioè all'esperienza storica pregressa delle epidemie. Analogamente se di intento polemico si tratta esso non può che essere rivolto al vecchio ordine sociale e di riflesso al potere tardo-imperiale. La scelta dell'ambientazione tardo-ottomana sarebbe allora giustificata nell'ottica di rimarcare la netta cesura con l'esperienza storica recente, all'insegna della quale nasce la nazione kemalista.

Procedendo nella lettura, sorprende tuttavia non poco come l'autore rivolga la stessa enfasi che inizialmente sembrava finalizzata a focalizzare sulla topica reale del racconto, a ostacolarne il successivo emergere, come se volesse ironicamente ribaltare le attese suggerite in principio. Diversamente da quanto sarebbe lecito attendersi, il corpo centrale di *Salgın* è infatti occupato non già da un intreccio evolutivo della vicenda che accompagni la trattazione progressiva del tema, quanto piuttosto dal resoconto dettagliato delle lungaggini burocratiche, fatte di indugi, difetti di comunicazione, imprevisti meteorologici e tempistiche bibliche, che di fatto impediscono alle autorità locali di effettuare le necessarie verifiche sul caso. Nell'insieme l'effetto sortito da questa lunga e circonvoluta narrazione è un crescendo di frustrazione e impotenza che è in ultima analisi funzionale ad esprimere, simbolicamente, tutta la difficoltà dell'autore di perseguire quello che era il suo reale intento: raccontare l'epidemia come fatto storico concreto, chiamando direttamente in causa la relazione tra società e potere. A definitiva conferma di ciò starebbe il voluto silenzio di Güntekin sul tipo di malattia contagiosa che affligge il villaggio, il cui nome non viene mai rivelato. È questo forse l'aspetto più singolare dell'opera e che si pre-

sta a una doppia interpretazione. Senza dubbio è indicativo della volontà di conferire assoluta priorità all'epidemia sulla malattia, al fatto sociale su quello simbolico. Al tempo stesso però è anche indicativo di come questa stessa volontà sia destinata a restare in potenza, perché resa impossibile e impraticabile dalla prospettiva del potere. In breve, anche il regime repubblicano, non molto diversamente da quello imperiale, non rende possibile parlare di epidemia se non in termini figurati. Non a caso nella relazione ufficiale posta a conclusione del racconto, la prefettura provinciale negherà l'esistenza di un caso epidemico nel villaggio, arrivando a sanzionare pecuniariamente il maestro per diffamazione e calunnie. L'insegnante peraltro non riuscirà neppure a vedersi notificare la sanzione perché morirà prima, vittima anch'egli dell'epidemia.

Sarà allora più opportuno collocare *Salgın* in una fase intermedia della poetica storico-epidemica turca, giacché nel testo, il riferimento all'epidemia sembra costituire più che un tema un motivo allegorico. Il ricorso alla metafora bellica permette infatti di conferire una dimensione retorica al racconto che può essere così interpretato come una riscrittura in chiave epidemiologica del processo di costruzione nazionale. Nella semantica della guerra vengono a riprodursi tutti i principali costituenti narratologici della nazione kemalista: dalla lotta per la sovranità condotta su un doppio fronte – quello esterno dell'imperialismo europeo e quello interno dell'élite collaborazioniste tardo-imperiali – alle istanze progressiste e secolariste; dalla critica al retaggio storico-culturale ottomano fino all'enfasi retorica sulla componente rurale e periferica, riflesso quest'ultima dello spostamento della sede territoriale del potere repubblicano nel centro dell'Anatolia.

Da tale lettura allegorica si può altresì dedurre che il referente reale della critica dell'autore non sia tanto lo stagnante immobilismo delle élite politico-intellettuali tardo-imperiali, il cui deplorato cosmopolitismo era già stato peraltro oggetto delle invettive della *milli edebiyat*. Nella metafora della guerra all'epidemia non è difficile intravedere un seppur timido accenno di critica ai quadri della burocrazia repubblicana. Una critica tuttavia che, in maniera non tanto dissimile da quanto accadeva in epoca imperiale, non può andare oltre la prospettiva etico-morale. Di conseguenza essa viene portata avanti attraverso l'immagine di una società "ammalata" che va salvata dai morbi individuali che l'affliggono. Da qui scaturisce l'immaginario epidemico dell'Anatolia esibita in opere come *Salgın*: una terra "contaminata", la cui originaria purezza va ripristinata attraverso la sua emancipazione e nazionalizzazione ad opera delle avanguardie urbane, laiche e illuminate. È questa una narrazione del potere ambigua e problematica perché fondata su una visione oppositiva della società, scissa al suo interno nelle dicotomie urbanità/ruralità, modernità/tradizione, civiltà/barbarie. Tale narrazione, se da un lato legittima la missione "salvifica" dell'intellettuale-insegnante repubblicano, dall'altro giustifica il divario, la distanza fisica, morale e culturale del potere dalla realtà del corpo sociale. Come per i funzionari imperiali protagonisti del racconto, anche per quelli repubblicani l'Anatolia resta in fondo una terra "straniera", di confino e di isolamento. È un soggetto con cui è impossibile entrare in contatto, un luogo di eterna quarantena dove condurre un'esistenza sospesa, nel costante anelito di essere ammessi alla civiltà urbana, nel dominio dei sani e non degli ammalati. Ciò spiega perché, a dispetto della sua florida e rigogliosa vegetazione, il paesaggio anatolico, umano e naturale, sarà restituito in *Salgın* come riflesso di questa condizione e perciò intriso di un forte senso di decadimento, di malattia e di morte. Allo stesso modo la dimensione critica del racconto resta circoscritta all'incapacità dell'élite burocratiche di entrare in una relazione emotiva, di stabilire un'empatia con le masse anatoliche. Ogni riferimento al dato strutturale, politico e sociale, viene così, volontariamente o involontariamente, eluso. Nel suo appellarsi, per il tramite epidemico, alla coscienza morale dei quadri repubblicani, Güntekin non può, o non riesce, a spingersi oltre la richiesta di un'etica politica della compassione, quale principio di buon governo in una società che non permette alle

diverse soggettività che la compongono di essere riconosciuta. Per questo l'eroico idealismo del maestro Cevdet, malgrado tutta la sua tenacia e determinazione, sarà inevitabilmente destinato a un sacrificio vano. Allo stesso modo sarà impossibile per l'autore rivelare il nome della malattia fintanto che il potere continuerà a negare l'esistenza dell'epidemia.

Ciò da un punto di vista diacronico non fa che ricondurre la riflessione alle medesime questioni che già la narrativa epidemica turco-ottomana poneva in evidenza, consentendo di affermare come l'avvento del nazionalismo abbia comportato un ricorso solo formalmente diverso del soggetto epidemico. Siano esse metafora di una modernizzazione "immunizzata" o allegorie di una nazione "purificata", le moderne narrazioni epidemiche turche si fanno specchio del rapporto complesso e conflittuale che a partire dalla metà dell'Ottocento e fino all'ultimo ventennio del secolo scorso, ha legato intellettuale, società e potere. Una relazione che, mai come oggi, si rivela storicamente ridefinita da una costante quanto apparente metamorfosi, in cui le strutture culturali e le relazioni di dominio ad esse sottese continuano a riprodursi invariabilmente. Non sarà allora una coincidenza se la narrativa epidemica turca vivrà la sua primavera soltanto dopo la morte di Mustafa Kemal Atatürk (1881-1938), quando anche i nomi delle malattie infettive cominceranno a dare il titolo ai racconti. Soltanto a partire dagli anni Quaranta il tema epidemico potrà essere più esplicitamente usato, da autori come Sait Faik o Orhan Kemal, per cominciare a portare alla luce le conflittualità e le contraddizioni sociali che il potere kemalista aveva negato.

Riferimenti bibliografici

- Asiltürk, Bâki. 2009. *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Hastalık* (La malattia nei romanzi di Reşat Nuri Güntekin). Istanbul: İkarus.
- Başağaoğlu, İbrahim, Ahmet Uçar, and Osman Doğan (ed.). 2015. *Osmanlı'da Salgın Hastalıklarla Mücadele* (La lotta alle malattie epidemiche presso gli Ottomani). Istanbul: Çamlıca.
- Behar, Cem (ed.). 1996. *Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye'nin Nüfusu 1500-1927* (La popolazione dell'Impero ottomano e della Turchia 1500-1927). Ankara: DİE.
- Bilgü, Hamza, Perihan Karademir, Ahmet Taşdemir, et al. (eds). 2020. *Türkiye Salgın Hastalıklar Tarihi Bibliyografyası* (Bibliografia storica delle malattie epidemiche della Turchia). Istanbul: Millî Savunma Üniversitesi Yayınları.
- Dervişoğlu, Efnan. 2020. "Reşat Nuri Güntekin'in Bir Uzun Öyküsü: 'Salgın'" (Un racconto lungo di Reşat Nuri Güntekin: L'epidemia). *Göç Dergisi* vol. 7, no. 2: 229-43. doi: 10.33182/gd.v7i2.700.
- Emil, Birol. 1989. *Reşat Nuri Güntekin*. Ankara: KBY.
- Enginün, İnci. 2003. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* (La letteratura turca del periodo repubblicano). Istanbul: Dergâh.
- Erol, Sibel. 1991. "Güntekin's 'Calıkuşu' A Search for Personal and National Identity". *Turkish Studies Association Bulletin* vol. 15, no. 1: 65-82.
- Evin, Ahmet. 1983. *Origins and Development of the Turkish Novel*. Minneapolis: Bibliotheca Islamica.
- Güntekin, Reşat Nuri. 2005. *Salgın & Madalyonun Ters Tarafı* (L'epidemia & L'altra faccia del medaglione), edited by Tahsin Yıldırım. Istanbul: İnkılâp.
- Kahraman, Hasan B. 1989. "Bir Simge: Reşat Nuri" (Un simbolo: Reşat Nuri). *Hürriyet Gösteri* vol. 109: 14-17.
- Kanter, Fatih M. 2019. *Bir Kültür Romancısı Reşat Nuri Güntekin* (Il romanziere di una cultura Reşat Nuri Güntekin). Istanbul: Kesit.
- Keskinbora, Kadircan. 2016. "Savaşta Düşmanlardan Bir Diğeri: Tüberküloz. Another Enemy in War: Tuberculosis". *Lokman Hekim Dergisi* vol. 6, no. 3: 174-84. <<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/643790>> (09/2021).
- Kılıç, Rüya. 2014. "Türkiye'de Frenginin Tarihi" (Storia della sifilide in Turchia). *Kebikeç* vol. 38: 291-306.
- Moran, Berna. 1994. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (Uno sguardo critico al romanzo turco) vol. 1. Istanbul: İletişim.

- Mutlu, Servet. 2003. "Late Ottoman Population and its Ethnic Distribution". *Nüfusbilim Dergisi/Turkish Journal of Population Studies* vol. 25: 3-38 <<https://dergipark.org.tr/tr/pub/nufusbilim/issue/22967/245740>> (09/2021).
- Nakıboğlu, Gülsün. 2021. *Salgın Edebiyatına Giriş. Türk Salgın Öyküleri* (Introduzione alla letteratura epidemica. I racconti epidemici turchi). Istanbul: Kesit.
- Özer, Sevilay. 2016. "I. Dünya Savaşı'nda Osmanlı Devleti'nde Tifüs (Lekeli Humma) Salgını" (L'epidemia di tifo [febbre esantematica] nello stato ottomano durante la I guerra mondiale). *Bellefen* vol. 80, no. 287: 219-60. doi: 10.37879/bellefen.2016.219.
- Parla, Jale. 1990. *Babalar ve Oğullar. Tanzimat romanının epistemolojik temelleri* (Padri e figli. Le fondamenta epistemologiche del romanzo delle Tanzimat). Istanbul: İletişim.
- . 2011. *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* (Lo scrittore e la metamorfosi nel romanzo turco). Istanbul: İletişim.
- Saraçgil, Ayşe. 2001. *Il maschio camaleonte. Strutture patriarcali nell'Impero Ottomano e nella Turchia moderna*. Milano: Bruno Mondadori.
- Selcan Kalkan, Melike. 2017. *19. Yüzyıl Türk Edebiyatında Verem Hastalığı* (La malattia della tubercolosi nella letteratura turca del XIX secolo). Tesi di laurea non pubblicata. Istanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=VM-kzji0g7slvwyukYcVVIQ&no=Jnrltofdp-Xk_uGvatX8Dw> (09/2021).
- Sona, Fatih. 2017. "Divan Şairlerinin Gözünden Verem" (La tubercolosi vista dai poeti del Divan). *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* vol. 2, no. 2: 610-18. <<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/380613>> (09/2021).
- Sontag, Susan. 1978. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Tanpınar, Ahmet H. 2014 [1939]. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (Storia della letteratura turca del XIX secolo). Istanbul: Dergâh.
- Topçu, Hayrunisa. 2021. "Türk Romanında Salgın Hastalıklar" (Le malattie epidemiche nel romanzo turco). *İnsan & İnsan* vol. 8, no. 28: 53-69. doi: 10.29224/insanveinsan.871977.
- Tuğluoğlu, Fatih. 2008. "Cumhuriyetin İlk Döneminde Verem Mücadelesi ve Propaganda Faaliyetleri" (La lotta alla tubercolosi e le attività di propaganda nel primo periodo repubblicano). *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları* vol. 13-14: 1-13. <<https://cdn.istanbul.edu.tr/statics/ataturkilkeleri.istanbul.edu.tr/wp-content/uploads/2013/03/ydta-13-14-tugluoglu.pdf>> (09/2021).
- Uğurlu, Yavuz S. 2020. "Türk Romanında Verem Üzerine Bir İnceleme" (Un'analisi della tubercolosi nel romanzo turco). *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* vol. 15: 57-69. <<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1156335>> (09/2021).
- Ulutürk Sakarya, Yasemin. 2020. "Reşat Nuri Güntekin'in Salgın Hikâyesinde Anadolu Tasviri" (La descrizione dell'Anatolia nel racconto L'epidemia di Reşat Nuri Güntekin). *TYB Akademi* vol. 10, no. 30: 89-107.
- Vergili, Ayhanç 2020. *Cumhuriyet Döneminde Bulaşıcı Hastalıklarla Mücadele ve Nüfus Politikaları* (La lotta alle malattie infettive e le politiche demografiche nel periodo repubblicano). Istanbul: Doğu Kitabevi.

STUDI E SAGGI



Citation: F. Cioni (2021)
Remaking e refashioning *A Midsummer Night's Dream*: cartoons, fumetti, manga e graphic novels. *Lea* 10: pp. 119-145.
doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13023>.

Copyright: © 2021 F. Cioni.
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Remaking e refashioning *A Midsummer Night's Dream*: cartoons, fumetti, manga e graphic novels

Fernando Cioni

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

Abstract

The plays of Shakespeare have undergone radical transformations in the ways they have been produced and perceived over the centuries. In the 20th and 21st centuries, the plays have been adapted, localized, appropriated through a vast range of media: theatre, cinema, music, comics, and cartoons. This article will focus on the appropriation of *A Midsummer Night's Dream* in the form of cartoons and comics, comparing different versions and different media, from the puppet version of Jiri Trnka to the animated tales, to the manga version adapted by Richard Appignanesi and illustrated by Kate Brown, to Neil Gaiman's graphic novel version of the play.

Keywords: Adaptation, *A Midsummer Night's Dream*, Comics, Graphic Novel, Shakespeare

Introduzione

Nel primo Folio del 1623, i drammi di Shakespeare furono classificati secondo i generi drammatici contemporanei: commedie, tragedie e drammi storici. Nel corso della loro storia testuale, teatrale e critica i drammi di Shakespeare sono stati riclassificati come drammi romanzeschi, commedie romantiche, drammi dialettici, “dark comedies”, “problem plays”, subendo trasformazioni radicali nei modi in cui sono stati messi in scena e percepiti nel corso dei secoli (Taylor 1989; Lanier 2002). La storia teatrale di ogni dramma presenta un uso progressivo di media, che vanno dalla musica alla pittura, dai video alle diapositive, etc. Questi media si sono appropriati di Shakespeare, generando quadri basati sui singoli drammi, o su singole rappresentazioni, musical, opere, e, negli ultimi sessant'anni cartoni animati, fumetti, manga e graphic novels (Burt 2007).

A Midsummer Night's Dream dopo un paio di secoli durante i quali era stato etichettato come “the most insipid ridiculous play” (Pepys 1983, 208), e dove le sue trame erano state trattate come singoli drammi per essere messe in scena, adattate e riscritte, fu restaurato solo nel 1840 da Madame Vestris al Royal Theatre in Covent Garden. Da allora, la commedia è diventata, dopo *Hamlet*, il dramma shakespeariano più messo in scena, adattato, rielaborato, appropriato.

Questo processo di rielaborazione e appropriazione del *Sogno* attraverso media diversi iniziò subito dopo la Restaurazione, quando, nel 1692, Henry Purcell lo trasformò in *The Fairy Queen*. Il modello era quello della semi-opera, che alternava parti recitate a spettacoli simili ai *masque*, con canti, danze ed elaborati apparati scenici. Questo primo rifacimento multimediale del *Sogno* è entrato a far parte del repertorio dei maggiori teatri d'opera del mondo, con spettacoli sempre più elaborati come quello di Luca Ronconi al Maggio Musicale Fiorentino, nel giardino di Boboli, nel 1987. Questa tendenza a musicalizzare il dramma continuò nel diciannovesimo secolo con la versione operistica di Frederick Reynolds (1816) e con le musiche di Frederick Mendelssohn che dal 1841 almeno per 130 anni hanno accompagnato le messe in scena del *Sogno*, quasi come una colonna sonora. Nel corso del ventesimo secolo il dramma ha avuto anche trasposizioni operistiche, come quella in tre atti di Benjamin Britten (1960) che continua ad avere un enorme successo nei teatri lirici di tutto il mondo, e della quale il regista australiano Baz Luhrmann creò una versione Indi stile Bollywood alla Sydney Opera House nel 1993. Di straordinaria intensità, invenzione e realizzazione scenica è *The Enchanted Island*, andata in scena al Metropolitan di New York il 31 dicembre del 2011, una rielaborazione delle trame di *The Tempest* e *A Midsummer Night's Dream*, con musiche di Handel, Vivaldi e Rameau (Cioni 2018). Nel ventesimo e ventunesimo secolo, *A Midsummer Night's Dream* è stato ampiamente appropriato, localizzato, adattato nelle più svariate forme: dal balletto¹ al musical,² dal cinema all'opera, dai fumetti ai cartoni animati, dai burattini alla graphic novel che, nel caso del *Sogno*, come di altri drammi shakespeariani, s'inserisce nella lunga tradizione di transmediazione del dramma, riprendendone e sviluppandone i temi e le modalità.

L'articolo si focalizzerà sull'appropriazione di *A Midsummer Night's Dream* mettendo a confronto versioni diverse e media diversi, dal film animato di Jiri Trnka al cartone animato della serie *Shakespeare: The Animated Tales*, dal manga di Richard Appignanesi e Kate Brown, alla versione a fumetti di Alex A. Blum, dalle multiversioni di John McDonald, Jason Cardy e Kat Nicholson, a quella in forma di graphic novel di Neil Gaiman.

1. I cartoon: un sottogenere filmico e televisivo

Gli adattamenti, sia intermediali che extramediali, hanno sempre provocato dure reazioni da parte di coloro che considerano il testo shakespeariano inviolabile. Nel caso dei cartoon, gli inevitabili tagli sono stati attaccati da eminenti critici shakespeariani. Terence Hawkes criticò

¹ Tre sono i principali adattamenti coreutici del *Sogno*: quello di Balanchine del 1962, quello di Frederick Ashton del 1964 e quello di John Neumeier del 1977 (Sanders 2007, 77-92; Scarlini 2001, 117-19).

² Nel 1939, in piena epoca swing, Gilbert Seldes ed Erik Charell crearono, con scarso successo, un'ambiziosa versione swing del *Sogno* (*Swingin' the Dream*), ambientata in una New Orleans del 1900, con Louis Armstrong nella parte di Bottom e la supervisione musicale di Benny Goodman. Miglior fortuna non ebbe l'altra versione musical del *Sogno*, *Babes in the Wood*, andata in scena a Broadway nel 1964, e a West Hollywood nel 1984. Diversa la popolarità della versione rock della commedia che George Griggs scrisse nel 1999, ambientata in una New York contemporanea con Ermia che è la figlia del sindaco, Theo (Theseus), i suoi due giovani spasimanti (Dimitri e Lysander) sono due chitarristi della stessa rock band, e gli artigiani dei giardinieri che devono preparare il giardino del sindaco per il suo terzo matrimonio con Polly (Ippolita).

aspramente la serie *Shakespeare: The Animated Tales*: “Why on earth would anyone want to expose eight-year-old children to Shakespeare?” (1992), sottolineandone l’inutilità: “They are packages of stories based on the Shakespearean plots, which themselves were not original. So, they aren’t going to provide much insight into Shakespeare” (Lewis 1992, 12). Lungi dall’essere esclusivamente dei supporti educativi per bambini e adolescenti, questi cartoons, come sottolinea Stanley Wells, “are not just educational aids that will introduce children to Shakespeare painlessly, but independent works of art which, like many of the operas, ballets, and paintings based on Shakespeare, transmute their raw material into something rich and strange in its own right” (1992, 6).

Adattare e transmediare Shakespeare in forma di cartoon è necessariamente un processo di riduzione, perfino un processo di contrazione, restringimento, nel caso degli *Animated Tales*, ma anche in quello del *Sogno* del *Toon Disney*³ o di *Mr Magoo*.⁴ Leon Garfield, lo sceneggiatore degli *Animated Tales*, era ben consapevole di tutto questo quando scriveva che il suo lavoro sui testi di Shakespeare era “like painting the ceiling of the Sistine Chapel on a postage stamp” (Waite 1992, C16). Nondimeno, come scrive Stanley Wells, “they have their own artistic validity and capacity to stimulate the imaginations of those who see them” (Waite 1992, C11). I cartoni animati, non solo hanno un loro valore artistico, ma, come sostiene Juri Lotman, un loro linguaggio artistico:

The essential condition for further development of animation is the recognition of the specific nature of its language as well as an awareness that the animated cartoon is not a variety of the feature cinema but represents a quite independent form of art, with its own artistic language, opposed in many ways to the language of the feature cinema or the documentary. (1981, 38)

Inoltre, continua Lotman, “The basic property of the language of animation is that it operates with signs of signs; images of images are what moves on the screen in front of the spectator” (39).

La prima versione a cartoni animati di *A Midsummer Night's Dream* fu realizzata nel 1959 nell’allora Cecoslovacchia da Jiri Trnka,⁵ un film animato che rappresenta una pietra miliare nella storia del genere. I personaggi sono muti e la storia viene narrata attraverso la loro mimica e la voce di un narratore. Paul Wells ha fatto notare come:

Trnka’s *A Midsummer Night's Dream* (1959) uses an over-elaboration of design elements to heighten the supernatural abundance of the romantic context – tresses of flowers hang from every bower; figures move with balletic grace; nymphs and elves populate the lush environment. [...] Trnka’s fluid and highly mannered puppet movement is located in an impossibly romantic landscape, hauntingly evocative, often using soft-focus photography to mystify and render uncertain the transposition of fairy figures upon rustic spaces. (1999, 211)

³ Nel settembre del 1999, Tony Craig e Robert Gannaway produssero e diressero per Toon Disney una versione ridotta del *Sogno* incentrata sulla trama degli innamorati, dove Topolino era Lysander e Minnie Hermia, Paperino era Demetrio e Paperina Helena; zio paperone era Egeo (il *senex* della commedia), Pippo era Puck, e Pico de Paperis era il duca Teseo (<<https://www.youtube.com/watch?v=MzA5aOaTwGU>>).

⁴ TFAOMM-A Midnight Summer Dream – YouTube (<<https://www.youtube.com/watch?v=UmEqB1LYz-gw>>). Nella versione diretta da Robert McKimson per la serie *Mr Magoo's Literary Classics*, Mr Magoo, il cui nome è, curiosamente, Quincey (che ricorda il Quince in Shakespeare, il “capocomico” della compagnia degli artigiani), recita la parte di Puck. La storia segue piuttosto linearmente quella del *Sogno* fino al quarto atto, quando Teseo perdona gli innamorati e Puck recita il suo epilogo. Il Puck di Mr Magoo non scambia Demetrio per Lisandro perché indossa abiti ateniesi, ma perché non riesce a distinguerli a causa della sua fortissima miopia. La serie *Mr Magoo's Literary Classics*, andata in onda nel 1965 sulla NBC, includeva adattamenti di classici come *Don Chisciotte*, *Cyrano De Bergerac*, *Treasure Island*, *Moby Dick* e *Frankenstein*.

⁵ Il film può essere visto integralmente su YouTube: Sen noci svatojánské/A Midsummer Night's Dream/Ein Sommernachtstraum (1953) pohádka pro děti - YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=xSChEM_Xra-Q&t=1740s>).

La versione inglese del film (1961) non solo venne doppiata nella parte del narratore (la cui voce era di Richard Burton), ma venne localizzata e appropriata, facendo parlare i personaggi con le voci degli attori della Royal Shakespeare Company.⁶ Quel particolare linguaggio dell'animazione, di cui parlava Lotman, viene così distrutto da una imposizione della parola sulle immagini. Al contrario, i burattini/marionette muti di Trnka evocano attraverso i loro movimenti, gesti e mimica l'essenza del *Sogno* di Shakespeare.

Il progetto più ambizioso di trasformazione dei drammi di Shakespeare in cartoni animati è quello prodotto da Channel 4 e da Soyuzmultfilm nel 1992, sotto la supervisione di due accademici shakespeariani, Rex Gibson e l'allora direttore dello Shakespeare Institute di Stratford, Stanley Wells. *Shakespeare: The Animated Tales* presenta dodici drammi condensati in venticinque minuti: quattro commedie (*A Midsummer Night's Dream*, *The Taming of the Shrew*, *As You Like It*, e *Twelfth Night*), due drammi romanzeschi (*The Tempest* e *The Winter's Tale*), cinque tragedie (*Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *Julius Caesar*, e *Romeo and Juliet*), e un dramma storico (*Richard III*). La tecnica utilizzata dai diversi cartoonist varia dai burattini (*The Winter's Tale*, *The Taming of the Shrew*, e *The Tempest*), alle tradizionali celle animate (*A Midsummer Night's Dream*, *Romeo and Juliet*, *Julius Caesar*, e *Othello*), dalla tecnica su vetro (*Hamlet*, *Macbeth*, e *Richard III*), alle tecniche miste usate in *As You Like It*, che alludono alle incisioni su legno elisabettiane e ai fumetti. La connessione con le origini teatrali dei drammi viene sottolineata con la scelta di dare ai personaggi la voce di attori della Royal Shakespeare Company.

Leon Garfield ha fatto notare come, a differenza delle tragedie, dove “even a cut-down version [...] retains a great deal of power” (Garfield 2009, 1), nelle commedie “the removal of scenes and sub-plots, frequently results in total nonsense” (*ibidem*). Nel caso di *A Midsummer Night's Dream*, la commedia “requires all its parts, as they interact with one another in a manner that makes it impossible to dispense with any” (*ibidem*). La versione di *A Midsummer Night's Dream* degli *Animated Tales*⁷ mantiene un buon equilibrio fra le tre trame della commedia di Shakespeare (la corte, il bosco e gli artigiani). È caratterizzata da un narratore, scelta probabilmente influenzata dal film di Jiri Trnka del 1959. Oberon, che è onnipresente nell'adattamento, presenta tratti satanici, Puck tratti orientali.

Le entrate e le uscite delle fate ricordano gli “effetti” speciali dell'adattamento cinematografico di Max Reinhardt del 1935, con i balletti/con le coreografie di Bronislava Nijinska; così come la trasformazione di Bottom in asino ricorda quella di James Cagney sempre nello stesso film. La versione, disegnata da Robert Saakians e sceneggiata da Leon Garfield, ha una modalità più ortodossa di animazione, come suggerisce Wells, ed è “more bound up with the overt act of storytelling rather than suggestion” (1992, 212).

2. I manga

Fra gli adattamenti grafici dei drammi di Shakespeare, le versioni manga – pubblicate dalla casa editrice inglese Self Made Hero – rappresentano un ottimo esempio di ricreazione dei drammi shakespeariani. Emma Hayley, la produttrice della serie, scrive che

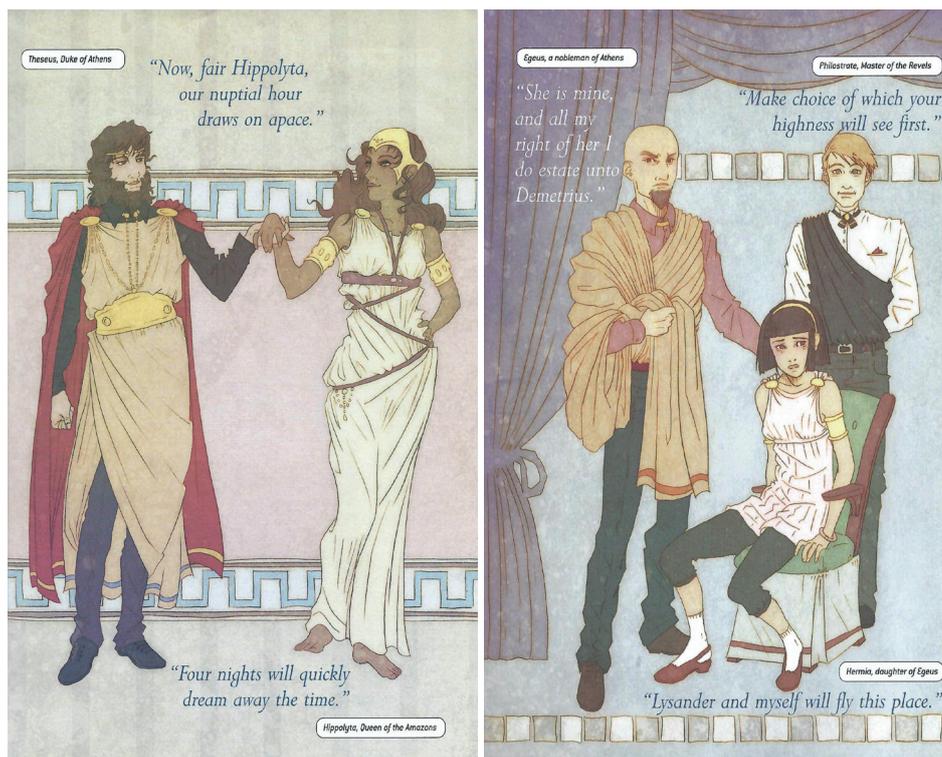
⁶ La versione inglese doppiata, sotto la direzione di Alec McCowen, ebbe la sua prima al Guild Theatre di New York il 18 dicembre 1961. Richard Burton dava la voce al narratore, Alec McCowen a Bottom, Jack Gwillin a Oberon, Roger Shepherd a Puck.

⁷ Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* animation on Vimeo <<https://vimeo.com/95722577>>.

Manga Shakespeare provided a bridge between the world of performance and linear text, a way of bringing Shakespeare to life in a visual way for a new audience. I wanted these mangas to be seen as entertainment rather than as primarily educational. (2010, 269)

Le versioni manga ricostruiscono la complessa struttura poetica dei drammi shakespeariani attraverso strutture non verbali, come quelle dell'iconotesto, ovvero il fumetto: "The point of this beautiful medium", continua Hayley, "is not to have pages of talking heads, but to 'show' and not 'tell,' combining visual poetry with textual poetry" (*ibidem*). Secondo la tradizione giapponese, i manga possono essere "shōnen manga" (manga per ragazzi) o "shōjo manga" (manga per ragazze). La differenza non sta nel contenuto, che abbraccia molti argomenti, ma nel pubblico a cui il manga è diretto. Nei manga, a differenza dei fumetti occidentali, che di solito hanno uno stile realistico, l'immagine e i motivi visuali determinano la maggior parte del significato. Michael P. Jensen, enfatizza tutto questo quando sostiene che nei manga "artists exaggerate the emotions shown in faces, add lines around a figure to focus the eye or indicate the intensity of feeling, and draw grown-ups to look like children when they behave childishly. Lastly, words may be placed in the background to reveal what a character feels" (2011, 398).

La versione manga di *A Midsummer Night's Dream* (Appignanesi, Brown 2008) si apre con sette tavole a colori che presentano i personaggi, prima quelli della corte, poi quelli del bosco e in chiusura gli artigiani, presentazioni accompagnate da battute dei singoli personaggi che li caratterizzano – come quella di Teseo in apertura della commedia ("Now, fair Hippolyta, our nuptial hour / Draws on apace", I.i.1-2), quella di Egeus ("She is mine, and all my right on her / I do estate unto Demetrius", I.i.97-98), quella di Puck ("I am that merry wanderer of the night", II.i.43).



Figg. 1, 2 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

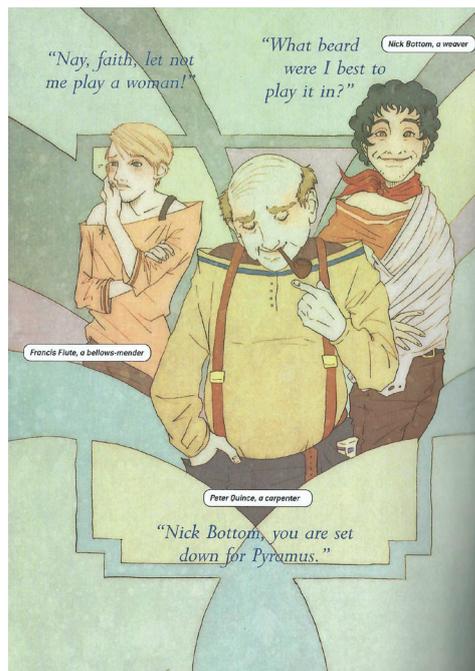
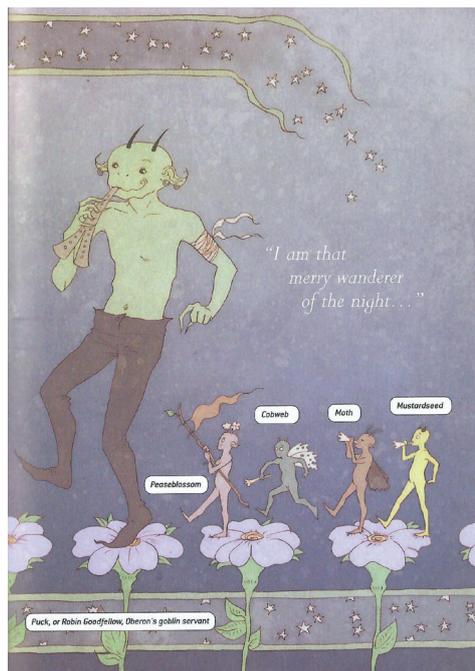
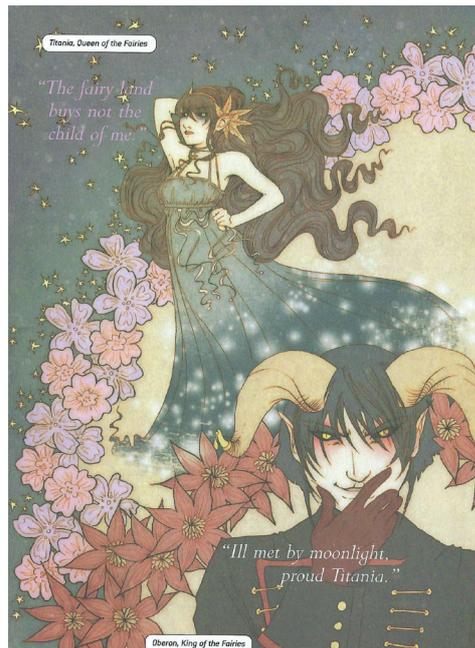
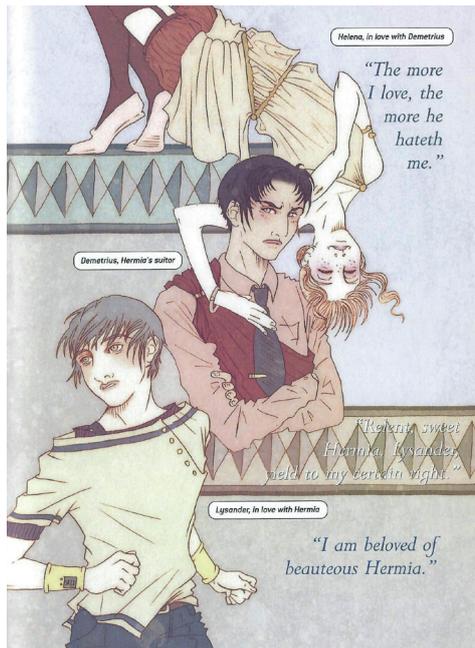


Fig. 3, 4, 5, 6 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

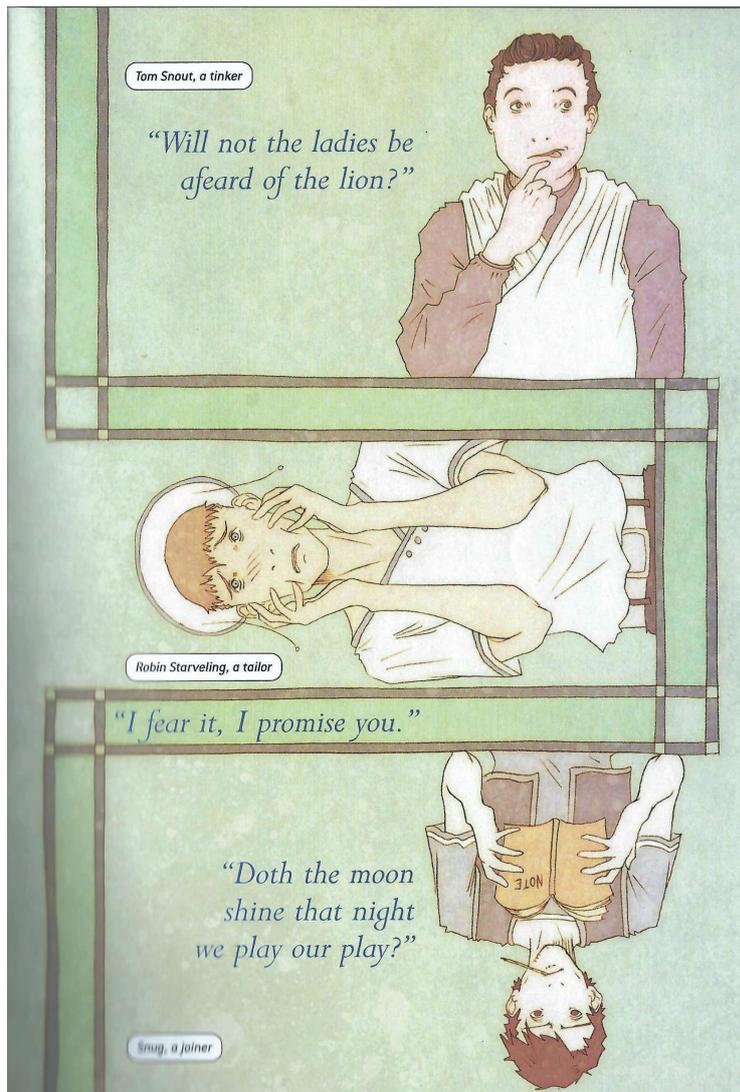
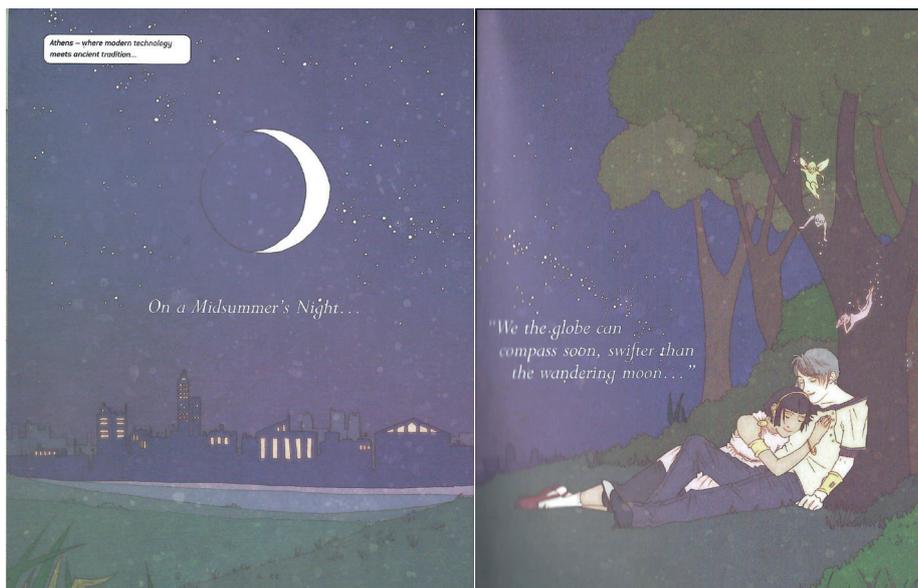


Fig. 7 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

Le ultime due tavole a colori mettono a contrasto le due ambientazioni del dramma, una Atene alternativa dei nostri giorni, dove “modern technology meets ancient tradition...” (8), e il bosco dove dormono gli innamorati sui quali sembrano vegliare le fate di Titania.



Figg. 8, 9 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

Dopo la presentazione dei personaggi, ha inizio l'adattamento vero e proprio della commedia, con i disegni in bianco e nero di Kate Brown e il testo di Richard Appignanesi. La versione tende a produrre un testo al servizio delle illustrazioni. La prima parte della prima scena viene ridotta da 19 a 13 versi, che accompagnano tre tavole che visualizzano ciò che Teseo sta dicendo, la spada che ha conquistato Ippolita, le ghirlande che accompagneranno i festeggiamenti per le nozze.



Figg. 10, 11, 12 - The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

Nella seconda tavola in basso si anticipa l'entrata in scena di Egeo ("Incoming call") che non sarà un'entrata fisica, l'irruzione nella sala delle cerimonie, ma virtuale, con la scena che non è in presenza ma a distanza, tramite collegamento video:



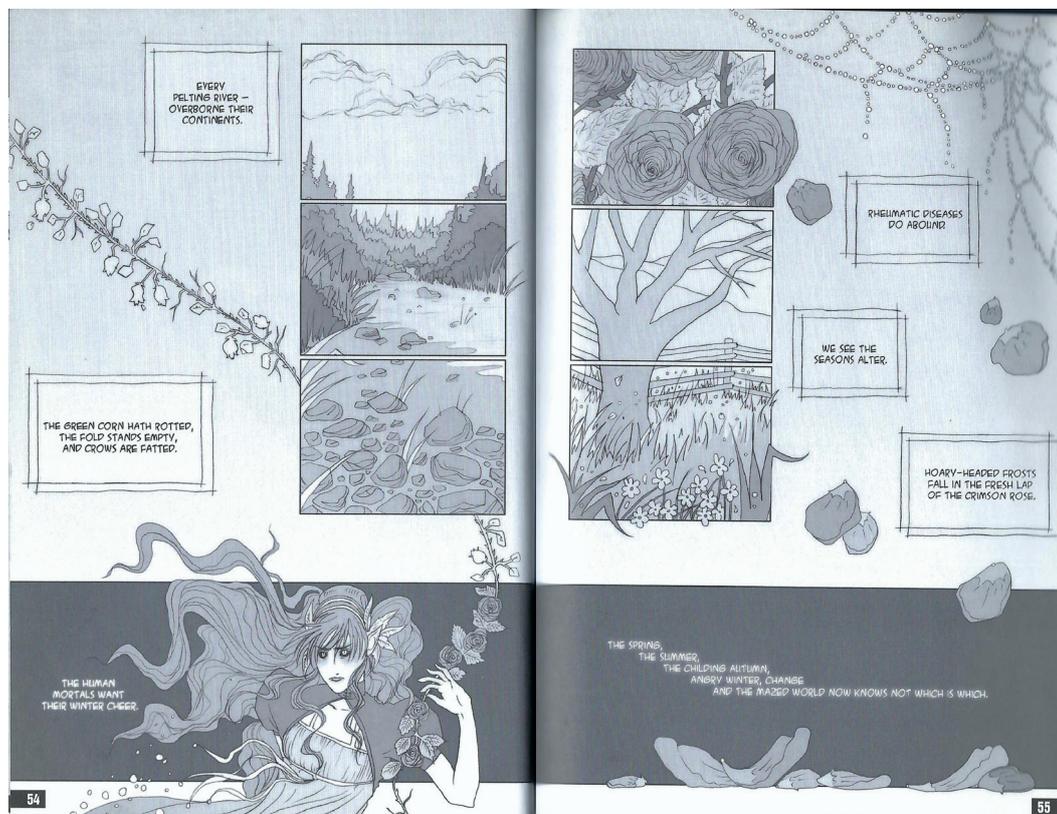
Figg. 13, 14 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

Nella versione manga il mondo del bosco è anche visivamente in contrasto con l'Atene tecnologica del primo atto, sia per la sua ambientazione lunare – che era stata sottolineata anche nelle tavole di presentazione alle pp. 10-11 – che per la sua dimensione fantastica. L'entrata in scena della fata e di Puck, che nella commedia ha la funzione di introdurre la lingua del bosco e l'identificazione di Titania con la regina Elisabetta, nell'adattamento di Appignanesi – che taglia undici dei quindici versi di apertura di II.i e poi venticinque dei quarantaquattro che precedono l'entrata in scena di Oberon e Titania – ha la funzione di presentazione della fata e, soprattutto, di Puck con le sue caratteristiche sia di folletto che di diavoletto, che di servitore di Oberon.



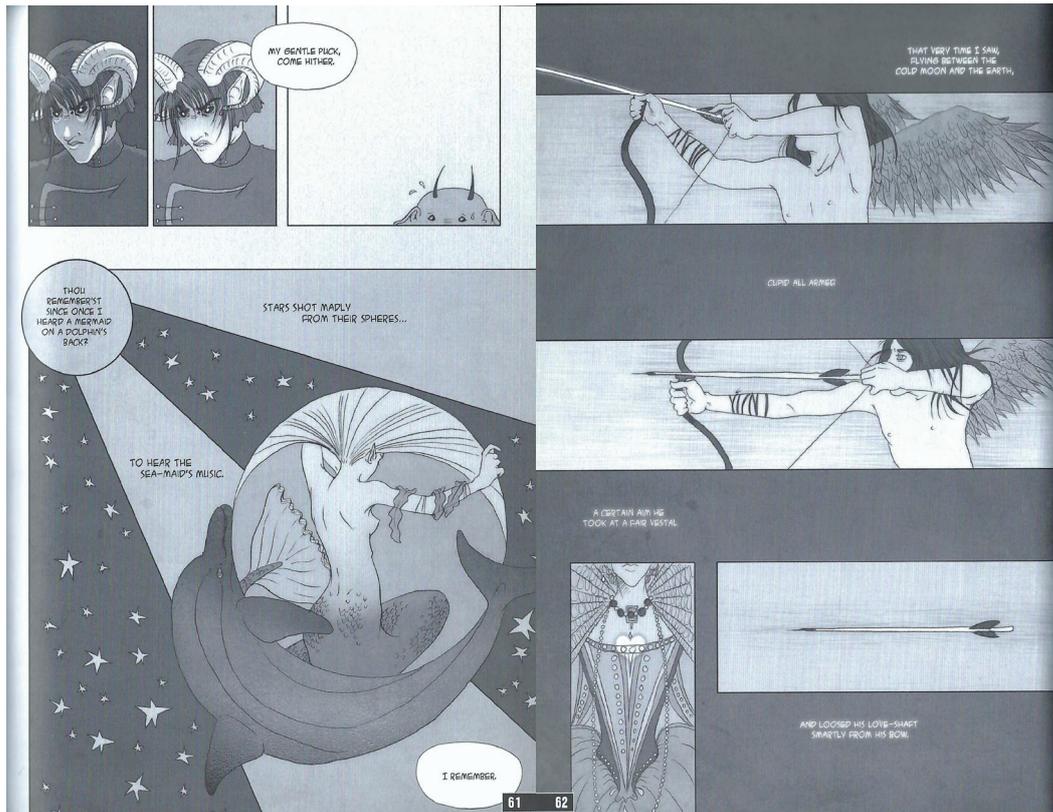
Figg. 15, 16, 17 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

Lo scontro fra Oberon e Titania, che occupa i vv. 60-145, viene ridotto a soli trentatré versi o parti di verso, spostando la narrazione degli eventi catastrofici evocati da Titania all'iconotesto, affidando all'immagine la descrizione dei singoli eventi, che nella commedia vengono dettagliati attraverso la parola e che qui esplicitano ciò che viene riportato nelle singole battute evidenziate in balloon a forma di quadro.



Figg. 18, 19 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

Allo stesso modo, il racconto di Oberon ai vv. 148-164 viene esplicitato attraverso le illustrazioni, rendendo ancor più evidente il riferimento alla regina Elisabetta (“At certain aim he took / At a fair vestal thronèd by the west”, vv. 157-158) attraverso la riproduzione del corpo della regina nella tavola a p. 62.



Figg. 20, 21 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

Uno dei momenti centrali della commedia, la trasformazione di Bottom in asino e l'innamoramento di Titania, si trasforma da uno scontro problematico fra mondo degli umani e mondo delle fate, a una sorta di felice love story, che vede Titania e Bottom prima in una riconfigurazione in chiave quasi sdolcinata del famoso quadro di Fuseli *Titania, Bottom and the Fairies*, poi con la tavola a p. 107 che suggella il loro amore con addirittura uno striscione sorretto da due pipistrelli con la scritta "Love" in mezzo a due cuori. Tutta la dimensione perturbante del bosco, messa in rilievo dagli studi di Jan Kott (1964) e messa in scena da Peter Brook nel 1976, viene quasi annullata, ridotta alla sola figura demoniaca di Puck.



Figg. 22, 23 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

Interessante è la riconciliazione fra Titania e Oberon, la rimozione dell'incantesimo su Bottom e la ricomposizione delle coppie degli innamorati, il tutto concentrato nella tavola a p. 158 e che nella commedia occupa IV.i.79-91. La tavola a p. 159 sottolinea la specularità del mondo delle fate con il mondo degli umani, con Oberon e Titania che hanno la stessa configurazione di Teseo e Ippolita e che sembrano una loro prosecuzione. Lo sguardo e l'intreccio delle mani è identico, ma speculare (Titania con la sua mano sinistra prende la mano sinistra di Oberon, mentre Ippolita con la sua mano destra prende quella destra di Teseo) e sembra sottolineare una simmetria fra i due mondi – simmetria che, a partire da Peter Brook, viene spesso esplicitata tramite il *doubling* degli attori che interpretano i ruoli di Titania/Ippolita e Oberon/Teseo.



Figg. 24, 25 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

La messinscena del *Piramo e Tisbe* è uno dei momenti più comici e tragicomici della commedia che si dipana attraverso tre momenti: il prologo apologetico – letto o recitato da Quince senza rispettare la punteggiatura, con l'effetto comico di dire l'esatto contrario di quello che avrebbe dovuto dire; il prologo introduttivo che presenta la trama; la rappresentazione vera e propria. Questa terza parte nella commedia genera prima momenti comici con i malapropismi di Bottom e tutta una serie di doppi sensi sessuali, poi nel finale lascia spazio, a seconda dell'impostazione registica, o alla farsa o al finale tragico. Nell'adattamento di Appignanesi e Brown si sceglie di illustrare la trama utilizzando come testo quello del prologo introduttivo, tagliando sia il prologo apologetico che l'interazione tra Piramo e Tisbe. Lo scambio che segue fra Ippolita e Teseo nella commedia non è una reazione alla storia del prologo, ma alla prima parte, che precede l'entrata del leone (V.i.206-209), con l'aggiunta del v. 335 ("Moonshine and lion are left to bury the dead") – dove Teseo commenta ironicamente che sta alla Luna e al Leone liberare la scena – e che qui ha la funzione di collegare la storia al finale della commedia, con la bergamasca degli artigiani interrotta dallo scoccare della mezzanotte.

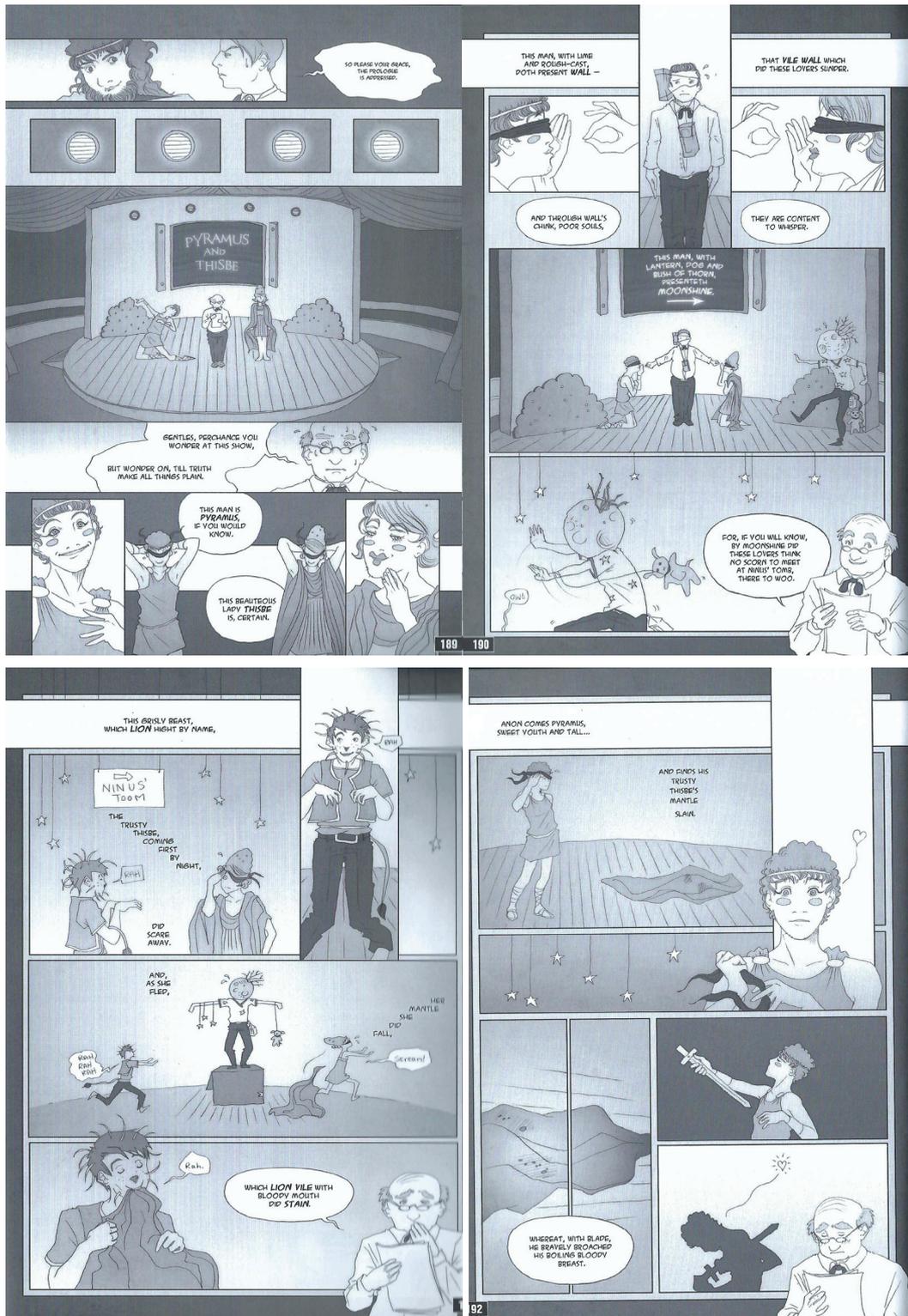


Fig. 26, 27, 28, 29 – The Manga MND. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)



Figg. 30, 31 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

L'adattamento si conclude rapidamente con la benedizione dei tre matrimoni da parte di Oberon e l'augurio di fertile prosperità, augurio che viene sottolineato dall'illustrazione delle tre coppie coricate nelle proprie camere da letto – un probabile riferimento al finale del film di Peter Hall del 1968. L'epilogo di Puck viene ripreso integralmente e illustrato in tre tavole che iniziano con Puck di spalle con una scopa in mano,⁸ come nella tradizione folclorica – a cui si fa riferimento nella commedia in *V.i.374-375* (“I am sent with broom before / To sweep the dust behind the door”) – per poi proseguire con due illustrazioni di Puck che lo vedono leggere l'epilogo, con tanto di occhiali e script come Quince che raccontava la trama del *Piramo e Tisbe* (pp. 189-93), e poi recitarlo indossando una gorgiera, che ricorda l'attore elisabettiano. L'ultima parte dell'epilogo viene suddiviso in sei parti poste in verticale sulla tavola, senza illustrazione eccetto la quinta (“Else the Puck a liar call”) e si conclude con Puck di nuovo di spalle, con una penna in mano, che scrive il finale sull'ultima pagina: “And Robin shall restore amend”.

⁸ Puck viene spesso raffigurato con una scopa e una candela in mano, come nel frontespizio di *Robin Good-Fellow, His Mad Pranks, and Merry Jest* (1628). In *Love Restored* (1612) di Ben Jonson, Puck cerca di far parte del *masque* e si presenta con “my broom, and my candles” (1995, 69) e viene descritto come colui che “sweeps the hearth, and the house clean” (67).

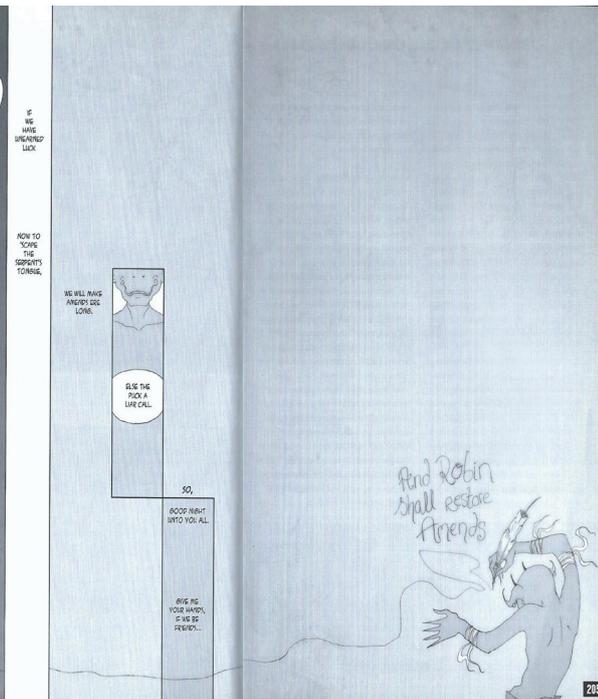
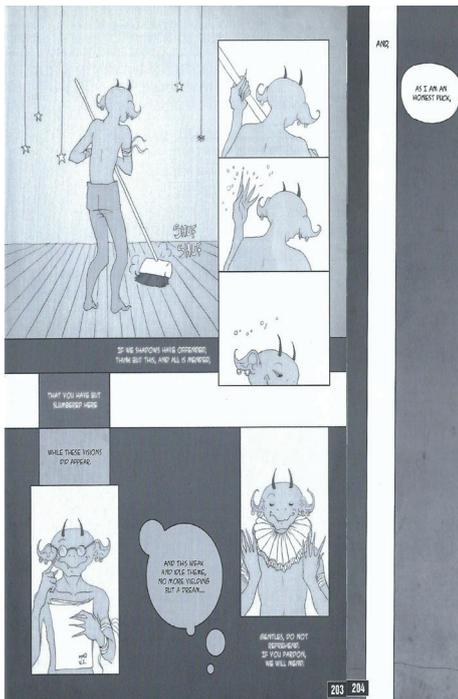
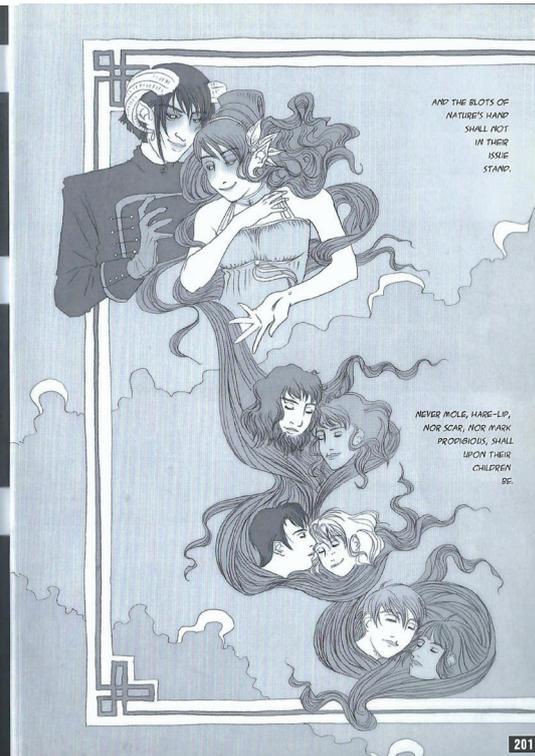
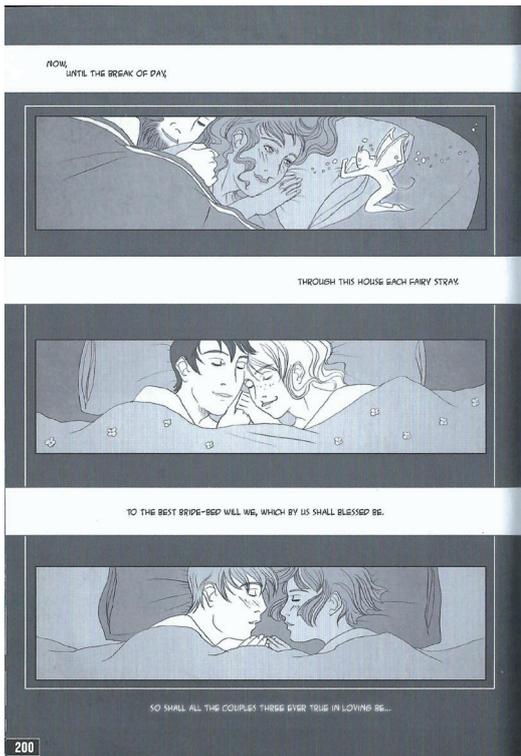


Fig. 32, 33, 34, 35, 36 – The Manga MND. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

3. Il fumetto: *The Classics Illustrated Series*

Gli Shakespeare a fumetti hanno avuto il loro periodo d'oro negli anni Cinquanta del ventesimo secolo, con *Julius Caesar* (1950), *A Midsummer Night's Dream* (1951), *Hamlet* (1952), *Macbeth* (1955), e *Romeo and Juliet* (1956), pubblicati in una collana, *Classics Illustrated*, iniziata da Albert Kantner nel 1941 per rendere popolari letture "sane". La serie è stata ristampata alla fine del ventesimo secolo dalla Acclaim Comics, a seguito della costante popolarità dei testi grafici negli anni Novanta, a dimostrazione di un filo che collega le nuove modalità di narrazione grafica di fine millennio e del ventunesimo secolo e la tradizione del fumetto prima e del cartoon poi. Questi giornalini a fumetti contengono una versione rivista, e a volte modificata di Shakespeare e avevano lo scopo di incoraggiare i giovani a leggere i classici, come suggerisce l'ultima striscia: "Now that you have read the classics illustrated edition, why not go on to read the original version to get the full enjoyment of this classic work?" (*Classics Illustrated: A Midsummer Night's Dream (MND)*, 46). La versione del *Sogno*, con le illustrazioni di Alex A. Blum e l'adattamento di Samuel Willinsky, pubblicata nel settembre del 1951, è molto tradizionale, con fate e folletti raffigurati come bambini, incluso Puck. Ermia ed Elena, probabilmente per un errore del colorista, vengono rappresentate in modo opposto rispetto all'originale: Elena mora ed Ermia bionda. Nella commedia, Elena è bionda e con il carnato chiaro, Ermia è mora con il carnato scuro. Il che rende incongrue alcune battute come quella di Demetrio rivolta a Elena ("princess of pure white", III.ii.144; *Classics Illustrated MND*, 27), o quelle di Lisandro per Ermia ("Away you Ethiopie", III.ii.257, "Out tawny Tartar", III.ii.264; *Classics Illustrated MND*, 30). La copertina, illustrata da Blum, riassume l'atmosfera magica della commedia: "The painted cover captured, in its naive style, something of the moonlight, madness, and magic that suffuses the comedy" (Jones 2011, 84). Il testo è tutto in prosa, obliterando la distinzione fra verso e prosa dell'originale shakespeariano. La storia viene pesantemente tagliata, ma presenta alcuni interessanti flashback, narrati in Shakespeare, e qui illustrati (pp. 11 e 12), come ad esempio i ricordi di Oberon nella prima scena del secondo atto.

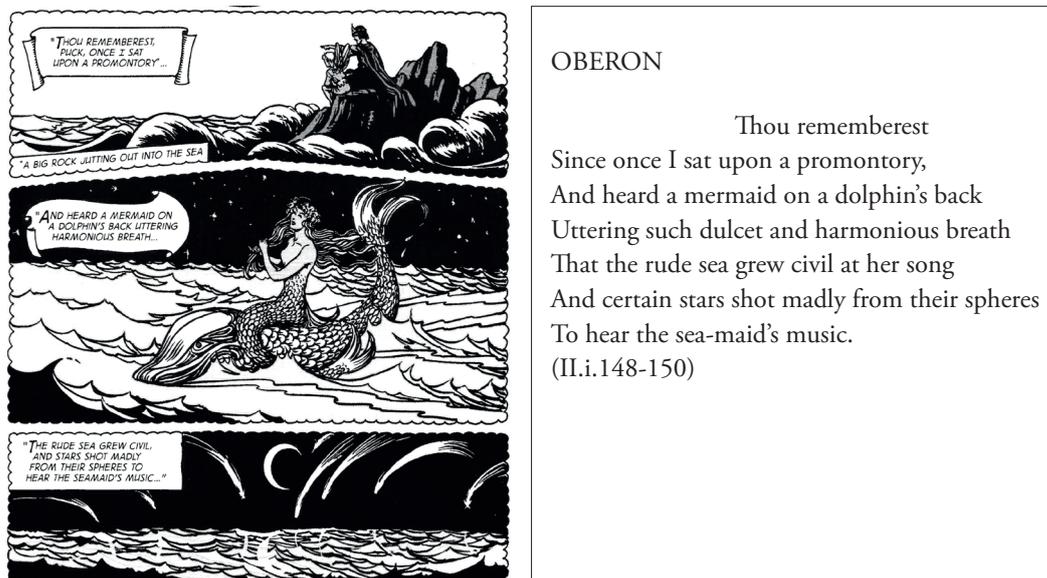


Fig. 37 – *Classics Illustrated MND* (1951)⁹

⁹ Le immagini n. 37-42, tratte da *Classics Illustrated MND*, sono qui riprodotte per finalità illustrative e non commerciali.



OBERON

That very time I saw (but thou couldst not)
 Flying between the cold moon and the earth
 Cupid all armed. A certain aim he took
 At a fair vestal thronèd by the west,
 And loosed his loveshaft smartly from his bow
 As it should pierce a hundred thousand hearts;
 But I might see young Cupid's fiery shaft
 Quenched in the chaste beams of the watery moon;
 And the imperial votress passèd on
 In maiden meditation, fancy-free.
 Yet marked I where the bolt of Cupid fell:
 It fell upon a little western flower,
 Before, milk-white, now purple with love's wound:
 And maidens call it 'love-in-idleness'.
 (II.i.155-168)

Come ha fatto notare William Jones, Blum gioca con la disposizione delle strisce, “adding playful decorative motifs and experimenting with panel shapes and layout” (2011, 85).

Il passaggio al finale è molto veloce, con quattro strisce (p. 43) sulla messinscena del *Piramo e Tisbe* e con due strisce (pp. 43-44) consecutive che illustrano il loro suicidio, che condensano in poche battute i vv. 280-295 (la morte di Piramo) e i vv. 311-331 (la morte di Tisbe).



Figg. 38, 39, 40, 41 – *Classics Illustrated MND* (1951)

La storia si chiude con la morte dei due innamorati, tagliando tutta la parte finale (vv. 335-407) prima dell'epilogo, che viene riassunta da un pannello in alto nell'ultima striscia: "this ends the evening's entertainment. The clock strikes midnight. Nobles, players, all retire save the fairies who have come to bless the triple marriage" (*Classics Illustrated MND*, 44). L'epilogo di Puck, ripreso integralmente e disposto in versi, chiude la storia con l'incoraggiamento a leggere l'originale della commedia.



Fig. 42 – *Classics Illustrated MND* (1951)

4. *La graphic novel: Classical Comics e The Sandman Dream Country*

La funzione pedagogica dei *Classics Illustrated* viene replicata nel nuovo millennio dai *Classical Comics*, una serie di graphic novels che comprende, ad oggi, cinque drammi shakespeariani (*Macbeth*, *The Tempest*, *A Midsummer Night's Dream*, *Romeo and Juliet* e *Henry V*) e dieci classici della letteratura inglese, corredati da "Teaching Resource Pack", con esercizi, versione elettronica, guida al testo, ecc. La serie, in modo non dissimile dall'intento dei *Classics Illustrated*, è stata accolta come una grande risorsa "to entice students into the world of our classical authors".¹⁰ La versione di *A Midsummer Night's Dream*, adattata da John McDonald e illustrata da Jason Cardy e Kat Nicholson, si apre con un indice articolato in atti e scene e con le successive due tavole che presentano tutti i personaggi con la loro funzione nella vicenda, una sorta di "prologo" che rimanda alla natura teatrale della storia che verrà illustrata nelle pagine successive.

¹⁰ *Romeo and Juliet* (<<https://parentsintouch.co.uk/Romeo-and-Juliet>>). Vedi anche Holland (2014, 79-80).

Due sono le caratteristiche più interessanti di questa graphic novel, una a livello di illustrazione e una a livello testuale. C'è una tendenza a illustrare ciò che nella commedia rimane a livello diegetico, come il sogno di Ermia che si risveglia avendo sognato un serpente che le striscia sul petto (“Help me, Lysander, help me! Do thy best / To pluck this crawling serpent from my breast”, II.ii.151-152), che nella graphic novel viene illustrato (*A Midsummer Night's Dream. The Graphic Novel*, 52-53). Ermia e il lettore vedono il serpente strisciare e minacciare la ragazza.



Figg. 43, 44 – *Classical Comic MND* © Classical Comics

A livello testuale, la serie fornisce tre versioni (due per i classici non shakespeariani) della stessa graphic novel: “Original Text” (“Shakespeare’s entire play as a full-color Graphic novel”); “Plain Text” (“The entire play translated into plain English”) e “Quick Text” (“The entire play in quick modern English for a fast-paced read”). Le tre versioni sono rispettivamente indicate con una etichetta arancione, una viola e una verde (*A Midsummer Night's Dream. The Graphic Novel*, 141). Nella sezione “education” del sito della serie si raccomanda di “Start with the Quick Text version to get a rapid understanding of the set sections. Then progress onto the Plain Text version, and on to the Original Text of Shakespeare”.¹¹ L’iconotesto rimane lo stesso, quasi a sottolineare la preminenza dell’immagine sulla forma e sulla struttura del testo. La semiscena in II.ii della commedia che vede Lisandro ed Ermia nel bosco dopo la loro fuga da Atene è un esempio di questo iperadattamento testuale. Il testo della versione “Original Text” è di 251 parole, tutte in maiuscolo, senza la scansione del verso, diventando di fatto prosa – questo, tipico di quasi tutte le versioni a fumetti e manga di Shakespeare.

¹¹ Free Resources - Classical Comics (<<http://www.classicalcomics.com/education/free-resources/>>).

LYS. FAIR LOVE, YOU FAINT WITH WANDERING IN THE WOOD, AND, TO SPEAK TROTH, I HAVE FORGOT OUR WAY. WE'LL REST US, HERMIA, IF YOU THINK IT GOOD, AND TARRY FOR THE COMFORT OF THE DAY.

HER. BE IT SO, LYSANDER; FIND YOU OUT A BED, FOR I UPON THIS BANK WILL REST MY HEAD.

LYS. ONE TURF SHALL SERVE AS PILLOW FOR US BOTH; ANE HEART, ONE BED, TWO BOSOMS, AND ONE TROTH.

HER. NAY, GOOD LYSANDER, FOR MY SAKE, MY DEAR, LIE FURTHER OFF YET; DO NOT LIE SO NEAR.

LYS. O TAKE THE SENSE, SWEET, OF MY INNOCENCE! LOVE TAKES THE MEANING IN LOVE'S CONFERENCE. I MEAN THAT MY HEART UNTO YOURS IS KNIT, SO THAT BUT ONE HEART WE CAN MAKE OF IT: TWO BOSOMS INTERCHAINÈD WITH AN OATH, SO THEN, TWO BOSOMS AND A SINGLE TROTH. THEN BY YOUR SIDE NO BED-ROOM ME DENY, FOR LYING SO, HERMIA, I DO NOT LIE.

HER. LYSANDER RIDDLES VERY PRETTILY. NOW MUCH BESHREW MY MANNERS AND MY PRIDE, IF HERMIA MEANT TO SAY LYSANDER LIED. BUT, GENTLE FRIEND, FOR LOVE AND COURTESY LIE FURTHER OFF, IN HUMAN MODESTY; SUCH SEPARATION AS MAY WELL BE SAID BECOMES A VIRTUOUS BACHELOR AND A MAID, SO FAR BE DISTANT.



Fig. 45, 46, 47 – Classical Comic MND © Classical Comics

Versione “Original Text”	Versione “Plain Text”	Versione “Quick Test”
<p>LYS. FAIR LOVE, YOU FAINT WITH WANDERING IN THE WOOD, AND, TO SPEAK TROTH, I HAVE FORGOT OUR WAY. WE’LL REST US, HERMIA, IF YOU THINK IT GOOD, AND TARRY FOR THE COMFORT OF THE DAY.</p> <p>HER. BE IT SO, LYSANDER; FIND YOU OUT A BED, FOR I UPON THIS BANK WILL REST MY HEAD.</p> <p>LYS. ONE TURF SHALL SERVE AS PILLOW FOR US BOTH; ANE HEART, ONE BED, TWO BOSOMS, AND ONE TROTH.</p> <p>HER. NAY, GOOD LYSANDER, FOR MY SAKE, MY DEAR, LIE FURTHER OFF YET; DO NOT LIE SO NEAR.</p> <p>LYS. O TAKE THE SENSE, SWEET, OF MY INNOCENCE! LOVE TAKES THE MEANING IN LOVE’S CONFERENCE. I MEAN THAT MY HEART UNTO YOURS IS KNIT, SO THAT BUT ONE HEART WE CAN MAKE OF IT: TWO BOSOMS INTERCHAINED WITH AN OATH, SO THEN, TWO BOSOMS AND A SINGLE TROTH. THEN BY YOUR SIDE NO BED-ROOM ME DENY, FOR LYING SO, HERMIA, I DO NOT LIE.</p> <p>HER. LYSANDER RIDDLES VERY PRETTILY. NOW MUCH BESHREW MY MANNERS AND MY PRIDE, IF HERMIA MEANT TO SAY LYSANDER LIED. BUT, GENTLE FRIEND, FOR LOVE AND COURTESY LIE FURTHER OFF, IN HUMAN MODESTY; SUCH SEPARATION AS MAY WELL BE SAID BECOMES A VIRTUOUS BACHELOR AND A MAID, SO FAR BE DISTANT.</p>	<p>LYS. MY LOVE, YOU LOOK LIKE YOU ARE ABOUT TO FAINT FROM WANDERING IN THIS FOREST. TO TELL YOU THE TRUTH, I THINK WE ARE LOST. WE CAN REST HERE, AND WAIT FOR MORNING.</p> <p>HER. LET’S DO THAT, LYSANDER. FIND YOURSELF A BED, AND I WILL LIE DOWN ON THIS SLOPING BANK.</p> <p>LYS. WE CAN SLEEP TOGETHER ON THE GRASS. TWO BODIES, WITH ONE HEART AND ONE PLEDGE OF LOVE.</p> <p>HER. NO DEAR LYSANDER – SLEEP FURTHER AWAY, FOR MY SAKE. DON’T SLEEP SO CLOSE TO ME.</p> <p>LYS. I DIDN’T MEAN TO OFFEND YOU SWEETHEART! LOVERS SHOULD BE ABLE TO UNDERSTAND EACH OTHER. I MEANT THAT OUR HEARTS ARE LINKED TOGETHER TO MAKE ONE HEART. OUR TWO BODIES ARE JOINED BY OUR MUTUAL PLEDGE OF LOVE. SO, LET ME SLEEP BESIDE YOU HERMIA. LYING NEXT TO YOU IS NOT THE SAME AS LYING TO YOU.</p> <p>HER. YOU HAVE A WAY WITH WORDS, LYSANDER. CURSE MY MANNERS AND MY PRIDE – I MA NOT SUGGESTING YOU ARE LYING; BUT PLEASE, DEAR, SLEEP FURTHER AWAY FROM ME, FOR THE SAKE OF LOVE AND RESPECT. IT IS ONLY PROPER THAT A WELL-MANNERED BACHELOR AND A WELL-BEHAVED YOUNG LADY SHOULD KEEP THEIR DISTANCE.</p>	<p>LYS. YOU LOOK LIKE YOU ARE ABOUT TO FAINT. WE CAN REST HERE UNTIL MORNING.</p> <p>HER. FIND YOURSELF A PLACE TO SLEEP. I WILL LIE DOWN HERE.</p> <p>LYS. CAN’T WE SLEEP TOGETHER?</p> <p>HER. NO, LYSANDER. SLEEP FURTHER AWAY.</p> <p>LYS. I DIDN’T MEAN OFFEND YOU. WE ARE SO MUCH IN LOVE, HERMIA – LET ME SLEEP BESIDE YOU.</p> <p>HER. PLEASE DEAR – SLEEP FURTHER AWAY. WE SHOULD KEEP OUR DISTANCE UNTIL WE ARE MARRIED.</p>

La versione “Plain Text” ha una lunghezza di 192 parole, con un solo balloon in meno nell’ultima illustrazione. La versione “Quick Text” ha una lunghezza drasticamente ridotta a sole 65 parole, con meno scambi nei cinque momenti illustrati sulla tavola, sedici contro otto, e un testo semplificato e più diretto – si veda l’invito di Lisandro a Ermia a dormire insieme, romantico e velatamente ammiccante nell’originale (vv. 47-48), quasi sfacciato in questa versione (“Can’t we sleep together?”). Nelle tre versioni si assiste a una riduzione del numero delle parole, ma anche alla loro semplificazione. La versione “Plain Text” condivide con la “Original Text” solo 18 parole, compresi i nomi dei personaggi; la versione “Quick Text” è approntata a partire dalla “Plain Text” con la quale condivide 37 parole sulle 65 totali.

L’apice di tutte le versioni comic e graphic di Shakespeare sono senz’altro i tre episodi di *The Sandman*¹² di Neil Gaiman, illustrati da Charles Vess: l’episodio 13, *Man of Good Fortune* (1990b), il 19, *A Midsummer Night’s Dream* (1990a), il 75, *The Tempest* (1996). L’antefatto alle due versioni shakespeariane è un patto fra il protagonista assoluto della serie Morpheus e Shakespeare, dopo che Marlowe ha espresso tutte le sue perplessità sul dramma che gli ha dato da leggere – *1 Henry VI* – e sembra scoraggiarlo da continuare dicendogli che potrebbe essere il suo primo e ultimo dramma (“It could be your last”, Gaiman 1990b, 1). Morpheus propone a Shakespeare di fargli scrivere “new dreams to spur the minds of men” (14).

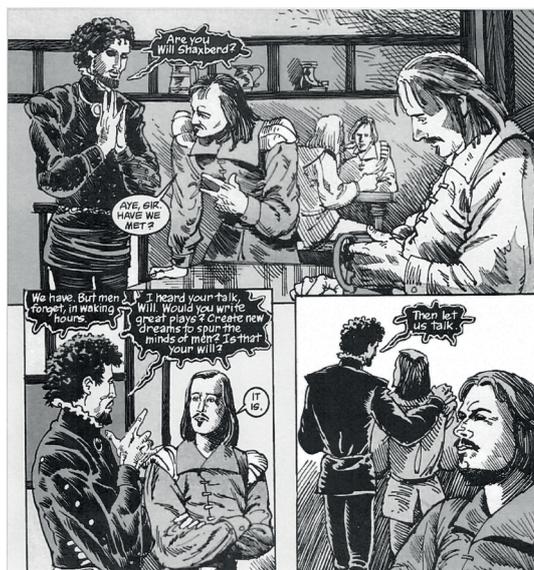


Fig. 48 – N. Gaiman, *The Dream Country 3 MND*¹³

La versione del *Sogno* si focalizza sulla prima rappresentazione di *A Midsummer Night’s Dream* il 23 giugno 1593, probabile notte del solstizio d’estate. La commedia viene rappresentata sulle colline vicino a Wilmington di fronte a un pubblico un po’ bizzarro che proviene dal mondo delle fate, inclusi i protagonisti della commedia: Titania, Oberon, e Puck, che sono arrivati attraverso un portale che divide la fairyland dal mondo degli umani. Titania sembra interessata al figlio di Shakespeare Hamnet, che interpreta una piccola parte e che ricopre parzialmente il ruolo del bambino indiano, oggetto del litigio fra Oberon e Titania nella commedia che darà il via alla serie degli incantesimi. Titania cerca, alla fine della rappresentazione, di convincere

¹² Per una descrizione degli episodi della serie e un’analisi di quelli “shakespeariani” vedi Lancaster (2004), Castaldo (2004), Berninger (2010, 258-61), Ciaramaglia (2001) e (2003, 29-40), Round (2008).

¹³ Le immagini n. 48-51, tratte da N. Gaiman, *The Dream Country 3 MND*, sono qui riprodotte per finalità illustrative e non commerciali.

Hamnet a seguirla promettendogli che nella fairyland ci saranno “bonny dragons that will come when you do call them and fly you through the honeyed amber skies” e che “there is no night in my land, pretty boy, and it is forever summer’s twilight” (Gaiman, 1990a, 16). Hamnet alla fine, come gli altri attori, ricorda il tutto come un sogno: “I had such a strange dream. There was a great lady, who wanted me to go with her to a distant land” (24).

La versione di Gaiman mette a nudo il contrasto fra il mondo incantato delle fate e quello degli umani, ma a differenza della commedia sono le fate gli spettatori della storia e sono proprio loro che mettono in dubbio la veridicità degli eventi rappresentati, come se il mondo fantastico creato da Shakespeare – reale proprio nella prospettiva delle fate nella commedia – fosse non reale o meglio non rappresentabile. Sarà l’artefice del mega sogno, Morfeo, a sottolineare come le cose non necessariamente devono essere accadute per essere vere:

Auberon. But this diversion, although pleasant, is not true. Things never happened thus.

Morpheus. Oh, but it is true. Things need not have happened to be true. Tales and dreams are the shadow-truths that will endure when mere facts are dust and ashes, and forgot. (21)

Il contrasto fra il mondo della rappresentazione della commedia (il mondo degli attori) e quello delle fate viene sottolineato dall’uso del colore più scuro e meno cromatico per gli scambi fra gli esseri sovrannaturali, con Dream/Morpheus che ha i balloons neri con le parole in bianco – a sottolinearne la diversità.



Fig. 49 – N. Gaiman, *The Dream Country* 3 MND

Puck, alla fine della commedia, si congeda dal suo essere un attore che rappresenta sé stesso e interpreta il ruolo del vero Puck sulla scena e, a differenza di tutte le altre fate e folletti, non risponde all’invito di Auberon di lasciare il mondo degli umani decidendo di rimanere fra di loro come “the last hobgoblin in a dreary world” (22). L’epilogo di Puck, come suggerisce Mark Berninger è un doppio epilogo che segna da una parte la fine della commedia e, dall’altra, “the return to the frame narrative of the comic” (2010, 261). Questo passaggio vede Puck

progressivamente passare da una tenue oscurità all'inizio dell'epilogo, al buio assoluto che segue i versi "Give me your hands if we be friends and Robin shall restore amend", suddivisi in sei balloons (Gaiman 1990a, 23), per poi far trovare alla pagina successiva gli attori addormentati.



Figg. 50, 51 – Gaiman, *The Dream Country 3 MND*

Al loro risveglio, come gli innamorati in IV.ii della commedia, Shakespeare si chiede se sia stato tutto un sogno ("Was it a dream, then, Richard?", 24); la borsa, che credevano contenesse l'oro in ricompensa del loro spettacolo, contiene solo fiori gialli. Alle rimostranze di Richard Burbage ("We were cheated!", *ibidem*), Shakespeare replica: "No, for we were paid full well. Which other troupe has played to such an audience?" (*ibidem*). La storia si chiude con due riferimenti: uno fattuale, la morte di Hamnet nel 1596, e uno fantastico, "Robin Goodfellow's present whereabouts are unknown" (*ibidem*), che indica la successiva presenza di Puck nella serie di *Sandman*¹⁴ – che si concluderà con l'episodio *The Tempest*, nel 1996 dopo sessantadue episodi.

¹⁴ Puck tornerà negli episodi 58 e 66 (*The Kindly Ones 2, The Kindly Ones 10*).

Conclusion

Giorgio Melchiori ha fatto notare come il teatro e il predicatore fossero in epoca elisabettiana “gli unici mezzi di comunicazione” (1994, 253) e che gli equivalenti odierni siano i media come il cinema e la televisione. Negli ultimi settant’anni, altri media – cartoons, fumetti e manga – si sono appropriati di Shakespeare, un’appropriazione popolare che si scontra con quelle “high cultural conceptions of the ‘authentic Shakespeare’ ” (Lanier 2002, 19) che hanno dominato la ricezione delle opere shakespeariane. Nonostante l’avversione accademica, scrive Douglas Lanier, “they also communicate to a wide audience claims about what Shakespeare does and might mean to various cultural constituencies. They are, in short, productive, an important means by which notions about Shakespeare’s cultural significance is created, extended, debated, revised, and renewed” (19-20).

Riferimenti bibliografici

- Anonymous. 1628. *Robin Good-Fellow, His Mad Pranks, and Merry Jests*. London.
- Appignanesi, Richard, and Kate Brown, 2008. *A Midsummer Night’s Dream. Manga Shakespeare*. London: SelfMadeHero.
- Berninger, Mark. 2010. “Workshop III: Teaching Comics and Literary Studies—Neil Gaiman and Charles Vess’ ‘A Midsummer Night’s Dream’ ”. In *Comics as a Nexus of Cultures*, edited by Mark Berninger, Jochen Ecke, and Gideon Haberkorn, 253-64. Jefferson: McFarland & Company.
- Blum, Alex A. 1951. *Classics Illustrated 87: A Midsummer Night’s Dream*. New York: Classics Illustrated.
- Bottoms, Janet. 2001. “Speech, Image, Action: Animating Tales from Shakespeare”. *Children’s Literature in Education* vol. 32, no. 1: 3-15.
- Burt, Richard (ed.). 2007. *Shakespeares After Shakespeare: An Encyclopedia of the Bard in Mass Media and Popular Culture*. 2 vols. Westport-London: Greenwood Press.
- Calabrese, Stefano, e Elena Zagaglia. 2017. *Che cos’è la graphic novel*. Roma: Carocci.
- Castaldo, Annalisa. 2004. “‘No More Yielding than a Dream’: The Construction of Shakespeare in The Sandman”. *College Literature* vol. 31, no. 4: 94-110. doi: 10.1353/lit.2004.0052.
- Ciaramaglia, Fabio. 2001. “Shakespeare: disegni, nuvole, parlanti e sogni”. *Memoria di Shakespeare 2*, a cura di Agostino Lombardo, 225-50. Roma: Bulzoni.
- . 2003. *Shakespeare e il linguaggio del fumetto*. Roma: Bulzoni.
- Cioni, Fernando. 2018. “When the Lovers Meet Prospero: Jeremy Sams’s *The Enchanted Island*, a Shakespearean Pastiche”. *Textus* vol. 31, no. 3: 73-96.
- Colón Semenza, Gregory M. 2008. “Teens, Shakespeare, and the Dumbing Down Cliché: The Case of *The Animated Tales*”. *Shakespeare Bulletin* vol. 26, no. 2: 37-68.
- Gaiman, Neil. 1990a. *The Sandman Dream Country. A Midsummer Night’s Dream*. New York: DC Comics.
- . 1990b. *The Sandman Dream Country. The Man of Good Fortune*. New York: DC Comics.
- . 1996. *The Sandman Dream Country. The Tempest*. New York: DC Comics.
- Garfield, Leon. 1992a. *Shakespeare. the Animated Tales. A Midsummer Night’s Dream*. London: Heinemann.
- . 2009 [1992b]. “A Present for Mr Patten”. *Booksforkeeps 77*: <<https://booksforkeeps.co.uk/article/a-present-for-mr-patten/>> (09/2021).
- Hawkes, Terence. 1992. “Shakespeare for Children?”. *SHAKSPER: The Global Shakespeare Discussion List*.
- Hayley, Emma. 2010. “Manga Shakespeare”. In *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives*, edited by Toni Johnson-Woods, 267-80. New York: Continuum.
- Holland, Peter. 2014. “Selling Shakespeare: Comic Books, Graphic Novels and Manga”. *Anglistik: International Journal of English Studies* vol. 25, no. 120: 77-89.
- Jensen, Michael P. 2011. “Shakespeare and the Comic Book”. In *The Edinburgh Companion to Shakespeare and the Arts*, edited by Mark Thornton Burnett, Adrian Streete, and Ramona Wray, 388-405. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Jones, William B. Jr. 2011. *Classics Illustrated. A Cultural History*. Jefferson: McFarland.
- Jonson, Ben. 1995 [1612]. *Love Restored*. In *Court Masques: Jacobean and Caroline Entertainments, 1605-1640*, edited by David Lindley, 66-73. Oxford: Oxford University Press.
- Kott, Jan. 1985 [1964]. "Titania e la testa d'asino". In *Shakespeare nostro contemporaneo*, traduzione di Vera Petrelli, 211-34. Milano: Feltrinelli.
- Lancaster, Kurt. 2004. "Neil Gaiman's *A Midsummer Night's Dream*: Shakespeare Integrated into Popular Culture". *The Journal of American & Comparative Cultures* vol. 23, no. 3: 69-77.
- Lanier, Douglas. 2002. *Shakespeare and Modern Popular Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Lewis, Barbara. 1992. "Bard Suffers Slings and Arrows", *Sunday Telegraph* 1 November.
- Lotman, Juri. 1981. "On the language of animated cartoon". In *Film Theory and General Semiotics*, edited by Lawrence M. O'Toole, and Ann Shukman, 36-39. Oxford: RPT Publications.
- McDonald, John F., Jason Cardy, and Kat Nicholson. 2011. *A Midsummer Night's Dream. The Graphic Novel*. Birmingham: Classical Comics.
- Melchiori, Giorgio. 1994. *Shakespeare: Genesi e struttura delle opere*. Roma-Bari: Laterza.
- Myklebost, Sven-Arve. 2008. "Rebuilding Shakespeare: Manga". *American, British, and Canadian Studies* vol. 11: 33-48.
- . 2012. "Shakespeare Manga: Early- or Post-modern?". *ImageText; Interdisciplinary Comic Studies* vol. 6, no. 3. <<https://imagetextjournal.com/shakespeare-manga-early-or-post-modern/>> (09/2021).
- . 2016. "Comic Books and Manga". In *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare*, edited by Bruce R. Smith, 2 vols., 1899-1905. Cambridge: Cambridge University Press.
- Osborne, Laurie. 2003. "Mixing media and animating Shakespeare tales". In *Shakespeare, The Movie II: Popularizing the plays on film, TV, video, and DVD*, edited by Richard Burt and Lynda E. Boose, 140-53. London: Routledge.
- . 2016. "Shakespeare and Animation". In *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare*, edited by Bruce R. Smith, 2 vols., 1966-70. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pepys, Samuel. 1983. *The Diary of Samuel Pepys*. vol. 3. 1662, edited by Robert C. Latham and William Matthews. London: Bell&Hyman.
- Rokison, Abigail. 2013. *Shakespeare for Young People: Productions, Versions, and Adaptations*. London: The Arden Shakespeare.
- Round, Julia. 2008. "Subverting Shakespeare? *The Sandman* #19: '*A Midsummer Night's Dream*'". In *Subl versions. Cultural Status, Genre and Critique*, edited by Pauline McPherson, Christopher Murray, Gordon Spark, and Kevin Corstorphine, 18-33. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Sanders, Julie. 2007. *Shakespeare and Music. Afterlives and Borrowings*. Cambridge: Polity Press.
- Scarlini, Luca (a cura di). 2001. *Shakespeare & Shakespeare: trascrizioni, adattamenti, tradimenti 1965/2000*. Venezia: La Biennale.
- Shakespeare, William. 2017. *A Midsummer Night's Dream*. London: The Arden Shakespeare.
- Taylor, Gary. 1989. *Reinventing Shakespeare*. London: Hogarth Press.
- Waite, Teresa L. 1992. "'Tempest' and Others the Size of a Teapot", *The New York Times*, 9 November: C11.
- Weiner, Stephen. 2003. *The Rise of the Graphic Novel: Faster than a Speeding Bullet*. New York: NBM.
- Wells, Paul. 1999. "'Thou art translated': Analysing animated adaptation". In *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, edited by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan, 199-213. London: Routledge.
- Wells, Stanley. 1992. "Shakespeare's Been Framed". *Daily Telegraph: Telegraph TV and Radio*. 11 June.
- Wetmore, Kevin J. Jr. 2006. "The Amazing Adventures of Superbard: Shakespeare in Comics and Graphic Novels". In *Shakespeare and Youth Culture*, edited by Jennifer Hulbert, Kevin J. Wetmore Jr., and Robert L. York, 171-98. New York: Palgrave Macmillan.
- Yomtov, Nel, Berenice Muniz, and Fares Maese. 2012. *Shakespeare's A Midsummer Night's Dream. A Graphic Novel*. North Mankato: Stone Arch Books.



Citation: S. Rovida (2021) “Liquida palingenesi”. L’immaginario acquatico delle tragedie di Shakespeare tra gli archetipi delle Sacre Scritture e i miti d’acqua di Ovidio. *Lea* 10: pp. 147-168. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12791>.

Copyright: © 2021 S. Rovida. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

“Liquida palingenesi” L’immaginario acquatico delle tragedie di Shakespeare tra gli archetipi delle Sacre Scritture e i miti d’acqua di Ovidio

Simone Rovida

Università degli Studi di Firenze (<simone.rovida@tin.it>)

Abstract

Shakespeare’s water imagery in his mature tragedies is often considered to be indebted either to the Holy Scriptures or to Ovid’s *Metamorphoses*. Through a semantic and rhetorical analysis of his images of water and the relevant figures of speech, the aim of this study is to show that Shakespeare’s debt towards those sources is actually more aesthetic than theoretical. Far from being mere borrowings, the Shakespearean co-occurrences of the same of water in the tragedies construct a semantic network only apparently consistent with both the Biblical and the Ovidian aquatic worlds. Rather than replicating his models’ paradigms, Shakespeare reinterprets and re-reads them by basically challenging their episteme in order to provide a more problematic, typically Renaissance point of view.

Keywords: Bible, Ovid, Shakespeare, Tragedy, Water

È un universo essenzialmente “liquido”, quello che compone il corpus delle tragedie shakespeariane, un insieme di mondi completamente circondati e attraversati dall’acqua. Acqua corrente, acqua stagnante, sotto forma di mare, di fiumi, di fonti e fontane, di pioggia, tempesta, lacrime, liquame, gocce. Si tratta di un’acqua perlopiù mortale, pestilenziale, malata; identifica spesso un luogo di dolore, di inganno, di dispersione; può essere metafora del tempo, sessuale, apocalittica; scenario privilegiato dove si inscena l’eterna dinamica contrastiva fra le pulsioni di amore e morte.

Da un punto di vista critico, l’attenzione degli studiosi è divisa principalmente fra chi colloca l’immaginario acquatico shakespeariano prevalentemente nell’alveo della simbologia biblica ed evangelica, e chi al contrario riconosce echi e modelli di tropizzazione dell’acqua tipici delle *Metamorfosi* di Ovidio, fonte inesauribile di ispirazione lungo tutta la carriera del drammaturgo inglese.

Lo scopo di questo studio è dimostrare che se è pur vero che le figurazioni dell'acqua, nelle tragedie di Shakespeare,¹ sono spesso articolate secondo occorrenze simboliche e co-occorrenze linguistiche proprie sia della tradizione cristiana che di quella classica (ovidiana nello specifico), tuttavia un'analisi del livello semantico e retorico di queste figurazioni, dei tropi, e in genere delle collocazioni del sema dell'acqua nelle stesse tragedie, portano alla luce una modalità tipicamente shakespeariana di intendere l'immaginario acquoreo; una modalità che, a ben guardare, non assume direttamente le connotazioni delle immagini bibliche e ovidiane, ma le ridisegna, innestandovi, in una sorta di palingenesi figurativa, significati inediti e originali che, al di là delle suggestioni riconducibili alle due fonti, identificano più specificamente e tipicamente le profonde inquietudini dell'uomo Shakespeare, l'uomo del tardo Rinascimento affacciato su un cosmo ormai privo di un centro e di un senso, un universo post-copernicano dove l'archisema dell'acqua e della "liquidità del senso" è più che mai diffuso, pervasivo e pertinente (fra gli altri, Genette 1969, 11-12).

1. *Gli archetipi delle Sacre Scritture e le "immagini demoniche" dell'acqua in Shakespeare*

Nella maggior parte delle figurazioni tragiche shakespeariane che la critica ha riconosciuto come derivabili dalle Sacre Scritture (Milward 1975; Shaheen 1987, 1988, 1989, 2011; Hamlin 2013), l'acqua viene evocata sia materialmente – come elemento naturale caratterizzante tanto il cosmo fisico quanto quello simbolico – sia come tropo o figura del discorso. Viene spesso descritta con modalità immaginative che a prima vista sembrano riecheggiare paradigmi ben noti della tradizione giudaico-cristiana (Frye 1983, 144-46), ma che invece al fondo rivelano, come vedremo, quello spostamento di senso che porta spesso Shakespeare a riconsiderare, e allo stesso tempo "interrogare", i suoi modelli e le sue fonti.

Nel mondo biblico, l'acqua si qualifica come "immagine apocalittica", secondo la definizione che ne ha data Northrop Frye (che qui recupera il senso del termine "apocalittico" proprio della dottrina cristiana), quindi non sinonimo di morte, distruzione o catastrofe, ma, al contrario, archetipo positivo e vitalistico riconducibile al paradigma cristiano dell'Evento atteso con trepidazione, preludio al Giudizio finale che ristabilirà il regno dei giusti nella gioia, e dove Dio vincerà il male per l'ultima volta e per sempre.² Apocalittica è l'immagine che presenta "in the first place, the categories of reality in the forms of human desire" (Frye 1957, 141):

¹ Le tragedie prese in considerazione sono *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth* ed *Antony and Cleopatra* (per le cui edizioni di riferimento rimando alla bibliografia), che insieme rivelano il punto di arrivo dell'immaginario tragico più maturo di Shakespeare. Si tratta, come noto, di opere scritte nell'arco di soli tre o quattro anni, all'incirca fra il 1603 e il 1607 (ad eccezione di *Hamlet*, probabilmente composto già al giro di secolo), in cui ricorre, come vedremo, un nucleo di figurazioni acquatiche apparentabili, spesso costruite attorno a isotopie semantiche che sembrano richiamarsi da un testo all'altro, e che, attraverso le stesse strategie retoriche e discorsive, reinterpretano e riconnotano in modo analogo le immagini bibliche a cui di volta in volta sembrano alludere. D'altro canto, tuttavia, è pur vero che in questo gruppo di opere è presente anche una sequenza di probabili suggestioni ovidiane costruite attorno ad altre e diverse immagini acquatiche ricorrenti, di tutt'altro segno rispetto a quelle bibliche; un tema, questo dell'influenza di Ovidio – specialmente dei miti d'acqua delle *Metamorfosi* – che nelle cinque tragedie della maturità è stato effettivamente meno indagato rispetto alle commedie, ai *romances*, alle prime tragedie e alla poesia di Shakespeare (cfr. Bate 1993, 2002; e Taylor 2000, fra gli altri).

² "And God shall wipe away all tears from their eyes, and there shall be no more death, neither sorrow, neither crying, neither shall there be anymore pain: for the first things are passed" (*Geneva Bible*, ed. 1599, Revelation XXI. 4). Le citazioni bibliche riportate in questo studio sono tutte tratte dalla celebre edizione della Bibbia di Ginevra, la versione più diffusa e popolare nell'Inghilterra fra Cinque e Seicento, e, come vedremo, probabile testo di riferimento dello stesso Shakespeare.

In apocalyptic symbolism we have the “water of life,” the fourfold river of Eden which reappears in the City of God, and is represented in ritual by baptism. According to Ezekiel the return of this river turns the sea fresh, which is apparently why the author of Revelation says that in the apocalypse there is no more sea. Apocalyptically, therefore, water circulates in the universal body like the blood in the individual body. Perhaps we should say “is held within” instead of “circulates,” to avoid the anachronism of connecting a knowledge of the circulation of the blood with Biblical themes. (146)

Ma questo, ad esempio, come sappiamo, non accade in *Macbeth*, dove il corpo individuale non contiene affatto il sangue, che anzi fuoriesce, e in maniera sempre più copiosa, lungo tutto l’arco della tragedia fino a “tingere di rosso l’intero oceano” (*Macbeth* II.ii.60-63). L’acqua non circola, nessun simbolismo vitalistico trionfa, nessun battesimo purificatore è possibile. “I had most need of blessing” – dice Macbeth – “and ‘Amen’ / Stuck in my throat” (vv. 32-33).

Qualcuno ha ravvisato in *Macbeth* la funzione dell’acqua come simbolo di purificazione dai peccati nella stessa accezione in cui ricorre nel rito del battesimo (fra gli altri, Reid 2000, 72). Eppure, a mio avviso, sarebbe più corretto parlare al limite di *nostalgia* dell’acqua pura e benedetta di un fonte battesimale, che tuttavia resta solo un desiderio vagheggiato, inizialmente da Macbeth e successivamente dalla consorte. Di fatto l’acqua presente nella tragedia non riesce in nessun modo a purificare la coscienza colpevole né assolve alla funzione propria del battesimo. Le figurazioni lessicalizzate dell’acqua effettivamente presenti nel testo rappresentano piuttosto un’inversione di senso, un’immagine rovesciata rispetto a quella biblica. Più che immagine apocalittica, l’acqua, nella tragedia, sembra essere infatti un’“immagine demonica”, per usare ancora la terminologia di Frye, ovvero un archetipo legato al mondo dell’esperienza, che non porta al soddisfacimento dei propri desideri – che anzi vengono disattesi – e che deve essere solo accettato (Frye 1957, 157). In questi contesti, “the world of water is the water of death, often identified with spilled blood... and above all the ‘unplumbed, salt, estranging sea,’ which absorbs all rivers in this world, but disappears in the apocalypse in favor of a circulation of fresh water” (150).

È pur vero che in alcuni momenti del dramma *Macbeth* e *Lady Macbeth* sono in cerca di purificazione e di acqua incontaminata.³ Ma la colpa non si lava, la cristiana remissione dei peccati non è possibile, e sarà la stessa *Lady Macbeth*, come noto, a ripetere ossessivamente, nel delirio del V atto, il gesto del lavaggio delle mani nel tentativo di rimuoverne la macchia di sangue immaginaria, simulacro del senso di colpa e ritorno del rimosso.

L’acqua del rito battesimale dunque non può essere presente nel mondo di *Macbeth*, che di fatto resta un mondo attraversato da acque di tutt’altro segno, acque “demoniche”, o perché letteralmente agitate dall’intervento esplicito di forze demoniache,⁴ oppure perché piovono dal cielo o si sollevano dai mari in uno scenario da fine del mondo;⁵ un mondo dove in ogni caso non è mai presente acqua dolce, sorgiva o corrente, che invece nelle Sacre Scritture è l’unica acqua con cui si può battezzare un credente per accoglierlo nella comunità dei fedeli, quella

³ “Go get some water, / And wash this filthy witness from your hand”, dice in II.ii.46-47 *Lady Macbeth* al marito, assalito dal rimorso, il quale risponde: “Will all great Neptune’s ocean wash this blood / Clean from my hand? No, this my hand will rather / The multitudinous seas incarnadine / Making the green one red” (vv. 60-63), a cui la regina ribatte: “A little water clears us of this deed” (v. 67).

⁴ Le streghe stesse provocano l’agitazione dei flutti, come raccontano nell’episodio della vendetta contro la moglie del marinaio in I.iii.21-24: “Weary sev’n–nights nine times nine, / Shall he dwindle, peak, and pine. / Though his bark cannot be lost, / Yet it shall be tempest-tossed”.

⁵ “Answer me:” – chiede *Macbeth* alle tre streghe cercando di sapere di più sul suo destino – “Though you untie the winds and let them fight / Against the churches; though the yeasty waves / Confound and swallow navigation up” (*Macbeth* IV.i.50-52). Scenari apocalittici vengono descritti anche da Lennox (II.iii.49-56) e Ross (II.iv.4-10), a riprova dello sconvolgimento del cosmo, naturale e simbolico, che ha fatto seguito all’uccisione del Re.

“collettività” fatta di “honour, love, obedience, troops of friends, / I must not look to have” (*Macbeth*, V.iii.24-26), da cui l’eroe purtroppo sa bene di essere ormai escluso.

Uno scenario da fine del mondo è anche quello descritto nella celebre tempesta di *King Lear*, dove di nuovo l’acqua torna come elemento di un cosmo realmente perturbato dai disordini naturali, immagine ometetica dello sconvolgimento conseguente alla ferita dell’ordine sacro della catena dell’essere – rappresentato dall’abdicazione di un re legittimo, dal ribaltamento dei ruoli sociali e dalla corruzione dei legami di sangue – e al tempo stesso raffigurazione mimetica della stessa confusione mentale di cui è preda l’anziano re. Alla domanda di Kent “Where’s the King?” (*King Lear* III.i.3), il primo gentiluomo risponde:

Contending with the fretful elements;
Bids the wind blow the earth into the sea
Or swell the curlèd waters ’bove the main,
That things might change or cease. (vv. 4-7)

Naseeb Shaheen, uno tra i più autorevoli studiosi degli echi testuali e delle figure retoriche di ascendenza biblica nelle opere di Shakespeare, vede in questa risposta una reminiscenza dello sconvolgimento degli elementi contenuto nel Salmo 46 (Shaheen 1987, 60):⁶

Therefore will not we fear, though the earth be moved, and though the mountains fall into the midst of the sea,
Though the waters thereof rage and be troubled, and the mountains shake at the surges of the same.
Selah. (Psalm XLVI.2)

Tuttavia, anche in questo caso, l’immagine di Shakespeare può richiamare solo formalmente questa analogia: si tratta piuttosto, come già in *Macbeth*, di un’immagine “demonica”, rovesciata rispetto alla figurazione biblica. Quello che Shaheen non considera è il testo che precede la citazione da lui estrapolata, che ne rappresenta una premessa non trascurabile. Il Salmo 46 si apre infatti con “God is our hope and strength, and help in troubles, ready to be found. / Therefore will not we fear...”. La visione del mondo in *King Lear* esclude questa premessa, non esiste la possibilità di un rifugio in Dio, la cui forza possa aiutare gli uomini in difficoltà e difenderli da qualunque forma di aggressione e di paura. Posto che Dio è speranza e salvezza, il Salmo ne deduce che *quindi* non si debba vivere nel timore. Ma in *King Lear* siamo piuttosto di fronte alla tragedia più “nichilista”, in senso moderno, di Shakespeare, dove nessuna consolazione è possibile, dove il baratro della nullificazione di ogni senso dell’esistere incombe un passo dopo l’altro, per cui davvero suonano, a mio avviso, incongruenti le parole di chi come John Cunningham ravvede, nella tempesta che spinge il mondo di *King Lear* sull’orlo della liquefazione, addirittura l’archetipo di un rito battesimale:

The apocalyptic judgment and fiery destruction of sin at the end of time is a type of baptism... Lear comes to recognize his own mortality and sin, and he puts off his clothes and figuratively goes into the waters, asking judgment of sin and calling down destruction upon it. (Cunningham 1984, 15-16)

⁶ Nella tempesta di Lear c’è anche chi ha visto reminiscenze del Libro di Giobbe (tra i più recenti, anche Marx 2000; Hamlin 2013; Brownlee 2018) o della vicenda del vecchio Noè durante il diluvio universale (considerata un archetipo tanto dalla critica più tradizionale e datata come Levin 1976 quanto dai più recenti filoni di ecocritica shakespeariana come Bruckner e Brayton 2016), per concludere infine con chi ha riconosciuto, qui come in *Macbeth*, anche la presenza dell’archisema del battesimo (fra gli altri, Cunningham 1984; Lefler 2010; Cephus 2015).

Ciò che segue a questo presunto “battesimo”, in *King Lear*, non ha affatto il sapore della redenzione o della purificazione, non c’è alcun riscatto finale, nessuna promessa, perché dopo la catastrofe non ha luogo – se mai fosse possibile – alcuna rinascita, come promesso nelle Scritture, né è dato intravederla: “The weight of this sad time we must obey, / [...] / We that are young / Shall never see so much, nor live so long” (*King Lear* V.iii.322ss.). Finisce così la tragedia. È il “nulla” che incombe in un tempo triste che va solo *accettato*, un tempo senza speranza dove i giovani non hanno futuro, e i vecchi hanno sopportato all’inverosimile, “usurpando la vita”,⁷ dice Kent. Quale forma di battesimo può mai rappresentare questa “simbolica immersione nelle acque” di cui parla Cunningham, se nelle Sacre Scritture il battesimo è un rito che inaugura la vita, e non la usurpa; che dà pienezza all’essere cristiano – perché lo prepara al battesimo finale in “Spirito santo e fuoco” (Mt. 3.11) – e non lo svuota di senso portandolo a coincidere con il non-essere, con il nulla (Bigliuzzi 2005, 151)?

Questo tipo di cortocircuiti interpretativi avvengono, a mio avviso, quando si cerca di piegare impropriamente le strutture del pensiero tragico – visione aporetica e inconclusiva della vita e della morale da Eschilo a Shakespeare – con il sistema di idee e di valori cristiani: lo ha ben individuato la critica filosofica, da Karl Jaspers fino a Martha Nussbaum, inaugurando – già a partire dalla metà degli anni Cinquanta del Novecento – un approccio ermeneutico che è rifluito nel tempo anche negli studi shakespeariani,⁸ e che ha soppiantato un filone critico più datato, soprattutto di area anglosassone, che faceva e fa capo tuttora all’impostazione idealistica di Andrew Cecil Bradley⁹ e di epigoni più tardi come Lionel Charles Knights,¹⁰ i “neo-Christians”¹¹ degli ultimi anni Novanta e una radicata tradizione di studi che arriva fino ai giorni nostri (McEachern 2013, 2018), secondo i quali il tragico shakespeariano si fonderebbe sul conflitto fra categorie etiche assolute di bene e di male e sul ristabilimento finale di un ordine morale di tipo cristiano, che chiuderebbe ogni vicenda risolvendo qualsiasi dubbio di tipo escatologico.

In realtà, le tragedie shakespeariane sono drammi aperti, che non si chiudono affatto con la ricucitura di un *ethos* lacerato. In esse, le antiche categorie teoretiche di derivazione cristiano-medievale si trovano a scontrarsi con i fondamenti, sempre più radicati, di un’episteme nuova, quella del tardo Rinascimento, che rilegge, riconsidera, a volte rovescia completamente, come si è visto, i tratti più tradizionali dell’antico *logos* cristiano. In Shakespeare, la crisi di questo (tutto sommato, rassicurante) “modello simbolico e cerimoniale” del mondo (Serpieri 1993, 38-39) dà spesso luogo a quelle “deviazioni” dalla norma dottrinale, che non vogliono esprimere un rifiuto dell’ortodossia, quanto piuttosto una sua lettura critica e problematica, che apre la strada al “dubbio” – gnoseologico, esistenziale e morale – che una Verità assoluta e apodittica possa davvero esistere ancora, e possa ancora avere un valore in questo “nuovo” tempo “scardinato”,

⁷ “The wonder is he hath endured so long. / He but *usurped* his life” (vv. 292-293).

⁸ Basti pensare anche agli studi in ambito italiano di Giorgio Melchiori, Agostino Lombardo, Nemi D’Agostino e Alessandro Serpieri, che riporto in bibliografia.

⁹ “Let us attempt to re-state the idea that the ultimate power in the tragic world is a moral order. Let us put aside the ideas of justice and merit, and speak simply of good and evil. Let us understand by these words, primarily, moral good and evil” (Bradley 1904, 33).

¹⁰ Knights, a proposito di *King Lear*, diceva ad esempio che “the positives that emerge from the play are indeed fundamentally Christian”, mentre “Macbeth has directed his will to evil, towards something that of its very nature makes for chaos and the abnegation of meaning” tanto che “we are never in any doubt of our moral bearings” (Knights 1959, 91, 141, 144).

¹¹ La definizione è di Paul Delany, che dalla sua prospettiva, che è una posizione tipicamente marxista, attaccava Bradley e i “neo-Christians” rei, a suo modo di vedere, di voler trovare nel tragico “the redemptive value of suffering”, tipico del credo cristiano, che non esiste nelle tragedie di Shakespeare (1995, 20).

come lo definisce propriamente Amleto. Un dubbio di cui si nutre il pensiero moderno e tar-do-rinascimentale, a fronte dei dogmi totalizzanti della tradizione teoretica medievale, sempre più inadeguati ad inquadrare, in termini unicistici, un mondo in continuo cambiamento come quello tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, con le sue scoperte – astronomiche, geografiche e scientifiche – le sue rivoluzioni culturali, socio-politiche, economiche (38) e non ultimo religiose (Loewenstein e Witmore 2015).

È chiaro, dunque, che il collasso del Cosmo Simbolico teocentrico (Serpieri 1996), che caratterizza questo contesto storico e culturale, il periodo a cavallo fra l'età elisabettiana e quella giacomiana in cui si collocano le tragedie più mature di Shakespeare, fa sì che anche gli scenari apocalittici di cui abbiamo parlato, il mondo pronto ad essere dissolto dall'acqua nell'acqua in *Macbeth* e soprattutto in *King Lear*, non vadano più interpretati realmente come *la fine* in senso cristiano. Ne rappresentano piuttosto un rovesciamento, certamente *demonico* – perché dove l'*ethos* cristiano vede la fine, il tragico, al contrario, vede l'aporia – ma anche *fittizio* e, sotto questo aspetto, sicuramente *moderno*: la suggestione di Frye, infatti, può essere a mio avviso arricchita ulteriormente anche dall'intuizione di Frank Kermode, che, nel suo saggio *The Sense of an Ending*, individua in queste “fini del mondo” simboli e sorgenti di “finzioni letterarie” che veicolano “a sense of ends only loosely related to the older predictive apocalypse” (Kermode 1966, 27), e che non hanno più niente a che fare, sul piano ideale, con le figurazioni bibliche che pure sembrano evocare a volte anche in modo stringente:

The millennial ending of *Macbeth*, the broken apocalypse of *Lear*, are false endings, human periods in an eternal world. They are researches into death in an age too late for apocalypse, too critical for prophecy; an age more aware that its fictions are themselves models of the human design on the world. (88)

Questa deviazione da un impianto teoretico normativo e tradizionale, questi spostamenti di significato con cui Shakespeare “demonizza”, attraverso un'inversione della loro polarità semantica, le immagini acquatiche “apocalittiche” contenute nelle Scritture, si ritrovano anche nella tragedia di *Othello*, dove, secondo la critica, è presente una grande quantità di riferimenti biblici (Shaheen 1988; Bishop 2009). Tra questi, l'immagine collegata al tema dell'acqua più spesso evocata (Shaheen 1988, 55), è contenuta nell'accusa mossa da Othello a Desdemona di essere una donna disonesta, che ha infangato, con il suo tradimento, la fonte del suo amore:

But there, [...]
Where either I must live or bear no life,
The fountain from the which my current runs
Or else dries up: to be discarded thence!
Or keep it as a cistern for foul toads
To knot and gender in! (*Othello* IV.ii.58-63)

La metafora erotica dell'acqua, della cisterna e della fonte, simboli dell'amore coniugale e della fedeltà, è in effetti sensibilmente vicina a un'analoga immagine biblica riportata in *Proverbi*, V.15-18, nell'edizione della *Bibbia di Ginevra* della seconda metà del Cinquecento, che Shakespeare ha quasi certamente consultato (Shaheen 1987, 26ss.):

Drink the water of thy cistern, and of the rivers out of the midst of thine own well.
Let thy fountains flow forth, and the rivers of waters in the streets.
But let them be thine, *even* thine only, and not the strangers with thee.
Let thy fountain be blessed, and rejoice with the wife of thy youth.

Tuttavia, anche in questo caso, a mio avviso è evidente che mentre la citazione biblica è caratterizzata da quello che potremmo definire un segno (+), quella shakespeariana, per quanto simile nella ripresa della stessa metafora erotica, è piuttosto marcata da un segno (-). Anche qui siamo di fronte, di nuovo, a un'immagine demonica, un'immagine rovesciata e speculare rispetto a quella delle Sacre Scritture.

Nell'isotopia semantica della metafora biblica, la cisterna, la fonte, il pozzo e l'acqua corrente dei fiumi creano una tessitura semantica dove l'allusione sessuale che si cela dietro l'invito a godere dell'acqua, a non disperderla e a possederla in maniera esclusiva, precipita tutta la propria carica vitalistica nell'ultimo verso del Proverbio, dove si ricorda che l'esaltazione dei sensi è benedetta da Dio e va goduta purché avvenga all'interno del legame matrimoniale e mai al di fuori.

In Shakespeare, ci sono prestiti formali dalla stessa isotopia, e anche nel suo caso la maggior parte dei sintagmi che rimandano a un'idea positiva e vitalistica come “live”, “fountain”, “current”, “runs” si trovano nei primi due versi. Ma poi avviene quell’“innesto” tipicamente shakespeariano cui abbiamo accennato in apertura, la *deviazione semantica* rispetto all'originale: se Desdemona ha tradito Othello, se ha tradito l'amore coniugale cui si riferiva il Proverbio biblico, se ha giaciuto con altri uomini, allora quella fonte non può che disseccarsi (“dries up”). È bene che Othello ne venga *espropriato* (“discarded”) – perdendo dunque il possesso esclusivo di cui all'adagio biblico – destino che è comunque preferibile a “tenerla piuttosto come una cisterna in cui luridi rospi si accoppiano e figliano”, facendo un evidente volgare riferimento ai sordidi amplessi con estranei (gli “strangers” del Proverbio) in cui immagina morbosamente coinvolta la moglie. La sfera della sessualità è evidentemente ribaltata, è “sporcata”, l'acqua è contaminata, non più portatrice di vita, né simbolo del soddisfacimento dei propri desideri come nelle *immagini apocalittiche*: la cisterna nel proverbio biblico compare nel primo verso e contiene acqua pura; in Shakespeare compare, in maniera opposta e simmetrica, nell'ultimo verso e contiene liquame melmoso associato a un immaginario demonico (i “foul toads” che si accoppiano).

2. Un'immagine demonica: la fonte d'acqua nelle tragedie shakespeariane

Analizzando la presenza dell'isotopia semantica, appena individuata, anche nelle altre tragedie, emerge che la figura dell'acqua come immagine demonica riconducibile all'archetipo rovesciato della fonte come datrice di morte (e non di vita), che quindi non ri-genera più, che si essicca oppure che nutre creature mostruose, è molto frequente nell'immaginario tragico shakespeariano, a conferma dell'assorbimento di una modalità di rappresentare la fonte d'acqua come metafora, che è solo formalmente debitrice verso l'immaginario biblico, ma che in realtà in Shakespeare viene svuotata del suo senso originale attraverso un innesto di significato che poi si sviluppa lungo una direttrice semantica diametralmente opposta.

[Nature] into her *womb* convey *sterility*,
Dry up the organs of increase
 And from her derogate body never *spring*
 A babe to honour her. If she must teem,
 Create her child of spleen, that it may live
 And be a thwart disnatured torment to her. (*King Lear* I.iv.270-75)

Sono le parole feroci di un Lear deluso e amareggiato rivolte all'indirizzo della figlia Goneril, che gli ha appena comunicato di volerlo privare dell'esercito al suo seguito. Il re invoca la Natura

a “essiccare” (“dry up” è lo stesso sintagma utilizzato da Othello nel brano analizzato poco sopra) la fertilità dal grembo della figlia, rendendola sterile: come per il Moro, anche in Lear l’immagine acquatica evocata nega assolutamente l’idea di naturalità e di sana prosperità, riferibili alla capacità generativa femminile. In *Othello* si è parlato del rovesciamento dell’isotopia semantica biblica collegata alla metafora sessuale della “fountain”. In *King Lear* è presente lo stesso rovesciamento, qui esteso al campo semantico afferente allo “sgorgare” della fonte. Lear, come è evidente al verso 272, non associa infatti al verbo “spring” un immaginario tradizionale collegato al sema della vitalità, come sarebbe stato più “naturale”, ma lo riferisce piuttosto – trasformandolo così da immagine apocalittica in demonica – all’idea di un parto “contro natura”, mostruoso (“disnated”), che è ciò che egli augura alla figlia. La polarità semantica del semema “spring” viene evidentemente invertita, e l’acqua della fonte, da archetipo di fertilità e di positività, si rovescia piuttosto nel suo opposto, rimandando a un’idea di putrefazione, essiccamento, perversione (“thwart”).

In *Hamlet*, Claudius, mentre medita su come sbarazzarsi del principe, ricorre all’immagine della fonte che trasforma il legno in pietra, a indicare il cambiamento da una sostanza mobile e viva in una immobile e sterile, sottolineando così il pericolo che i suoi piani (metaforizzati dalle “frece scoccate”) si ritorcano contro di lui (tornando indietro verso l’“arco”) piuttosto che andare a segno e dunque *generare* i frutti sperati:

Work like the *spring* that turneth wood to stone,
 Convert his gyves to graces; so that my arrows,
 Too slightly timber’d for so loud a wind,
 Would have reverted to my bow again,
 And not where I had aim’d them. (*Hamlet* IV.vii.20-24)

Fonte e fontana sono infine presenti anche in *Macbeth*, ma sgorgano sangue, trasformando il simbolo di vita in simulacro di morte: è la metafora del corpo del re Duncan colpito dal pugnale di Macbeth (“The *spring*, the head, the *fountain* of your blood / Is stopped, the very source of it is stopped”, *Macbeth* II.iii.92-94). Il ribaltamento dell’immaginario positivo, energetico ed erotico, riferibile alla metafora della fonte, si completa quindi verso la conclusione della tragedia, con l’immagine antinomica dell’acqua che fuoriesce, sì, dalla terra, ma non più come sorgente, quanto piuttosto come “urina infetta” (“If thou couldst, doctor, cast / The *water of my land*, find her disease, / And purge it to a sound and pristine health, I would applaude thee to the very echo”, V.iii.50-53).

3. La semantica dei miti d’acqua nelle *Metamorfosi* di Ovidio

Non soltanto le Sacre Scritture, ma anche le *Metamorfosi* di Ovidio costituiscono, secondo la critica, un testo di riferimento e di ispirazione a cui Shakespeare sembra aver guardato nella costruzione della tessitura semantica di alcune figurazioni tragiche dell’acqua, e a cui è verosimile abbia attinto sia nella versione dell’originale latino che nella celebre traduzione inglese di Arthur Golding del 1567 (Bate 1993; Taylor 2000). Per verificare i possibili punti di contatto fra i due autori, credo sia prima di tutto necessario fare un breve cenno ai caratteri peculiari e salienti della semantica dell’acqua in Ovidio, per capire se, e in che termini, si possa realmente parlare di influenze e prestiti eventualmente rifluiti all’interno del *corpus* tragico shakespeariano.

Prendendo in esame le caratteristiche dei miti acquatici delle *Metamorfosi*, il primo aspetto che a mio avviso si nota con particolare evidenza è la ricorsività di tre marche connotative che nel poema contraddistinguono, alternativamente, l’elemento acqua come *agente*, *luogo* o *fine* di una metamorfosi.

L'acqua diventa *agente* nel momento in cui si configura propriamente come il mezzo che innesca il processo di metamorfosi, come accade ad esempio per Diana, che, gettandola in faccia ad Atteone, ne “fa strumento della propria vendetta” (Ovidio, *Metamorfosi*, III.190),¹² provocando così la trasformazione del giovane in cervo. La stessa “*tenuis unda*”, che all’inizio del racconto gorgoglia leggera e incantevole in una cornice fiabesca,¹³ alla fine diventa una “*ultrica unda*”, ovvero un’acqua aggressiva e letteralmente “*vendicatrice*”, che bruscamente inverte la sua iniziale carica semantica da fiabesca a tragica. È una cifra ricorrente. Lo statuto dell’acqua è spesso doppio in Ovidio. È interessante notare che nel testo le acque che determinano una metamorfosi sono spesso qualificate da un’aggettivazione non a caso attinente al campo dell’indeterminatezza o della doppiezza, che può essere fisica, ontologica o etica.

“La cosa più stupefacente” – dice Pitagora nel XV libro – “è che ci sono delle acque che non provocano cambiamenti solo nei corpi, ma anche nell’animo” (XV.317-318).¹⁴ Sono “*ambiguae et suspectae*” (333)¹⁵ proprio perché possono, a seconda dei casi, ingannare, essere benefiche o dannose (vv. 322ss.).

Acque ambigue sono quelle della celebre fonte in cui Ermafrodito e Salmacide si fondono in un unico corpo maschile e femminile insieme, e che, dopo quell’episodio – e su invocazione del fanciullo definito da Ovidio “*biformis*”, “dalla forma doppia” – verrà tinta dai suoi due divini genitori con un “*incerto medicamine*”, dice il poeta, un “*filtro equivoco*” per cui “qualunque maschio venga a questa fonte, ne esca uomo solo a metà” (IV. 383-388).¹⁶

Ambigua, tuttavia, è anche l’accezione dell’acqua che spesso ricorre in Ovidio come *luogo* che ospita la metamorfosi, in cui cioè morte e vita coincidono, dove inizia il processo di trasmutazione che genera un nuovo simulacro, e che ha una natura duplice perché compartecipa sia della nascita di una nuova forma che della disgregazione di quella precedente.

¹² “Sic hausit aquas vultumque virilem / perfudit spargensque comas ultricibus undis” che Golding traduce, con qualche libertà più formale che sostanziale, con “So raught the water in hir hande, and for to wreake the spight, / Besprinkled all the heade and face of the unluckie Knight” (Book III.224-225), semplificando in particolare l’originale metonimia dell’“acqua vendicatrice” (“*ultrica unda*”) e trasferendo direttamente alla dea, piuttosto che all’acqua, l’intenzione vendicativa (“to wreake the spight”).

¹³ “Fons sonat a dextra tenui perlucidus unda, / margine gramineo patulos succintus hiatus” (vv. 161-162) immagine d’incanto perfettamente colta da Golding: “And on the right side of the same full freshly flowed out / A lively spring with Christall streame: whereof the upper brim / Was greene with grasse” (Book III.187-189). Anche in questo caso, tuttavia, la traduzione libera di Golding elimina (cfr. *supra*) il riferimento letterale, stavolta all’onda lieve (“*tenuis unda*”) della fonte che sgorga, di cui resta solo una flebile e condensata eco semantica nel sintagma avverbiale “full freshly”.

¹⁴ “Quodque magis mirum est, sunt, qui non corpora tantum, / verum animos etiam valeant mutare liquores”, che Golding rende in maniera piuttosto fedele con “There are also springs (which thing is farre more straunge) / Which not the bodye only, but the mynd doo also chaunge” (Book XV.347-348).

¹⁵ “Est locus Arcadiae [...] / ambiguis suspectus aquis, quas nocte timeto: / nocte nocent potae, sine noxa luce bibuntur” (vv. 332-334). Una “sospetta ambiguità” che, nella traduzione inglese di Golding, si trova sciolta nel giro di frase “whoose dowtfulness deserveth justly blame” (Book XV.366), diventando quindi dichiaratamente “dubbio” (“dowtfulness”) che instilla un lecito sospetto.

¹⁶ “Nato date munera vestro / et pater et genetrix, amborum nomen habenti: / quisquis in hos fontes vir venerit, exeat inde / semivir et tactis subito mollescat in undis. / Motus uterque parens nati rara verba biformis / fecit et incerto fontem medicamine tinxit”. La doppiezza e l’indeterminatezza che caratterizzano il mito di Ermafrodito sono correttamente colte e restituite anche da Arthur Golding: “This one petition graunt your son which both your names doth beare, / That whoso commes within this Well may so bee weakened there, / That of a man but halfe a man he may fro thence retire. / Both Parentes mooved with the chaunce did stablish this desire / The which their doubleshaped sonne had made, and thereupon / Infected with an unknowne strength the sacred spring anon” (Book IV.476-481).

Forma ambigua per antonomasia è il labirinto del Minotauro costruito da Dedalo, che viene descritto come un viluppo inestricabile di strade che ricorda il fiume che non a caso porta il nome di Meandro, un corso d'acqua che serpeggia in flussi e riflussi (letteralmente “*ambiguo lapsu*”, dice Ovidio), che quando torna su se stesso mette a dura prova la sua corrente, lessicalizzata, nel sintagma originale, con “*incerta aqua*” (VIII.162-166).¹⁷

E non è forse ambigua la fonte su cui si specchia Narciso? Ambigua perché ingannevole, falso specchio, che finge di riflettere la realtà in termini di verità, e che invece inganna soltanto i sensi del fanciullo conducendolo a un destino di morte e di vanificazione della sua stessa “forma”. Non caso, il racconto si conclude sfumando via via in una sempre più tenue evanescenza semantica, sostenuta anche dalle stesse scelte lessicali di Ovidio, che tende letteralmente a “liquefare” il fanciullo anche con le parole. Non appena si specchia nell'acqua tranquilla – dice il poeta – Narciso non sa più resistere: ma come il sole è solito sciogliere (“*intabescere*”, letteralmente “consumare”) la bionda cera a una leggera fiamma o come svanisce al sole la brina mattutina, così il giovane, macerato dall'amore (“*attenuatus*”, indebolito, quasi “sfumato”), si dissolve letteralmente (“*liquitur*”),¹⁸ si scolora, fino a trasformarsi in un candido fiore che mantiene un cuore di croco circondato da petali bianchi (III.509-510).

Nei miti del poema ovidiano, l'acqua può ricorrere, in ultima analisi, anche come la *fine* dell'ambiguo processo di metamorfosi, intesa propriamente come punto d'arrivo dello scioglimento, della liquefazione, tanto della corporeità quanto della dimensione emotiva e coscienziale. È così per le lacrime di Niobe, che, pietrificata dal dolore per la perdita dei figli, “immobile sulla cima di un monte, continua a sciogliersi (“*liquitur*”) in lacrime che anche ora ininterrottamente colano dalla pietra” (VI.311-12), diventando fonte di acqua sorgiva. È la stessa sorte della ninfa Aretusa, a sua volta simile a quella di Ciane,¹⁹ che si trasforma in fonte, iniziando prima a sudare freddo e distillare “gocce cerulee”, per poi liquefarsi in un corso d'acqua e cercare di sfuggire – essenza mutevole ed ineffabile – al fiume Alfeo che la insegue, e che assume, per concupirla, ora le sembianze di uomo ora di fiume.²⁰

¹⁷ “Non secus ac liquidis Phrygius Meandrus in undis / ludit et ambiguo lapsu refluitque fluitque / occurensque sibi venturas adspicit undas / et nunc ad fontes, nunc ad mare versus apertum / incertas exercet aquas”. Qui Golding preferisce soffermarsi ad esplicitare con chiarezza tutti i nessi grammaticali e le immagini dell'originale, sacrificando così gioco forza gran parte dell'asciutta eleganza dei versi latini, capaci di condensare le stesse immagini in un più breve e conciso periodo: “And as with trickling streame the Brooke Meander seemes to play / In Phrygia, and with doubtfull race runnes counter to and fro, / And meeting with himselfe doth looke if all his streame or no / Come after, and retiring eft cleane backward to his spring / And marching eft to open Sea as streight as any string, / Indenteth with reversed streame [...]” (Book VIII.216-221). Noto che anche in questa circostanza, come già nella traduzione delle acque “ambigue e sospette” di cui parlava Pitagora, Golding preferisce restituire l'originale campo semantico dell’“ambiguitas” ovidiana con quello della “dowtfulness” (v. nota 15): l’“ambiguo lapsu” del fiume Meandro diventa infatti “doubtfull race”, mentre l’“incerta aqua” perde l’originaria afferenza allo stesso campo dell’indeterminatezza, diventando molto più semplicemente “reversed streame”: evidentemente l’immagine implicita ovidiana dell’incertezza dell’acqua – *incerta* perché non è possibile distinguere in quale direzione scorra – viene esplicitata e semplificata in Golding, diventando il corso che va *esclusivamente* “controcorrente”.

¹⁸ “Quae simul adpexit liquefacta rursus in unda, / non tulit ulterius, sed, ut intabescere flavae / igne levi cerae matutinaeque pruinae / sole tepente solet, sic attenuatus amore / liquitur” (III.486-490). Una “liquefazione semantica” evidentemente colta anche da Golding, che sceglie verbi come “melt”, “consume” e “melt away” per rendere l’idea dello “scioglimento” di Narciso insieme all’efficace “piecemale”, che indica tanto l’idea della parcelizzazione materiale quanto della gradualità temporale del processo: “As lith and supple waxe doth melt against the burning flame, / Or morning dewe against the Sunne that glareth on the same: / Even so by piecemale being spent and wasted through desire, / Did he consume and melt away [...]” (Book III.613-616).

¹⁹ È lo stesso Ovidio a porre in relazione i due miti come figurazione della metamorfosi delle due ninfe in due fonti d’acqua (V.409-410). Cfr. Golding, Book V.511-512.

²⁰ “Occupat obsessos sudor mihi frigidus artus, / caerulaeque cadunt toto de corpore guttae, / [...] / Sed enim cognoscit amatas / amnis aquas poditoque viri, quod sumpserat, ore / vertitur in proprias, ut se mihi misceat, undas”

4. La metamorfosi impossibile: le deviazioni semantiche di Shakespeare e le figurazioni dell'acqua ovidiane

Di questo meraviglioso mondo che sono le *Metamorfosi* di Ovidio, attraversato dall'acqua dall'inizio alla fine, dall'incipit del I libro fino al XV, cosa resta e come rifluisce nell'universo tragico di Shakespeare? Passando in rassegna i luoghi del testo shakespeariano che la critica ha individuato come quelli di più probabile derivazione ovidiana, *Hamlet* rappresenta forse l'opera in cui *sembrano* ricorrere tutte e tre le marche connotative dell'acqua come elemento associato alla trasformazione della materia.

L'acqua come *agente* responsabile del dissolvimento della carne è un tema piuttosto ricorrente nell'opera, e torna, in maniera addirittura paradigmatica, nelle parole del primo becchino, a proposito del cadavere di un conciatore che, a causa del suo lavoro, terrà lontana dalla sua pelle, per un bel po' di tempo, l'acqua, definita la grande “corruttrice dei cadaveri”:

Why, sir, his hide is so tann'd with his trade that 'a will
keep out water a great while; and your *water* is a sore
decayer of your whoreson dead body. (*Hamlet* V.i.156-158)

“Decayer” è propriamente l'agente lessicalizzato della trasformazione dei corpi umani, ed è riferito proprio all'acqua, in una scena dove peraltro è centrale il tema della trasmutazione delle forme, con Hamlet che amaramente irride i destini umani, senza fare sconti neanche ai grandi uomini della storia che, morendo, si sono decomposti come chiunque altro, in materia buona per farci il tappo di un barile di birra, come nel caso dei resti di Alessandro Magno, oppure argilla perappare i buchi di un muro, come con il corpo di Cesare.²¹

In *Hamlet* è certamente presente anche l'immagine dell'acqua come *fine*, punto di arrivo di una metamorfosi costantemente evocata, invocazione allo scioglimento finale di ogni forma data in un cosmo ormai in frantumi, anzi, letteralmente “marcio”,²² in un tempo, come si è già osservato, ormai “fuori dai propri cardini”.²³ “O that this too too solid flesh would melt, / Thaw, and resolve itself into a dew!” (I.ii.129-130): Hamlet invoca una “liquefazione” in perfetto stile ovidiano; vorrebbe che la sua carne, troppo compatta, si sciogliesse in rugiada.

Il racconto dell'annegamento di Ophelia nelle parole di Gertrude evoca invece l'immagine dell'acqua come *luogo* che ospita una metamorfosi: la Regina descrive il “glassy stream” (v. 163) in cui è annegata Ophelia, dove, in effetti, il corpo della fanciulla, a causa delle vesti che si sono gonfiate e dilatate nell'acqua, è sembrato trasfigurarsi in una sirena (“mermaid-like”),²⁴ cosparsa di fiori, abbandonata al flusso, che canta come cantano le Sirene descritte da Ovidio nel V libro delle *Metamorfosi*, fanciulle che raccolgono fiori sui corsi d'acqua e si trasformano in creature dalle bionde ali che volano sui mari (Ovidio, *Metamorfosi*, V.552-564):²⁵

(vv. 632-638). Così Golding: “A chill colde sweat my sieged limmes opprest, and downe a pace / From all my bodie steaming drops did fall of watrie hew. / [...] The deaw ran trickling from my haire. In halfe the while I then / Was turnde to water [...]” (Book V.776-780).

²¹ “Alexander died, Alexander was buried, Alexander returneth to dust, / the dust is earth, of earth we make loam, and why of that / loam, whereto he was converted, might they not stop a / beer barrel? / Imperious Caesar, dead and turnd to clay, / Might stop a hole to keep the wind away” (*Hamlet* V.i 191-197).

²² “Something is rotten in the state of Denmark” (I.iv.90).

²³ “The time is out of joint” (I.v.196).

²⁴ “Her clothes spread wide, / And mermaid-like a while they bore her up” (IV.vii.171-172).

²⁵ La stessa immagine è presente, senza interpolazioni sostanziali, anche in Golding: “But what should men esteeme / To be the verie cause why you Acheloes daughters weare / Both feete and feathers like to Birdes, consider-

Which time she chanted snatches of old tunes,
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element. (*Hamlet* IV.vii.173-176)

Alla luce di queste considerazioni, è legittimo affermare che anche in Shakespeare ricorra la stessa semantica dell'acqua che abbiamo riscontrato nelle *Metamorfosi*? Come per le immagini di tipo biblico, anche per quelle ovidiane, una risposta di getto potrebbe essere fuorviante. Ma se in *Hamlet* ricorrono le stesse marche che connotano l'acqua in Ovidio come agente, luogo e fine di una metamorfosi, cosa ci può essere di diverso? Il senso della metamorfosi. Infatti è senza dubbio vero che Shakespeare connota l'acqua secondo modalità stilisticamente consonanti con quelle ovidiane, ma ciò che cambia è il significato che egli dà alla metamorfosi rispetto al poeta latino. Se anche le connotazioni risultano formalmente apparentabili, di fatto si sviluppano entro sistemi di relazioni segniche e codici culturali diversi. Cosa sia la metamorfosi e quale sia la sua relazione con l'acqua in Ovidio, lo esemplifica perfettamente Pitagora nell'ultimo libro:

Niente mantiene la forma con cui appare, e la natura, eterna innovatrice, crea sempre nuove figure delle vecchie: nulla va perso nel vasto mondo, credetemi, ma solo cambia e rinnova il proprio aspetto. [...] L'acqua ... non ha il potere di conferire o assumere proprietà sempre diverse? (Ovidio *Metamorfosi*, XV.252-309)²⁶

In Shakespeare non è così. Shakespeare riprende la stessa funzione segnica ovidiana dell'acqua come mezzo, luogo e fine di una metamorfosi che, evocata, rimane tuttavia sempre impossibile. Si tratta di una metamorfosi "interrotta", più estetica che reale, contraddistinta da quel segno (-) di natura semantica a cui si è più volte fatto riferimento nella definizione delle immagini demoniche.

Nell'immaginario ovidiano "tutto scorre" insieme al tempo, con moto incessante – ed è sempre Pitagora a dirlo – non diversamente dalla corrente di un fiume,²⁷ "paradigma acquatico" per eccellenza dell'essere eracliteo in perenne divenire, che in Ovidio si trasforma eternamente conservando un *quid* di materia imperitura e trasmissibile. Nell'immaginario shakespeariano, invece, se esiste un'acqua corrente, essa non può che far scorrere inesorabilmente tutte le cose verso la loro ineluttabile fine, mai verso un cambiamento di forma che conservi un qualsivoglia nucleo di identità persistente.

ing that you beare / The upper partes of Maidens still? and commes it so to passe, / Bicause when Ladie Proserpine a gathering flowers was, / Ye Meremaides kept hir companie, whome after you had sought / Through all the Earth in vaine, anon of purpose that your thought / Might also to the Seas be knowen, ye wished that ye might / Upon the waves with hovering wings at pleasure rule your flight, / And had the Goddes to your request so pliant, that ye found / With yellow feathers out of hand your bodies clothed round: / Yet least that pleasant tune of yours ordeyned to delight / The hearing, and so high a gift of Musicke perish might / For want of uttrance, humane voyce to utter things at will / And countnance of virginities remained to you still" (Book V.684-698). Sul confronto di Ophelia annegata con le sirene di Ovidio cfr. Lombardi 2018a.

²⁶ "Nec species sua cuique manet, rerumque novatrix / ex aliis alias reparat natura figuras, / nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo, / sed variat faciemque novat [...] Non et lympa figuras / datque capitque novas?". Così Golding in maniera pertinente rispetto all'originale: "No kind of thing keepes ay his shape and hew. / For nature loving ever chaunge repayres one shape a new / Uppon another, neyther dooth there perrish aught (trust mee) / In all the world, but altring takes new shape"; "What? dooth not water in his shapes chaunge straungely too and fro?" (Book XV.276-279, 338).

²⁷ "Cuncta fluunt [...] ipsa quoque adsiduo labuntur tempora motu, non secus ac flumen" (Ovidio, *Metamorfosi*, XV.178-180), che in Golding diventa "Things eb and flow, and every shape is made too passe away. / The tyme itself continually is fleeting like a brooke!" (Book XV.198-199), forse già suggerendo a Shakespeare, nell'incipit (nella resa di "eb and flow" per "fluunt"), l'idea del movimento ondoso del mare più che della corrente del fiume, che tuttavia permane in traduzione nell'immagine del "fleeting brooke".

Da un punto di vista paradigmatico, dunque, all’immagine-simbolo ovidiana della corrente continua del *fiume*, emblema del movimento dell’essere nel tempo, sembra sostituirsi in Shakespeare l’immagine-simbolo di un movimento diverso, più simile, se vogliamo, a quello del *mare* e delle sue onde, che nascono, crescono e si affrettano verso la riva, verso *la fine*, proprio come le cose del mondo,²⁸ divorate dal tempo che distrugge ogni forma e sostanza.²⁹ Questo è il destino dell’uomo, l’uomo del Rinascimento post-copernicano, che, dopo aver squarciato l’antico e rassicurante cielo aristotelico delle stelle fisse e delle credenze dogmatiche, si affaccia su un universo nuovo e ignoto, e lo scopre multiforme e soprattutto infinito (come dirà Giordano Bruno). In una delle più grandi vertigini epistemologiche della storia – che sancisce con decisione l’affermazione di un pensiero relativistico tipicamente moderno – l’uomo avverte tuttavia per assurdo ancora più forte il senso della propria finitudine, specie se commisurata all’incommensurabile e inafferrabile dimensione del “nuovo cosmo”; sperimenta il senso di precarietà di ogni forma e soprattutto di ogni forma di permanenza in un universo che, se è infinito, allora significa che è anche privo di un centro, privo di *un* senso, privo di un qualunque ancoraggio teoretico assoluto, tanto che anche un filosofo come Montaigne, che da questo punto di vista è “uomo del Rinascimento” tanto quanto Shakespeare, non potrà che ammettere di esser capace di descrivere soltanto il “passaggio” delle cose, senza riuscire mai a fermare la loro essenza (*Les Essais*, III.2).

Ecco perché anche Shakespeare, rispetto ad Ovidio, può solo descrivere gli effetti del passaggio delle “onde del tempo” sulle vicende umane ma non può condividere la visione ontologica proposta da Pitagora, quella conclusione di fronte alla quale egli si è fermato un passo indietro, la convinzione che, come si è anticipato, nulla vada perso nel vasto mondo ma “scorra” costantemente, cambi e rinnovi il proprio aspetto, perché in fondo si tratta soltanto di una questione di “spostamenti di particelle che lasciano comunque la somma costante” (*Metamorfosi* XV.257-258).³⁰

²⁸ Del resto è noto che Shakespeare avesse bene in mente l’immagine del fiume di Ovidio perché il sonetto LX del suo canzoniere sembra quasi parafrasare il passo citato da Pitagora fatta eccezione, non a caso, che per l’emblematica sostituzione dell’archetipo del fiume con quello delle onde del mare come termine di paragone per indicare il divenire di tutte le cose che il tempo spinge verso la *riva ciottolosafine*: “Like as the waves make towards the pebbled shore, / So do our minutes hasten to their end, / Each changing place with that which goes before, / In sequent toil all forwards do contend” (LX 1-4) invece di “neque enim consistere *flumen*, / nec levis hora potest, ut unda inpellitur unda / urgeturque eadem veniens urgeturque priorem, / tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur” (*Metamorfosi* XV.180-183). Che questa sostituzione, sull’asse paradigmatico, degli elementi *fiume/mare* sia una scelta originale di Shakespeare, lo conferma indirettamente anche Golding, che invece rimane fedele all’originale ovidiano del “fiume del divenire”: “For neyther *brooke* nor lyghtsomme tyme can tarrye still. But looke / As every wave dryves other forth, and that that commes behynd / Bothe thrusteth and is thrust itself: Even so the tymes by kynd / Doo fly and follow bothe at once [...]” (Book XV.200-203). Sul parallelismo, più che sulla divergenza, fra Ovidio e Shakespeare nel sonetto LX, rimando all’analisi di Serpieri in Shakespeare 1998a, 527.

²⁹ In Ovidio il “tempus edax rerum” (*Metamorfosi* XV.234) ivora sì ogni cosa fino ad annientarla, è vero ed è amaro – ammette Pitagora – ma questo accade perché la natura è, come si è visto, “eternamente innovatrice”, per cui il tempo conduce tutto a una fine per poter dar vita a un nuovo inizio (“[tempora] nova sunt semper”, v. 184) e così via in un ciclo inarrestabile di nascite e morti. Shakespeare, e ne è una chiara conferma il sonetto LX appena citato, sembra condividere il discorso di Pitagora soltanto fino all’invettiva contro il tempo tiranno, “Time that gave doth now his gift confound” (v. 8), ma lì si interrompe. In Ovidio, invece, il discorso non si conclude così, e dopo una lunga serie di esempi di consunzione operata dal tempo ai danni della materia, di ogni sostanza vitale, ma anche delle epoche storiche, delle stagioni della vita e così via, torna comunque a celebrare la “natura novatrix” che nulla disperde e tutto trasmuta (vv. 199-258).

³⁰ “Cum sint huc forsitan illa, / haec translata illuc, summa tamen omnia constat”. Così Golding, enucleando correttamente il pensiero di Pitagora: “Things passe perchance from place too place: yit all from whence they came / Returning, doo unperrished continew still the same” (Book XV.283-284).

Per Pitagora la morte è solo un passaggio (il Pitagora storico, del resto, credeva alla metempsi-cosi), per Shakespeare è invece un punto d'arrivo. Non c'è e non ci può essere *reale* metamorfosi, almeno non nel senso ovidiano. E nella scena dei becchini di *Hamlet*, su cui ci siamo soffermati, questo aspetto è particolarmente evidente. Se quella scena poteva *sembrare* paradigmatica di una percezione metaforica dell'acqua come agente di una metamorfosi di tipo ovidiano, non può sfuggire il fatto che ci troviamo di fronte ad una *parodia* di una metamorfosi ovidiana, dove al senso filosofico, epico e quasi misterico del lungo elenco di trasmutazioni delle forme illustrato da Pitagora per più di quattrocento versi (in cui sembrano rifluire anche echi empedoclei e lucreziani),³¹ si sostituisce una tragicomica quanto amara casistica di trasmutazioni della materia innescate dall'acqua, che portano tutti gli esseri umani a decomporsi, indistintamente, sotto il segno della grande livellatrice, per cui alla fine, della gloria di un imperatore non può che restare un tappo per usi domestici. È il massimo di metamorfosi *per aquam* che è dato vedere in Shakespeare, e che non ha nulla del senso ovidiano.

Ogni volta che l'acqua ricorre in Shakespeare come sema collegato ad una trasformazione è sempre e solo associato alla morte. E lì si ferma. Anche la narrazione dell'annegamento di Ophelia, a ben guardare, come finisce? Con le parole di Gertrude che cancellano d'un colpo la suggestione ovidiana della fanciulla trasformata in sirena, che canta circondata da fiori:

But long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pulled the poor wretch from her melodious lay
To muddy death. (*Hamlet* IV.vii.176-179)

Eccola qui la deviazione da Ovidio. Nel brusco ritorno alla realtà: quella visione mitica “non poteva durare a lungo” (“long it could not be”), non poteva compiersi davvero una metamorfosi perché dal suo canto melodioso Ophelia è stata irrimediabilmente trasportata verso una “morte fangosa”.

La stessa invocazione di Hamlet allo scioglimento della carne in rugiada – che la critica talvolta accosta alle invocazioni di Aretusa o Ciane (Lombardi 2018b) – a ben guardare sono inconfutabilmente connotate dal segno negativo nei versi immediatamente seguenti alla stessa invocazione: “Or that the Everlasting had not fixed / His canon 'gainst self-slaughter!” (*Hamlet* I.ii.131-132).

È il pensiero suicidario di Hamlet, che conferisce a tutto il passo un'aura di morte e non di palingenesi dell'esistenza e dell'essenza immortale come in Ovidio. Non c'è un dopo. C'è solo la fine.

Questa continua interruzione di una possibile, ma irrealizzabile, metamorfosi ovidiana indotta dall'elemento acquoreo, ricorre anche in altri luoghi del *corpus* tragico di Shakespeare. Particolarmente analoga alla vicenda di Ophelia è ad esempio la “canzone del salice” cantata da Desdemona in *Othello*, che racconta del suicidio della serva Barbara presso il ruscello,³² dove il corso d'acqua ritorna come il medesimo luogo di morte e metamorfosi impossibile descritto in *Hamlet*.

Acque mortali, a ben guardare, sono anche quelle del Nilo in *Antony and Cleopatra*, acque “infette” ma non “*ambiguae*” come in Ovidio, e che quindi escludono il senso positivo associato all'acqua come immagine di fertilità e di vita. Si tratta infatti di acque che nutrono solo creature demoniche, come serpenti e coccodrilli, che – come ricorda Lepidus – sembrano

³¹ Sul discorso di Pitagora in Ovidio e il suo rapporto con la filosofia lucreziana cfr. Canfora 1993, 111.

³² “My mother had a maid called Barbary, / She was in love, and he she loved proved mad / And did forsake her. She had a song of 'willow', / An old thing 'twas, but it expressed her fortune / And she died singing it. That song tonight / Will not go from my mind / [...] / The poor soul sat sighing by a sycamore tree, / Sing all a green willow. / Her hand on her bosom, her head on her knee, / Sing willow, willow, willow. / The fresh streams ran by her and murmured her moans, / Sing willow, willow, willow. / Her salt tears fell from her, and softened the stones / Sing willow, willow, willow” (*Othello* IV.iii.24-46).

generarsi spontaneamente dal fango del fiume per effetto del sole,³³ un processo che secondo alcuni richiamerebbe il paradigma della metamorfosi descritto da Pitagora (Miller 1992, 46). Ammesso che di metamorfosi si possa parlare, tuttavia, può essere solo, e di nuovo, nei termini di un rovesciamento parodistico delle *metamorphoseon* ovidiane, e comunque nell'esclusivo segno della morte (Lombardo 1995) visto che il Nilo, nelle parole di Cleopatra, ha la capacità di risucchiare ogni sostanza vivente e trasformare miti creature in serpenti (“Melt Egypt into Nile, and kindly creatures / Turn all to serpents”, *Antony and Cleopatra* II.v.78-79).

Le acque del fiume egiziano si distinguono per essere luogo di decomposizione e corruzione più che di metamorfosi. Come il mare, del resto, che assume una rilevanza centrale nella tragedia, non solo perché è il terreno di scontro per il possesso e la spartizione dell'impero (“the sea is mine”, dice Pompey in II.i.9), oltre che luogo di battaglia (la celebre battaglia di Azio), ma anche perché è il luogo del “disfacimento” di Antony, come sottolinea Enobarbus all'indomani della disfatta militare (ed estendendo una metafora marittima): “Sir, sir, thou art so leaky / That we must leave thee to thy sinking” (III.xiii.67-68). Antony è ormai “diventato” letteralmente – anche qui secondo un rovesciamento quasi caricaturale di una tipica metamorfosi ovidiana – una nave che imbarca acqua, da abbandonare, destinata ad affondare.

Anche le acque di questo mare non sono affatto “*ambiguae*”. L'aspetto della duplicità ovidiana dell'acqua è assente in Shakespeare. La toccante visione di Antony che vede trasmutarsi corpi e figure nelle nuvole in cielo, che subito spariscono rapide come acqua nell'acqua, solo apparentemente possono ricordare le parole con cui Ovidio descriveva il suo Proteo (*Metamorfosi* VIII.731-737),³⁴ figura emblematica della capacità che ha l'acqua di mutare sempre forma:

Sometime we see a cloud that's dragonish;
A vapour sometime like a bear or lion,
A towered citadel, a pendent rock,
A forked mountain, or blue promontory
With trees upon't, that nod unto the world,
And mock our eyes with air. Thou hast seen these signs?
They are black vesper's pageants. [...]
That which is now a horse, even with a thought
The rack dislimns and makes it indistinct
As water in water. (*Antony and Cleopatra* IV.xiv.2-11)

In verità, i versi immediatamente successivi a questa visione di nuovo deviano il significato rispetto a una visione mitica di tipo ovidiano, perché Antony dice al fedele Eros che non può più conservare questa “forma visibile”, poiché anche lui è solo un corpo destinato alla morte: “Now thy captain is / Even such a body. Here I am Antony, / Yet cannot hold this *visible shape*, my knave” (vv. 12-14). Il mito si infrange proprio all'altezza del tragico, si ferma davanti all'i-

³³ “Your serpent of Egypt is bred, now, of your / mud by the operation of your sun; so is your crocodile” (*Antony and Cleopatra* II.vii.26-27).

³⁴ “Ut tibi, complexi terram maris incola, Proteu. / Nam modo te iuvenem, mode te videre leonem; / nunc violentus aper, nunc, quem tetigisse timerent, / anguis eras; modo te faciebant cornua taurum; / saepe lapis poteras, arbor quoque saepe videri; / interdum faciem liquidarum imitatus aquarum / flumen eras, interdum undis contrarius ignis”. Così in Golding, che, per quanto non letterale nella restituzione logico-sintattica dell'originale ovidiano, riesce tuttavia a mantenere il ritmo serrato delle metamorfosi di Proteo nella stessa serie di creature e oggetti inanimati: “O Proteu dwelling in the sea that cleepes the land. / For now a yoonker, now a boare, anon a Lyon, and / Streight way thou didst become a Snake, and by and by a Bull, / That people were afrayd of thee too see thy horned skull. / And oftentimes thou seemde a stone, and now and then a tree, / And counterfetting water sheere thou seemedst oft to bee / A River: and another whyle contrarie thereuntoo / Thou wart a fyre [...]” (Book VIII.916-923).

inevitabile realtà della morte, con quella congiunzione avversativa “yet” che marca la distanza tra mondo ovidiano e mondo shakespeariano: Antony è un uomo a cui il destino ha cambiato più volte “forma” (politica, umana, personale), in maniera *simile* a quelle nuvole e allo stesso Proteo di Ovidio, e *tuttavia* non può più mantenere la sua forma attuale. È tempo per lui di sparire – a differenza di Proteo, in maniera definitiva – come acqua nell’acqua.

Ammesso che anche nella tempesta di *Othello* si possa ravvisare un’eco ovidiana della tempesta che coglie Ceice in mare aperto (Bate 1993, 184-86; Sipahigil 1993, 468-71) – un’eco a mio avviso troppo flebile se confrontata con la ben più densa e articolata narrazione ovidiana (Ovidio, *Metamorfosi*, XI.497-572)³⁵ – non si può non notare tuttavia che l’acqua di Ovidio, anche in questo caso, si manifesta come luogo di metamorfosi in cui la tempesta è propedeutica alla trasformazione dell’eroe in un uccello, mentre in Shakespeare la descrizione della tempesta è funzionale ad introdurre soltanto la notizia dell’affondamento della flotta turca nemica:

The chidden billow seems to pelt the clouds,
The wind-shaked surge, with high and monstrous mane,
Seems to cast water on the burning bear,
And quench the guards of th’ever-fired pole. (*Othello* II.i.12-15)

Ancora una volta, l’acqua non si configura come luogo di *passaggio* in Shakespeare ma come termine ultimo dove il soffio vitale si spegne senza potersi riconvertire in altra forma, né materiale né spirituale: “they are drowned” – dice Montano lapidario – “It is impossible to bear it out” (vv. 18-19). La suggestione ovidiana resta un’immagine poetica ma naufraga insieme alla flotta turca senza lasciare traccia dietro di sé, nessuna possibile metamorfosi.

Le funzioni semiche e le marche connotative delle metamorfosi acquatiche di Ovidio rifluiscono in Shakespeare essenzialmente come un’eco stilistica ispirata al suo grande Maestro, ma sul piano del significato la frattura fra il mondo del mito ovidiano, del tutto-è-possibile, e il mondo del tragico shakespeariano, del nulla-è-come-sembra, porterà il drammaturgo ad individuare in altri luoghi delle *Metamorfosi* lo spirito tragico del poeta latino, come ad esempio nella visione antiplatonica di una realtà intesa come continua dialettica aporetica fra opposti, oppure nella mobilità dei significati, nella potenza espressiva o anche nello stesso sentimento del tempo, ma certo non nella condivisione del fondamento epistemologico che sta alla base del simbolismo della metamorfosi per acqua, un processo di trasformazione che in Ovidio conserva pur sempre una carica vitalistica che prelude a un rinnovamento, e che in Shakespeare invece si coagula, all’opposto, attorno alla sola direttrice semantica della morte.

5. *L’acqua, le parole e le cose: corrispondenze segniche fra realtà e verità nelle iperboli e nelle similitudini acquatiche di Shakespeare*

Se su un piano connotativo abbiamo visto che Shakespeare sposta l’asse semantico della metamorfosi acquatica di Ovidio dal dominio del transeunte a quello della morte, rendendo di fatto impossibile ogni reale metamorfosi, sul piano linguistico si trova coerentemente conferma di questo

³⁵ Una tempesta resa con un *pathos* drammatico più circostanziato anche da Golding: “Anon / It lyeth playne and loometh whyght with seething froth thereon. / And with the sea the Trachin shippe ay alteration tooke. / One whyle as from a mountaynes toppe it seemed downe too looke / Too vallyes and the depth of hell. Another whyle beset / With swelling surges round about which neere above it met, / It looked from the bottom of the whoorlepoole up aloft / As if it were from hell too heaven. A hideous flusshing oft / The waves did make in beating full against the Gallyes syde. / The Gallye being striken gave as great a sownd that tyde, / As did sumtyme the Battellramb of Steele, or now the Gonne / In making battrye too a towre. And as feerce Lyons ronne / Full brist with all theyr force ageinst the armed men that stand / In order bent too keepe them of with weapons in theyr hand: / Even so as often as the waves by force of wynd did rave, / So oft uppon the netting of the shippe they maynely drave, / And mounted farre above the same [...]” (Book XI.577-593).

spostamento nelle modalità di tropizzazione dell’acqua, ovvero in tutti quei contesti retorici in cui l’acqua ricorre, più che come elemento naturale, come figura del discorso che pertiene in ogni caso al dominio dell’impossibilità e dell’irrealità, come si vede dal diagramma sottostante in cui ho raggruppato, in maniera funzionale, tutte le occorrenze generalmente considerate ascrivibili ad una matrice ovidiana.

<p>IPERBOLI</p>	<p>“Seems, madam? Nay, it is. I know not seems. ‘Tis not alone my inky cloak, cold mother, / [...] / No, nor the fruitful river in the eye, / [...] / Together with all forms, moods, shapes of grief / That can denote me truly” (<i>Hamlet</i>, I.ii.76-83)</p> <p>“O that this too too solid flesh would melt, / Thaw, and resolve itself into a dew! / [...] / A little month, or ere those shoes were old / With which she followed my poor father’s body” (<i>Hamlet</i>, I.ii.129-156)</p> <p>“The chidden billow seems to pelt the clouds, / The wind-shaked surge, with high and monstrous mane, / Seems to cast water on the burning bear, / And quench the guards of th’ever-fired pole” (<i>Orbello</i>, II.i.12-15)</p> <p>“This would make a man of salt, / To use his eyes for garden water-pots. / Ay, and laying autumn’s dust” (<i>King Lear</i>, IV.vi.191-193)</p>	<p>“Old fond eyes, / Beweep this cause again, I’ll pluck ye out, / And cast you with the waters that you loose / To temper clay” (<i>King Lear</i>, I.iv.293-296)</p> <p>“[The King] contending with the fretful elements; / Bids the wind blow the earth into the sea, / Or swell the curled waters’bove the main, / That things might change or cease” (<i>King Lear</i>, III.i.4-7)</p> <p>“The sea, with such a storm as his bare head / In hell-black night endured, would have buoyed up / And quenched the stelled fires” (<i>King Lear</i>, III.vii.58-60)</p> <p>“Let Rome in Tiber melt / [...] / Kingdoms are clay!” (<i>Antony and Cleopatra</i>, I.i.34-36)</p> <p>“Melt Egypt into Nile, and kindly creatures / Turn all to serpents!” (<i>Antony and Cleopatra</i>, II.v.78-79)</p> <p>“We cannot call / her winds and waters sighs and tears; they are / greater storms and tempests than almanacs can report” (<i>Antony and Cleopatra</i>, I.ii.152-154)</p>
<p>SIMILITUDINI</p>	<p>Like Niobe, all tears, why she /.../ married my uncle / [...] / Ere yet the salt of most unrighteous tears / Had left the flushing in her galled eyes, / She married” (<i>Hamlet</i>, I.ii.149-156)</p> <p>“Her clothes spread wide, / And mermaid-like a while they bore her up” (<i>Hamlet</i>, IV.vii.171-172)</p> <p>“Which time she chanted snatch- es of old tunes, / As one incapable of her own distress, / Or like a creature native and indued / Unto that element” (<i>Hamlet</i>, IV.vii.173-176)</p>	<p>“Alack, ’tis he. Why, he was met even now / As mad as the vexed sea, singing aloud” (<i>King Lear</i>, IV.iv.1-2)</p> <p>“She was false as water” (<i>Othello</i>, V.ii.134)</p> <p>“Sometime we see a cloud that [...] mock[s] our eyes with air. [...] That which is now horse, even with a thought / The rack dislimns and makes it indistinct / As water in water” (<i>Antony and Cleopatra</i>, IV.xiv.2-11)</p>

Tabella 1

Da un punto di vista retorico, si nota immediatamente che i tropi che hanno per oggetto l'acqua si qualificano sempre o come metalogismi o come metasemi, ovvero figure del discorso che in entrambi i casi hanno a che fare con una rideterminazione del concetto di *verità* e di *realtà*. I metalogismi infatti prevedono quella che viene definita una "falsità obbligata" (Beccaria 1994, 472), che serve a rafforzare l'enunciato (basti pensare a figure come le iperboli), in cui l'eccesso, la dismisura rispetto al fatto reale, è funzionale a enfatizzare il piano del contenuto, spostando tuttavia quello dell'espressione nel dominio dell'*impossibilità*. I metasemi invece (in questo caso le similitudini) modificano e ampliano il piano del contenuto di ciascun referente, aggiungendo un'informazione veridittiva, che, negli esempi del diagramma, mette in relazione un elemento dato come reale con uno astratto, che pertiene sempre a un mondo mitico, immaginato e tuttavia irrealista se non addirittura falso.

Le iperboli shakespeariane ruotano tutte attorno a due elementi acquorei ricorsivi: lacrime e tempeste, che se da un lato sembrano attingere a un immaginario mitico di tipo ovidiano, dall'altro vengono riferite a piani di realtà e di verità di segno opposto. Per esempio, l'immagine iperbolica del fiume copioso che scorre dagli occhi di Hamlet – e che in Ovidio scorreva davvero dagli occhi di Niobe – appartiene, come dice espressamente lo stesso Principe, a tutto quell'insieme di espressioni, forme e modi del dolore ("forms, moods, shapes of grief") che non lo possono denotare in termini di verità ("denote me truly"), e che nel suo mondo appartengono piuttosto al dominio della falsità. "Seems, madam? Nay, it is. I know not seems": tutto questo passo del I atto si gioca sull'antinomia fra essere e sembrare, e fra tutte le forme del "falso sembrare" rientra anche quella del pianto disperato, che nel caso di Hamlet diventerebbe "esagerato", sovradimensionato – ma falso, perché incapace di descrivere adeguatamente il dolore che prova davvero – come contraffatta è la stessa iperbole del fiume in piena negli occhi disperati. Non serve a denotare la verità.

E neanche l'invocazione allo scioglimento della carne in rugiada appartiene al piano del reale: lo rivela il modale "would", che esprime il senso del desiderio ma anche dell'intima consapevolezza che si tratta di un'ipotesi irrealizzabile: se solo questa solida carne *potesse* sciogliersi... ma non può. Hamlet sa che non può. Non è possibile. Ecco che torna l'amaro senso di realtà a dissolvere ogni suggestione o nostalgia di un mondo mitico e possibile.

Regno di lacrime e tempeste per antonomasia è quello di *King Lear*, che sembra, anche qui, ricordare il destino di Niobe, quando, nel suo delirio, fa riferimento al fatto che la mancanza di aiuto "would make a man of salt", *farebbe* diventare un uomo di sale (di nuovo siamo di fronte a un'ipotesi irrealizzabile), una sorta di statua dai cui occhi potrebbero scendere delle lacrime utili solo a innaffiare le piante ("to use his eyes for garden water-pots") e a bagnare la polvere dell'autunno ("autumn's dust"). Questo paradigma degli occhi e delle lacrime ritorna anche in un altro punto dello stesso testo, dove l'anziano sovrano dice che vorrebbe addirittura strapparsi gli occhi e gettarli via insieme alle lacrime (stavolta lessicalizzate con "waters") per impastare l'argilla ("clay"), che in Shakespeare non è materia mobile da plasmare né metafora di metamorfosi o creazione come nel Prometeo di Ovidio, dove il titano crea l'uomo proprio da un impasto di acqua e terra (Ovidio, *Metamorfosi*, I.82-84).³⁶ Nel mondo tragico shakespeariano, l'argilla è assai più spesso associata all'idea del disfacimento, della fine, come del resto ci ha già ricordato lo stesso Hamlet a proposito del cadavere di Cesare.³⁷

³⁶ "Il figlio di Giapeto prese un po' di questa terra, la mescolò all'acqua piovana e la plasmò a immagine degli dei", che nella versione di Golding diventa: "The which [earth] Prometheus tempring straight with water of the spring / Did make in likeness to the Gods [...]" (Book I.95-96).

³⁷ "Imperial Caesar, dead and turn'd to clay / Might stop a hole" (*Hamlet* V.i.196).

“Clay” sono definiti, in senso dispregiativo e di nuovo nel segno della distruzione, anche i regni umani. È Antony a definirli tali con un’altra iperbole, facendosi beffe delle richieste di Cesare e Fulvia di lasciare Cleopatra e tornare a Roma: “Let Rome in Tiber melt”, poiché “kingdoms are clay”: i regni non sono altro che argilla, fragile immagine di transitorietà e non di metamorfosi in senso ovidiano, immagine speculare a quella usata da Cleopatra quando invoca, lo abbiamo visto, lo “scioglimento” e la distruzione dell’Egitto nel Nilo.

Sono tutte iperboli: anche le descrizioni dello sconvolgimento degli elementi e del cosmo, che tanto in *Othello* quanto in *King Lear* portano l’acqua (“the sea” or “the waters”) ad insidiare il dominio del cielo. Quello che cambia rispetto alle sconvolgenti tempeste di Ovidio è che queste, rispetto a quelle, sono “vere”, arrivano *veramente* fino alle stelle, e il poeta latino le racconta come fatti – come tutte le metamorfosi – come se il mito si inverasse nella storia ed entrambi si legittimassero reciprocamente in quel patto narrativo che chiede al lettore delle *Metamorfosi* di validare la narrazione che dalla creazione del mondo arriva, senza soluzione di continuità, e attraverso storie sovranaturali e fantastiche, fino alla celebrazione di Roma e di Augusto.

Se le iperboli acquatiche possono attingere, in Shakespeare, al mondo del mito è solo per sopravvivere come figure retoriche che veicolano il senso dell’impossibilità, e insieme dell’irrealtà o della finzione. E lo stesso si può dire delle similitudini.

La similitudine esprime, da un punto di vista retorico, un confronto fra due entità semantiche, che esclude il nesso di identità poiché la presenza dell’una è necessaria al rafforzamento della veridicità dell’altra. Ma restano piani separati. Resta sempre uno scarto di realtà che non è possibile eliminare (come avviene, ad esempio, nella metafora). Siamo sempre sul piano del “come se”, dell’irrealtà, dell’ipotesi, della manipolazione veridittiva ma non della realtà.

Se dunque nel testo shakespeariano le figurazioni dell’acqua non ricorrono come iperboli – figure dell’irrealtà e della falsificazione – allora ricorrono come similitudini fra entità semantiche disomogenee, ovvero strutture comparative ipotattiche, dove – come ho evidenziato nel diagramma – sono sempre presenti congiunzioni, spesso correlative, come like...so, as, like, more...than, as...as, so...that, che avvicinano significati diversi, frequentemente appartenenti uno alla sfera dei referenti concreti e l’altro a quella dei referenti astratti o immaginari: Gertrude / Niobe; onde / tempo; vestito / sirena; Ophelia / mitica creatura acquatica; acqua / falsità; acqua / figure delle nuvole.

Come a dire che Shakespeare introduce sempre, come abbiamo già notato anche sul piano referenziale, delle deviazioni con cui fa irrompere il principio di realtà in ogni visione altra, ipotetica, immaginifica o mitica, che non consente mai una totale identificazione fra i due piani, del reale e dell’immaginato, che quindi restano distinti, correlabili per analogia ma solo attraverso un “come se fosse”, che non equivale mai ad un “*hic et nunc*” ovidiano in cui il linguaggio non è separato dal mondo, ma lo descrive perfettamente. In quel “come se” shakespeariano, invece, si consuma tutto il gioco di specchi fra possibile e impossibile, fra vero e falso, che contraddistingue, come si è visto, in particolare la vicenda di Hamlet. Le lacrime di Niobe in Gertrude – e qui, rispetto alle iperboli, il riferimento a Ovidio è esplicito – non sono garanzia di onestà e sincerità come nel mondo del mito: la madre di Hamlet (“like Niobe, all tears”), che ha versato tante lacrime quanto la madre dei niobidi, non si è come lei “pietrificata” dal dolore, ma si è risposata con il fratello del defunto marito, il padre di Hamlet, dimostrando quindi un dolore falso. Il mito d’acqua è evocato come un correlativo del “falso” e marciò mondo di Danimarca. Le lacrime versate da Gertrude non a caso sono definite “unrighteous tears”, non vere. Il vagheggiato mondo del mito che l’acqua sembra suggerire viene rabbiosamente negato da Hamlet, che ne fa piuttosto un paradigma di falsità, di ciò che non esprime più un nesso di verità nei confronti del reale.

Le vesti di Ophelia si gonfiano a tal punto nell'acqua da farla sembrare "come una sirena". Ma Ophelia non è una sirena, ne può solo assumere il sembiante ma per un breve momento ("a while"), dopodiché si avvia, come abbiamo visto, alla sua "morte fangosa". L'acqua ricorre dunque come espediente retorico, è un termine di paragone ma non esprime, come in Ovidio, un paradigma di reale metamorfosi. "As mad as the vexed sea", dice Cordelia della pazzia del padre. "False as water" è l'accusa di Othello verso Desdemona. In Ovidio invece non c'è mai mediazione referenziale. Le nuvole che per Antony mutano forma per poi disperdersi *come* acqua nell'acqua a ben guardare non hanno la stessa immediatezza delle forme cangianti di Proteo: il tritone assume davvero le forme di un giovane, di un leone, di un albero, di un fiume per poi tornare acqua, suo elemento consustanziale. La metamorfosi ovidiana avviene sempre secondo verità e non verosimiglianza, come in Shakespeare.

I tropi dell'acqua in Shakespeare e in Ovidio rimandano, come è evidente, a codici culturali diversi, che rivelano visioni del mondo non equivalenti. Iperboli e similitudini, in Shakespeare, sembrano spostare l'asse del discorso verso il piano dell'irrealizzabile e della falsificazione, mentre in Ovidio le continue personificazioni e prosopopee dell'acqua mirano a legittimare il mito come fonte di verità, per cui a differenza di quanto avviene per Shakespeare, al lettore non viene mai chiesto di dubitare della veridicità di ciò che sta leggendo, per quanto fantasiose possano essere le storie. Questo perché ancora in Ovidio *le parole sono le cose*, per dirla con Foucault, le parole "scintillaient dans la ressemblance universelle des choses" (Foucault 1966, 46). C'è una corrispondenza di questo tipo nelle *Metamorfosi* di Ovidio, una corrispondenza che investe tutti i livelli dell'esistenza umana e non, e dove il mito si fa garanzia dell'essere in una cosmogonia che, per quanto fondata sul principio della metamorfosi, non mette mai in discussione la catena dell'essere, la consequenzialità sintagmatica fra significante e significato. Con Shakespeare invece è già in atto la mutazione epistemica della modernità, siamo già in un mondo dove i "les signes (lisibles) ne sont plus à la ressemblance des êtres (visibles)" (44). È l'età della rappresentazione, e quello che Foucault dice del *Don Chisciotte*, si può benissimo applicare anche all'opera di Shakespeare:

[...] puisque on y voit la raison cruelle des identités et des différences se jouer à l'infini des signes et des similitudes; puisque le langage y rompt sa vieille parenté avec les choses, pour entrer dans cette souveraineté solitaire d'où il ne réapparaîtra, en son être abrupt, que devenu littérature; puisque la ressemblance entre là dans un âge qui est pour elle celui de la déraison et de l'imagination. (46)

Ecco, perfettamente condensato, il senso della *deviazione semantica* e di quei bruschi innesti di realtà che, come abbiamo visto, intervengono spesso a dissipare le vagheggiate atmosfere di derivazione mitica. Le metamorfosi per acqua, se esistono, possono darsi solo come artificio retorico e nostalgia di una foucaultiana "catena degli esseri", come in Ovidio. Ma in Shakespeare non possono sopravvivere all'irruzione drammatica di una realtà segnata dal sigillo della finitudine e dal baratro della nullificazione, che sembrano costantemente insidiare ogni cosa e ogni forma.

Riferimenti bibliografici

- Bachtin, Michail Michajlovič. 2003 [1926-30]. *Linguaggio e scrittura*, traduzione di Luciano Ponzio. Roma: Meltemi.
- Bate, Jonathan. 1993. *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Clarendon Paperbacks.
- . 2002. "Ovid and the Mature Tragedies: Metamorphosis in Othello and King Lear". *Shakespeare Survey* no. 41: 133-44.

- Beccaria, Gian L. 1994. *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*. Torino: Einaudi.
- Bigliuzzi, Silvia. 2005. *Nel prisma del nulla*. Napoli: Liguori.
- Bishop, Tom. 2009. “Othello in the Wilderness: How did Shakespeare Use his Bible?”. In *Shakespeare and Religious Change*, edited by Kenneth J.E. Graham and Philip D. Collington, 196-215. Basingstoke: Palgrave.
- Boitani, Piero. 2009. *Il Vangelo secondo Shakespeare*. Bologna: Il Mulino.
- . 2011. “The Fall of a Sparrow: Shakespearean Tragedy and the Bible”. In *Shakespeare Without Boundaries: Essays in Honor of Dieter Mehl*, edited by Christa Jansohn, Lena Cowen Orlin, and Stanley Wells, 203-16. Newark: Delaware University Press.
- Bradley, Andrew C. 1904. *Shakespearean Tragedy*. London: Macmillan & Co. Ltd.
- Brownlee, Victoria. 2018. *Biblical Readings and Literary Writings in Early Modern England, 1558-1625*. Oxford: Oxford University Press.
- Bruckner, Lynn, and Dan Brayton (eds). 2016 [2011]. *Ecocritical Shakespeare*. London: Routledge.
- Bruno, Giordano. 1956 [1584]. *De l'infinito, universo e mondi*. In *Opere*, a cura di Augusto Guzzo e Romano Amerio, 419-70. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Canfora, Luciano. 1993. *Vita di Lucrezio*. Palermo: Sellerio.
- Cephus, Heidi. 2015. “The Thundering Audience of King Lear”. In *Shaping Shakespeare for Performance: The Bear Stage*, edited by Catherine Loomis and Sid Ray, 115-27. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers.
- Chiari, Sophie (ed.). 2012. *Renaissance Tales of Desire*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Cunningham, John. 1984. “King Lear, the Storm, and the Liturgy”. *Christianity and Literature* vol. 34, no. 1: 9-30.
- D'Agostino, Nemi. 1994. *Shakespeare e i greci*. Roma: Bulzoni.
- Delany, Paul. 1995. “King Lear and the Decline of Feudalism”. In *Materialist Shakespeare: a History*, edited by Ivo Kamps, 20-38. New York-London: Verso.
- Eco, Umberto. 2016 [1975]. *Trattato di semiotica generale*. Milano: La Nave di Teseo.
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Frye, Northrop. 1971 [1957]. *Anatomy of Criticism*. Oxford: Princeton University Press.
- . 1983. *The Great Code. The Bible and Literature*. London: Ark.
- Gallo, Italo, e Luciano Nicastrì. 1991. *Cultura, poesia, ideologia nell'opera di Ovidio*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Genette, Gérard. 1969. *Figure*, traduzione di Franca Madonia. Torino: Einaudi.
- Geneva Bible*. 2006 [1599]. Dallas: Tolle Lege Press.
- Golding, Arthur. 2000 [1567]. *Ovid's Metamorphoses*. Philadelphia: Paul Dry Books.
- Hamlin, Hannibal. 2013. *The Bible in Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press.
- Jakobson, Roman. 2002 [1963]. *Saggi di linguistica generale*, traduzione di Luigi Heilmann. Milano: Feltrinelli.
- Jaspers, Karl. 1959. *Del tragico*, traduzione di Italo Chiusano. Milano: Il Saggiatore.
- Jeffrey, David L. (ed.). 1992. *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*. Grand Rapids: Eerdmans.
- Kermode, Frank. 1966. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Knights, Charles L. 1959. *Some Shakespearean Themes*. London: Chatto & Windus.
- Lefler, Nathan. 2010. “The Tragedy of King Lear: Redempting Christ?”. *Literature and Theology* vol. 24, no. 3: 211-26.
- Levin, Harry. 1976. *Shakespeare and the Revolutions of the Times*. New York: Oxford University Press.
- Loewenstein, David, and Michael Witmore (eds). 2015. *Shakespeare and Early Modern Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lombardi, Chiara. 2018a. “Due storie d'acqua in Shakespeare: Ofelia e Narciso tra Pitagora e Ovidio”. *Status Quaestionis. A Journal of European and American Studies* vol. 1, no. 14. doi: 10.13133/2239-1983/14519.
- . 2018b. “Passioni liquide: miti e forme d'acqua in Ovidio e Shakespeare”. In *La passione e l'assenza. Forme del mito in poesia da Shakespeare a Rilke*, a cura di Chiara Lombardi, 18-33. Torino: Accademia University Press.

- Lombardo, Agostino. 1995. "Le immagini dell'acqua in Antony e Cleopatra". In Id., *Il Fuoco e l'Aria. Quattro studi su Antonio e Cleopatra*, 41-67. Roma: Bulzoni.
- . 1997. "Shakespeare e il mare". In *Giornale di bordo. Saggi sull'immagine poetica del mare*, a cura di Agostino Lombardo, 53-74. Roma: Bulzoni.
- . 2001. *Letà di Shakespeare*. Roma: Carocci.
- Marchant, Robert. 2003. *The English Bible and the Tragic*. Corbridge: Brynmill Press Ltd.
- Marx, Steven. 2000. *Shakespeare and the Bible*. Oxford: Oxford University Press.
- McAlindon, Thomas. 1996. *Shakespeare's Tragic Cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McEachern, Claire. 2013. "Religion and Shakespearean Tragedy". In *The Cambridge Companion to Shakespeare*, edited by Claire McEachern, 89-109. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2018. *Believing in Shakespeare. Studies in Longing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Melchiori, Giorgio. 2000 [1984]. *Shakespeare*. Roma-Bari: Laterza.
- Miles, Geoffrey, and Stan Berenstain. 1996. *Shakespeare and the Constant Romans*. Oxford: Clarendon Press.
- Miller, Anthony. 1992. "The Metamorphic Tragedy of *Anthony and Cleopatra*". *Sydney Studies in English* no. 18: 29-47.
- Milward, Peter. 1975. *Biblical Themes in Shakespeare Centring on 'King Lear'*. Tokyo: Renaissance Institute, Sophia University.
- Miola, Robert. 1987. *Biblical Influences in Shakespeare's Great Tragedies*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 2000. *Shakespeare's Reading*. Oxford: Oxford University Press.
- Montaigne, Michel Eyquem de. 1965 [1595]. *Les Essais*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Nussbaum, Martha. 1996 [1986]. *La fragilità del bene*. Bologna: Il Mulino.
- Ovidio. 2000 [1994]. *Le Metamorfosi*, traduzione di Giovanna Faranda Villa, testo latino a fronte. Milano: BUR.
- Poole, William. 2001. "All At Sea: Water, Syntax, and Character Dissolution in Shakespeare". In *Shakespeare and Religions*, edited by Peter Holland, 201-12. Cambridge: Cambridge University Press.
- Procházka, Martin, Michael Dobson, Andreas Höfele, and Hanna Scolnicov (eds). 2014. *Renaissance Shakespeare: Shakespeare Renaissances: Proceedings of the Ninth World Shakespeare Congress*. Newark: Delaware University Press.
- Reid, Robert L. 2000. *Shakespeare's Tragic Form. Spirit in the Wheel*. London: Associated University Presses.
- Rossi Landi, Ferruccio. 2011 [1972]. *Semiotica e ideologia*. Milano: Bompiani.
- Serpieri, Alessandro. 1993. "Prefazione". In William Shakespeare, *Giulio Cesare*, xxxvii-il. Milano: Garzanti.
- . 1996. "La tragedia del tempo". In William Shakespeare, *Macbeth*, ix-xxvii. Firenze: Giunti.
- . 2000. "Il piacere dell'obliquo. Note sul tragico e il tempo dai tragici greci a Shakespeare". In *Teatri barocchi*, a cura di Silvia Carandini, 29-63. Roma: Bulzoni.
- Shaheen, Naseeb. 1987. *Biblical References in Shakespeare's Tragedies*. Newark: Delaware University Press.
- . 1988. "The Use of Scripture in Othello". *Studies in English* no. 6: 48-62.
- . 1989. *Biblical References in Shakespeare's History Plays*. Newark: Delaware University Press.
- . 2011. *Biblical References in Shakespeare's Plays*. Newark: Delaware University Press.
- Shakespeare, William. 1996. *Macbeth*, a cura di Alessandro Serpieri. Firenze: Giunti.
- . 1997. *Amleto*, a cura di Alessandro Serpieri. Venezia: Marsilio.
- . 1998a. *Sonetti*, a cura di Alessandro Serpieri. Milano: BUR.
- . 1998b. *Antony and Cleopatra, King Lear, Othello*, edited by Richard Proudfoot, Ann Thompson, and David S. Kastan. *William Shakespeare – The Arden Shakespeare Complete Works* (3rd series). Walton-on-Thames: Thomas Nelson and Sons Ltd.
- Sipahigil, Teoman. 1993. "Ovid and the Tempest in Othello". *Shakespeare Quarterly* vol. 44, no. 4: 468-71.
- Taylor, Anthony B. 2000. *Shakespeare's Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Todini, Umberto. 2000. *Epos lascivo. Il genere e le sue Metamorfosi*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Williams, Gordon. 1994. *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*. London: Bloomsbury Academic.



Citation: A. Fiore (2021) Gustos y disgustos son no más que imaginación di Pedro Calderón de la Barca e la rappresentazione per le nozze di Carlo II e Maria Luisa d'Orléans. *Lea* 10: pp. 169-186. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12820>.

Copyright: © 2021 A. Fiore. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Gustos y disgustos son no más que imaginación di Pedro Calderón de la Barca e la rappresentazione per le nozze di Carlo II e Maria Luisa d'Orléans

Arianna Fiore

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

Abstract

The comedy *Gustos y disgustos son no más que imaginación* was written by Pedro Calderón de la Barca in the Thirties and it was performed at court in 1680 on the occasion of the wedding of king Charles II with the French Marie Louise d'Orléans, Louis XIV's niece, just a year before the death of the author. This paper explores, from a diachronic perspective, the different meanings and aims conveyed by the various vital stages of this Calderonian comedy – writing, performance and publication – with a specific focus on its 1680 performance at court.

Keywords: Baroque Theatre, Charles II King of Spain, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, Marie Louise d'Orléans Queen of Spain, Pedro Calderón de la Barca

Se accettiamo che la vita di una *pièce* si dipani attorno a tre diverse fasi di esistenza – la scrittura drammatica, la messa in scena e la pubblicazione – il caso di *Gustos y disgustos son no más que imaginación* si dimostra particolarmente stimolante perché qui le tre fasi ricordate poc'anzi abbracciano un arco temporale che coinvolge quasi l'intera fase produttiva del suo autore, Pedro Calderón de la Barca. Tra l'epoca della scrittura, che risale agli anni Trenta del XVII secolo, durante il regno di Filippo IV, e l'ultima messa in scena a cui poté assistere Calderón, realizzata il 3 gennaio 1680, quando era re Carlo II, si pone l'altra fase di vita della commedia, quella segnata dalla stampa: nel 1657 *Gustos y disgustos* apparve come la quarta commedia della *Parte octava* delle *Comedias nuevas escogidas* (1657: ff. 66-89). Questa edizione rappresenta così la *princeps* di un testo che Calderón non incluse mai nelle proprie *Partes*, e che uscì per la seconda volta postumo, nel 1682, nella *Verdadera quinta parte* pubblicata da

Vera Tassis subito dopo la morte di Calderón,¹ occasione in cui venne definita “Fiesta que se representó a sus Magestades en el Salón de su Real Palacio” (403), aspetto che approfondiremo alla fine della presente riflessione.

1. 1632-38: la scrittura e la prima rappresentazione nota

L'assenza di un manoscritto impedisce di stabilire con precisione quando e perché il difficile matrimonio tra Pietro II d'Aragona e Maria di Montpelier, celebrato per ragion di Stato nel 1204, e l'escamotage del cambio di persona a cui la sovrana dovette ricorrere per poter avere un figlio, risvegliò l'attenzione di Calderón. Grazie a una relazione delle feste celebrate a Valencia in occasione del IV centenario della liberazione della città, sappiamo che *Gustos y disgustos* fu messa in scena il 9 ottobre 1638 a Valencia “porque ésta trata parte de la historia del rey don Pedro, que fue padre del rey don Jaime” (Cotarelo y Mori 2001, 197), re, quest'ultimo, passato alla storia come il Conquistatore d'Aragona dopo aver definitivamente liberato Valencia dai mori nel 1238.² La data del quarto centenario, il 1638, anno della prima messa in scena nota della commedia, si pone dunque come *terminus ante quem* per la stesura di *Gustos y disgustos*. Una probabile allusione al *Para todos* di Montalbán³ ha indotto José M. de Osma a estendere l'arco temporale della fase di scrittura tra il 1632 e il 1638 (Osma 1937, 48-49). Tuttavia, la critica concorda che Calderón dovette redigerla a ridosso delle celebrazioni *valencianas*, o poco prima, e riduce questo arco temporale fissando come limiti più sicuri il 1634 e il 1638.⁴

Gustos y disgustos rientra appieno in quella che Ignacio Arellano identifica come la prima delle due tappe della produzione calderoniana, che spazierebbe dalla prima opera del 1623, *Amor, honor y poder*, con cui il drammaturgo debuttò a corte il 29 giugno in occasione del soggiorno madrileno del principe del Galles, Carlo Stuart, fino alla chiusura dei teatri in segno di lutto per la morte della regina Elisabetta, moglie di Filippo IV, interruzione che durò dal 1644 al 1649. Questa prima tappa si contraddistingue per Calderón come il momento della commedia.⁵

Joan Oleza ha evidenziato che la traccia della lussuria del despota è condivisa da diversi generi e sottogeneri della *comedia nueva* (2012, 97-125). *Gustos y disgustos* rientra in questa

¹ Le citazioni testuali di *Gustos y disgustos son no más que imaginación* saranno tratte dall'edizione della commedia curata da Ybarra Silva nel 1974 (Calderón 1974).

² Dopo la conquista del Cid la città era stata nuovamente occupata dagli arabi.

³ I vv. 2384-2386 di *Gustos y disgustos*, “Él comunmente / Don Vicente para todos, / para mí es pero Vicente”, nel III atto, alludono al *Para todos, ejemplos morales, humanos y divinos* di Juan Pérez de Montalbán, opera in cui Calderón viene così presentato: “Don Pedro Calderón, florido, galante, heroico, lírico, cómico, y bizarro poeta, ha escrito muchas comedias, autos y obras sueltas, con aceptación general de los doctos. En las Academias ha tenido lugar primero: en los certámenes ha ganado los mejores premios, y en los teatros la opinión mas segura, y tiene también empezado a escribir para dar a la estampa un elegantísimo poema que llama *El diluvio general del mundo*” (citato in Cotarelo y Mori 2001, 145).

⁴ Secondo Harry Hilborn, la metrica usata collocherebbe la stesura di *Gustos y disgustos* tra il 1634 e il 1636 (1938, 20-34). Emilio Cotarelo y Mori, invece, fa coincidere l'anno di stesura con quello della prima rappresentazione nota, il 1638 (2001, 197).

⁵ La seconda tappa è quella che vede Calderón impegnato nella stesura di *autos e fiestas palaciegas*, con spettacoli più complessi e sofisticati (Arellano 1995, 450-51). Ángel Valbuena Prat riconosce in Calderón due tendenze drammaturgiche non suddivisibili in modo cronologico: a uno stile più realista e nazionale, che si inserisce nel solco scavato da Lope de Vega anche se con una interpretazione molto personale, accosta una tendenza più autonoma, simbolica e poetica, in cui ha un grande peso la componente lirica e ideologica, fase che si intensificò soprattutto con l'avanzare degli anni del drammaturgo. Rappresentativa della prima tendenza è *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño* l'opera che meglio contraddistingue la seconda (Valbuena Prat 1941, 19).

tipologia di opere: il giusto ordine è destabilizzato dal desiderio illegittimo del sovrano, sovrappreso dai suoi istinti più ignobili, di soddisfare la propria passione adultera verso la moglie di un suo vassallo, trascurando al contempo la regina e il dovere di dare al regno un discendente. Calderón porta avanti la sperimentazione dei codici drammatici avviata con la nascita della *comedia nueva* e sviluppa un motivo di genealogia tendenzialmente tragica (che porta in scena l'esercizio ingiusto del potere del tiranno e la difesa della *honra*) declinandolo però in chiave comica; concepisce così la sua *pièce* come una commedia palatina, imponendo il tono, la risoluzione positiva dell'evento e l'importanza concessa ad alcuni espedienti convenzionali, come gli equivoci, la gelosia, l'occultamento dell'identità e lo scambio di personalità, che qui coinvolgono più personaggi e si realizzano con diverse modalità. Il tema principale verte tuttavia attorno alle tematiche amorose, come mette in luce Fausta Antonucci:

Calderón, che utilizza spesso il motivo dell'identità perduta e recuperata nelle tragedie e nei drammi, nelle commedie palatine preferisce invece concentrarsi sulle dinamiche sentimentali, pur recuperando dai materiali diegetici più spesso rielaborati dai drammaturghi della prima fase di questo genere teatrale almeno due motivi: l'abuso di potere in ambito amoroso e l'occultamento consapevole dell'identità con le conseguenti complicazioni. (2020, 253)

Calderón accoglie dunque una serie di norme e convenzioni proposte dal sottogenere palatino ("La interpretación de las obras cómicas depende de una serie de convenciones o rasgos genéricos, depende del canon que las organiza", Arellano 2002, 367), ma si discosta dal modello "normativo" maggiormente condiviso adottando coordinate di tempo e spazio reali e scegliendo per protagonisti re realmente esistiti, in virtù di una massima libertà poetica nell'interpretazione del canone, inteso in modo fluido e flessibile. Tuttavia, anche se la commedia si basa su un evento appartenente all'ambito del reale e non della finzione, Calderón interviene e stravolge l'episodio relegando la componente storica a essere niente più che una mera cornice quasi rarefatta (Arellano 2017, 693-709; Arellano 2018, 100-26; Sánchez Jiménez 2015).

Gustos y disgustos nasce quindi negli anni Trenta, decade fondamentale in cui Calderón decide di dedicarsi esclusivamente al teatro, dove si distingue per quantità – pare che nel 1635 abbia scritto almeno una decina di *pièces* –, qualità e tecnica; si afferma come poeta cortigiano, conquistando con alcune delle sue opere più importanti il favore del re Filippo IV. La fama e la presenza a corte si consolidano ulteriormente dopo la morte di Lope de Vega, anche grazie ai lavori al Retiro che gli offrono il palcoscenico adeguato per la manifestazione del suo estro poetico.⁶ Tra il 1636 e il 1637 Calderón ottiene due soddisfazioni che gli spianano la strada per la consacrazione a drammaturgo *nacional*: riceve l'abito di Santiago e, due settimane dopo, pubblica la *Primera parte* delle sue commedie, con dodici opere scritte prima del 1630 e ordinate secondo un criterio cronologico, raccolta seguita l'anno successivo dalla *Segunda parte*, a cura del fratello José.⁷ All'interno di questa prima fase produttiva, caratterizzata dalla commedia, Don W. Cruickshank afferma che il gruppo più nutrito di queste opere fu quello

⁶ Per il Corpus Christi del 1634 Calderón scrisse un *auto* intitolato *El nuevo palacio del Retiro*. Secondo Paterson, Calderón ricorse al teatro per schierarsi contro la politica interna del conte duca di Olivares e la sua posizione in merito alla questione giudaica (Calderón 1998, 11-62). Arellano arriva a definire questo *auto*, in alcune sue parti, "teatro de oposición" da leggere con "matices políticos" (2001, 133).

⁷ Le prime *pièces* di Calderón apparse a stampa furono attribuite a Lope de Vega. Queste opere furono pubblicate nella *Veinte y tres parte de sus comedias, y la mejor parte que hasta oy se ha escrito* (Vega 1629) che include per l'appunto *Amor, honor y poder* e *La devoción de la cruz*, intitolate rispettivamente *La industria contra el poder, y el honor contra la fuerza* e *La cruz en la sepultura*.

[...] de las de trasfondo histórico o basadas en hechos reales, desde la historia antigua (*La gran Cenobia, Judas Macabeo*) hasta algunos sucesos recientes (*El sitio de Bredá*), centradas habitualmente en un personaje concreto [...]. Aunque la escasez de detalles objetivos obligará siempre al dramaturgo histórico a mostrarse inventivo, don Pedro estaba, evidentemente, familiarizado con la distinción aristotélica entre poesía e historia: solía modificar los hechos para lograr una comedia mejor o exponer un argumento (*La cisma de Inglaterra, El príncipe constante*); también podía situar un drama ficticio en un ambiente histórico (*Nadie fie su secreto, El médico de su honra*). (2011, 200)

Abbiamo accennato al fatto che *Gustos y disgustos* fu scelta dagli organizzatori del centenario *valenciano* perché riguardava le vicende storiche (o leggendarie, come in questo caso, ma accettate come storiche durante il *Siglo de Oro*) di re Pietro II e della regina Maria di Montpelier, che concepirono in modo rocambolesco o miracoloso, a seconda delle fonti, Jaime el Conquistador. Ma Calderón aveva scritto realmente questa commedia con il fine celebrativo o encomiastico con cui venne rappresentata nel 1638? Saremmo tentati di escluderlo, come anche che si trattasse di una commedia *de encargo* motivata dalla ricorrenza: pare che all'ultimo momento gli organizzatori delle celebrazioni di Valencia si trovarono senza il tempo sufficiente per commissionare a un poeta locale una commedia legata al tema della liberazione della città e senza aver considerato il tempo necessario a una compagnia per imparare le parti e provare lo spettacolo. Si orientarono dunque su *Gustos y disgustos*, *pièce* che doveva essere già stata scritta; Calderón, nel 1638, passò con molta probabilità da Valencia, dove forse accennò o fece conoscere il testo, solo in minima parte attinente al centenario.⁸ Quel che conta è che quando il 9 ottobre 1638 la compagnia di Bartolomé Romero el Mozo⁹ rappresentò *Gustos y disgustos* nella piazza del mercato di Valencia, molto probabilmente conosceva già il testo e forse lo aveva anche già messo in scena, anche se non esiste documentazione che attesti una rappresentazione precedente a questa da noi appena ricordata.¹⁰

Escludendo quindi la finalità celebrativa, rimane da chiarire il processo creativo che portò Calderón a scrivere questa commedia. Era mosso da intenzioni storiche? Come afferma Cruickshank, negli anni Trenta Calderón non sarebbe stato nuovo a una scrittura di questo tipo: risalgono al 1625 *El sitio de Bredá*, una cronaca drammatica, scritta *su encargo*, sulla resa di Breda, in cui Calderón esalta l'importanza della disciplina collettiva, e al 1627 la tragedia storica *La cisma de Inglaterra*. I primi passi a corte sono dunque mossi proprio in questa direzione. Tuttavia, sembra problematico leggere *Gustos y disgustos* come una risposta poetica a fatti storici concreti, realmente accaduti, come una lettura storica in chiave drammaturgica dell'infelice matrimonio tra Pietro II e la moglie, la regina Maria di Montpelier: nella commedia l'unico riferimento storico appare nel I atto, in un sogno premonitore che ha la regina, affranta dalla freddezza del marito nei suoi riguardi:

⁸ Cotarelo y Mori riporta la citazione di Ortí: "Habíase tratado antes desto de que algunos de los valencianos ingenios se dispusiera a escribir una comedia de la historia de la conquista de Valencia, por ser a propósito para la fiesta y haber en Valencia muchos sujetos que la podrían disponer muy ingeniosa y entretenida. Pero no fue posible que esto tuviera efecto por haberse acordado tarde; y aunque la brevedad del tiempo no hubiera sido parte para que no se hiciera, pero lo fue para que los representantes no la pudieran estudiar, con que se hubo de elegir la comedia que se intitula *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, porque esta trata parte de la historia del Rey don Pedro, que fue padre del Reey don Jaime" (2001, 197).

⁹ Dalla relazione di Ortí si deduce che la compagnia era composta da Alonso de Osuna (*primer galán*), Antonia Manuela Catalán, moglie di Romero, (*dama*), Robledo (*barba*) e Diego de Mencos (*gracioso*).

¹⁰ Ortí affermò, a proposito della commedia, che "es una de las que han ayudado a extender por España la noticia del único ingenio de don Pedro Calderón que pocos meses antes había estado en Valencia y dejado en ella muchos aficionados a la nobleza de su proceder y muchos envidiosos de su milagroso caudal" (Cotarelo y Mori 2001, 197).

Soñaba amigas; ¿quién duda
 que soñaba, puesto que era
 tan gran dicha como hallarme
 del Rey adorada? Desta
 novedad, tan novedad,
 que no espero que acontezca,
 era el medianero un hijo
 que Dios me daba, de prendas
 tan generosas, de tantas
 virtudes, tantas grandezas,
 que ceñido de laureles
 en las morficas fronteras
 de Aragón, restituía
 a su corona a Valencia;
 tanto, que le apellidaba,
 llena de plumas y lengua,
Don Jaime el Conquistador,
 la fama por excelencia.
 Este imaginado parto
 mudaba al rey de manera,
 que enamorado de mí,
 trocaba sus asperezas
 en amorosos alhagos. (vv. 83-105)¹¹

Questo unico riferimento alle future imprese di Jaime d'Aragona non consente di definire storiche le intenzioni di Calderón; come afferma Ignacio Arellano, qui "todo elemento, enfoque o preocupación de tipo histórico está sometido [...] a los superiores intereses de la Poesía" (2001, 105-06). Il peso delle fonti storiche in *Gustos y disgustos* è evidentemente minoritario, disseminato tra gli atti ma quasi impercettibile: Calderón perde la visione storica per dare risalto solo all'efficacia drammatica della *pièce*. E infatti, anche in questo caso, depura la storia, la altera, la adatta, la manipola a suo piacere; lo stratagemma dello scambio di persona con cui la regina Maria riuscì a concepire il futuro Jaime si sfuma qui in quella che il conte di Schack ha definito

uno de los trabajos más delicados y perfectos de Calderón, y que se distingue por su profundidad psicológica, por su análisis perspicaz del corazón humano, porque encadena nuestra atención, y por el enlace feliz que se observa entre su argumento y sus situaciones interesantes y bellas. La comparación de este drama con los datos históricos, que le han servido de base, prueba el arte inimitable del poeta para dramatizar y pulimentar una anécdota descarnada e insignificante, no exenta tampoco de cierta repugnancia. (1887, 382-83)

Calderón probabilmente conosceva le fonti storiche che avevano tramandato l'episodio, in particolare le cronache del XII e del XIII secolo di Raimondo Muntaner e di Bernard D'Esclot (o Desclot, Desbot, Aclot e Selot, secondo le fonti) e soprattutto il *Llibre dels feyts*, le memorie che re Jaime I d'Aragona dovette finire di dettare nel 1274, alla fine di una vita lunga e gloriosa.

¹¹ L'edizione di *Gustos y disgustos* del 1956, curata da Ángel Valbuena Briones, laddove al v. 94 Ybarra Silva legge "morficas", rendendo tra l'altro l'ottonario ipermetro, propone il più convincente "moriscas" (Calderón 1956).

sa.¹² Calderón, è noto, era solito utilizzare materiale scritto precedentemente, sia suo che altrui, per ampliarlo, rivederlo, correggerlo, trarne ispirazione;¹³ ricorre a ogni tipo di fonte, storica e letteraria,¹⁴ anche se ne modifica i fatti, vi introduce personaggi e dà sfogo alla fantasia poetica per lo sviluppo della commedia (Fernández Mosquera 2015, 188). In *Gustos y disgustos* le fonti letterarie prevalgono su quelle storiche, o almeno ne influenzarono in maniera determinante la chiusura: Calderón conosceva forse la IX novella della III giornata del *Decameron* di Giovanni Boccaccio¹⁵ o, soprattutto, la XLIII novella del Secondo Libro delle *Novelle* di Matteo Bandello (1554),¹⁶ entrambe rielaborazioni a lieto fine dell'aneddoto dell'escamotage di Maria di Montpellier.¹⁷ D'altronde, la vicenda non era nuova nemmeno sui palcoscenici aurei: l'episodio aveva già ispirato *La reina doña María* di Lope.¹⁸ Calderón conosce e trae spunto dalle cronache storiche e dalle rielaborazioni letterarie, ma le accetta entrambe con estremo distacco; sceglie l'argomento in base ai propri criteri poetici e interviene laddove le fonti non si conformano ai suoi propositi, che sono artistici. Tuttavia, parte della critica più recente – Don W. Cruickshank,¹⁹ William Blue (1997), e per i drammi mitologici anche Charles V. Aubrun (Calderón

¹² Jaime I il Conquistatore alluse nel seguente modo al suo concepimento: “Contemos ahora de que manera fuimos engendrado, y cómo aconteció nuestro nacimiento. Es de saber primeramente, que nuestro padre En Pedro desamaba a la sazón a nuestra madre la reina; pero sucedió una vez que hallándose nuestro padre en Lates y la reina en Miraval, se presentó a aquel un ricohombre llamado En Guillermo de Alcalá, el cual pudo conseguir con sus ruegos que el rey fuese a reunirse con la novia. La noche aquella que ambos estuvieron juntos, quiso el Señor que nos fuimos engendrado” (1848, 18).

¹³ “Todo tipo de escrito, propio o ajeno, era una estructura que don Pedro creía poder mejorar, ampliar, reconstruir o demoler a fin de rescatar los ladrillos para otro edificio” (Cruickshank 2011, 245).

¹⁴ Calderón conosceva bene l'opera di Góngora, Cervantes, Lope, Tirso e la *novela caballeresca*. In questo periodo, inoltre, mentre è *escudero* del duca di Frías, si occupa anche della prestigiosa biblioteca di palazzo, che si era ulteriormente arricchita grazie al fondo di Juan Fernández de Velasco, padre del duca di Frías, che era stato ambasciatore in Inghilterra, Francia e Italia (“El puesto en la casa de los Frías le proporcionó un acceso cada vez mayor a los libros y, como es de suponer, un estímulo a su deseo de escribir” Cruickshank 2011, 121-24).

¹⁵ Probabilmente Boccaccio conosceva l'episodio del concepimento di Jaime I e vi si ispirò per IX novella della III giornata del *Decameron* “Giletta di Nerbona guerisce il re di Francia d'una fistola; domanda per marito Beltramo di Rossiglione, il quale, contra sua voglia sposatala, a Firenze se ne va per isdegno, dove vagheggiando una giovane, in persona di lei Giletta giacque con lui ed ebbero due figliuoli; per che egli poi, avutala cara, per moglie la tenne”.

¹⁶ La novella è intitolata *Inganno della reina d'Aragona al re Pietro suo marito, per aver da lui figliuoli*; il domenicano afferma di aver sentito questa vicenda da Ramiro Torriglia, uno spagnolo che per lungo tempo aveva vissuto in Italia.

¹⁷ Calderón aveva già tratto ispirazione da Matteo Bandello: la novella XXXVII del Secondo Libro, intitolata “Odoardo III, re d'Inghilterra ama la figliuola d'un suo soggetto e la piglia per moglie”, venne usata dal drammaturgo per la stesura della commedia palatina *Amor, honor y poder*. Bandello era arrivato in Spagna grazie a una traduzione anonima dal francese (Bandello 1589; 1603). Tuttavia, secondo Cotarelo y Mori, la fonte diretta di Calderón proviene dalla selezione di novelle in traduzione spagnola di Diego de Ágreda y Vargas, che era stata pubblicata a Madrid nel 1620 (Cotarelo y Mori 2001, 119n.).

¹⁸ L'opera non è ricordata nei due elenchi del *Peregrino* e, secondo Morley e Bruerton, è di attribuzione incerta (Morley and Bruerton 1968, 546-47). A proposito di questa commedia, si veda Gasparetti 1939, 76-84 e Menéndez Pelayo 1949, 114-38.

¹⁹ Cruickshank afferma: “Mi intención es examinar, asimismo, otras obras, de la primera época de Calderón, que no se crearon para conseguir un efecto grandioso, para poder así demostrar cómo don Pedro se sirvió de la historia como vehículo sutil de crítica de la corte o del gobierno”. Le commedie calderoniane in cui il critico vede riflessi della situazione contemporanea e della corte di Filippo IV sono: *Amor, honor y poder* (1623), *Judas Macabeo* o *Los Macabeos* (rappresentata a corte nel 1623), *La gran Cenobia* (rappresentata nel 1625), *El sitio de Bredá* (1625), *La cisma de Inglaterra* (rappresentata nel 1627), *Saber del mal y del bien* (1628), *Amar después de la muerte* (inizio degli anni Trenta), *La hija del aire* (in due parti, della fine degli anni Trenta). Termina l'elenco delle opere scritte, a suo parere, con sottile intenzione di critica del potere includendo *El secreto a voces* (1642) e *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, che Cruickshank commenta appoggiandosi a sua volta a una critica anteriore: “Bob Blue ha demostrado cómo la primera, que se desarrolla durante el reinado de Pedro II de Aragón (1196-1213), es en

1963), Margareth Rich Greer (1991), Sebastian Neumeister (1976, 2000) – ha scorto nell’opera di Calderón e, nel caso che ci interessa, tra le linee della delicatezza di *Gustos y disgustos*, una dimensione morale, velatamente politica, e ha letto la *pièce* come un timido e impercettibile accenno del suo autore alla sua contemporaneità. Questa interpretazione muove da quello che Fernández Mosquera definisce un “balcón no filológico”:

[...] Calderón compone, reescribe, modifica y hasta puede que revise para proponer un significado que, en primera instancia, debería ser literal porque es el apegado a la composición y al texto y que solo en un segundo momento puede ser interpretado desde perspectivas diferentes o, dicho de otra forma, desde un balcón no filológico. (2015, 15)

Secondo questa lettura, la finzione letteraria (il testo) interagisce con la realtà storica in cui è nata (il contesto), che in questo caso non sarebbe ovviamente il difficile matrimonio tra Maria di Montpellier e Pietro II d’Aragona, quanto piuttosto la frequentazione di Calderón della corte ai tempi dell’agitata vita sentimentale del re Filippo IV. Blue sovrappone infatti *Gustos y disgustos* a un preciso evento: l’arrivo a corte, il 6 dicembre 1637, di Maria di Rohan-Montbazon, duchessa di Chevreuse. La bellissima nobildonna francese, costretta a lasciare la Francia per le troppe cospirazioni in cui si era vista implicata, appena arriva a Madrid seduce rapidamente Filippo IV, che fa di tutto per trattenerla a corte. Lei però, nel febbraio del 1638, lascia il paese per rifugiarsi in Inghilterra. Secondo Blue la commedia si riferisce proprio a questo specifico episodio della vita di corte e, in generale, alle numerose infedeltà del re: dietro a Pietro II d’Aragona, il sole, ci sarebbe re Filippo IV, *el Rey Planeta*, la regina Maria di Montpellier richiamerebbe a sua volta la regina Elisabetta, come lei francese e, come lei, piuttosto ignorata dal marito, Violante sarebbe la contessa di cui si era invaghito il re e il giglio a cui allude il sovrano del palcoscenico riguarderebbe in realtà la nazionalità della duchessa di Chevreuse: “que menos no le han de echar / desde el lirio al girasol / las flores” dice infatti re Pietro II nei vv. 2156-2158 del III atto.²⁰ Nella *pièce*, inoltre, il paese è in guerra, come lo era la Spagna del 1638, e il giardino di corte in cui è ambientata la commedia potrebbe essere benissimo un omaggio al Retiro, da poco ultimato, che avrebbe potuto essere d’altronde anche un ottimo palcoscenico per la rappresentazione della commedia. Il valido del re, Guillén, che lo aiuta con astuzia e cinismo nell’organizzazione delle tresche, ricorderebbe forse il conte-duca di Olivares, che notoriamente spesso agevolò gli incontri clandestini del giovane re; l’esito felice della commedia (re Pietro II che, conquistato a sua insaputa dalla propria moglie, rinuncia all’infedeltà) alluderebbe alla notizia della gravidanza della regina Elisabetta, che nel settembre del 1638 partorì l’infanta Maria Teresa.

Accettando questa ipotesi, *Gustos y disgustos* sarebbe dunque una *pièce* letteraria che potrebbe proporre anche – indirettamente – una lettura politica, attraverso la quale Calderón, con infinita delicatezza, avrebbe potuto alludere, forse criticare e chissà influenzare i costumi della corte di Filippo IV. Si tratterebbe quindi di una *comedia palatina*, che Valbuena Briones definisce *ejemplar* per la sua intenzione di trasmettere una lezione morale o una riflessione fi-

realidad un comentario sobre el abandono en que Felipe IV tiene a su reina durante la visita a Madrid entre 1637 y 38 de la duquesa de Chevreuse” (Cruikshank 2002, 95, 103).

²⁰ Anche nell’auto *El lirio y la azucena*, scritto nel 1660 in occasione delle nozze tra Luigi XIV e l’infanta Maria Teresa e della pace tra Francia e Spagna, Calderón rappresenta i due paesi attraverso i fiori, la *lis* della Francia e la *azucena* di Navarra per la Spagna, indicando quindi dietro a questi fiori i rispettivi re, Luigi XIV e Filippo IV (Arelano 2001, 122). Ricordiamo che sull’Arco della Puerta del Sol, in occasione dell’entrata di Maria Luisa, appariva la seguente iscrizione: “En la ola más serena / y en la espina más aguda / crece la Lisi y se muda / tal vez en blanca azucena” (Becker 1984, 615-16).

losifica (Pedraza Jiménez 2000, 236) e che, per parte della critica, può essere letta anche come portatrice di un valore politico o circostanziale.²¹ Don W. Cruickshank concorda con questo tipo di interpretazione: “Los sucesos de su tiempo le suministraron fuentes de inspiración y puntos de referencia, y sus piezas teatrales están llenas de alusiones a ellos y a otras obras, tanto clásicas como contemporáneas, incluidas las del propio poeta” (2011, 13).²² Anche se risulta un po’ troppo schematico il rapporto tra significante e significato, è sicuramente una proposta suggestiva e seducente, anche perché ammette una lettura polivalente del testo: al suo re Filippo IV, responsabile di condotta libertina, Calderón suggerirebbe l’importanza del controllo psicologico sulle proprie passioni, che ben aveva imparato dai Gesuiti, anche perché, alla fine della commedia, re Pietro II mette la testa a posto e si comporta come era previsto da parte di un re.

Per parte della critica, abbiamo accennato, oltre alla sfumatura morale che abbiamo appena messo in luce, l’opera potrebbe essere letta anche con un valore politico: infatti il re, “la fuente suprema del honor y [el] más honorable de los hombres honrados” secondo Américo Castro (1916, 31), è presentato nella commedia come fallace, un governatore non conforme al suo ruolo, dominato dalle passioni e pronto a compiere anche le azioni più riprovevoli per raggiungere il suo scopo.²³ Pur ammettendo questa lettura, non dobbiamo pensare a un Calderón critico con il potere e con la corte, dove viveva da una decina di anni lavorando come poeta cortigiano e dove era appena stato nominato direttore delle rappresentazioni di palazzo. Nonostante il comportamento riprovevole, Pietro II, il re della scena, alla fine della commedia fa esattamente quello che un buon re deve fare: grazie a un “vertiginoso gioco degli equivoci” (Profeti 2007, 192) rinsavisce, recupera il senno perduto, contraddicendo nei fatti la storia, rinuncia a Violante, si riconosce innamorato della propria moglie, conquistato dalla sua astuzia, dalla sua perseveranza e dal suo amore (“que esa hermosura del alma / me rinde segunda vez”, II.2062-2063). Il lieto fine lascerebbe intendere dunque la fedeltà del drammaturgo verso il re e la sua fiducia nelle sue capacità come buon governatore (Fox 1986; Rich Greer 1991). Inoltre, ci si potrebbe domandare se Calderón, soprattutto negli anni Trenta, poteva pensare di avere la libertà di influenzare in qualche modo la corte, se poteva permettersi di essere così sovversivo da ricordare al suo re proprio “el sistema de valores proclamado pero no observado” (Arellano 2004, 70-71). I suoi anni di lavoro con la nobiltà, – con il Contestabile di Castiglia Bernardino Fernández de Velasco dal 1621, con il duca di Frías dal 1625, le ottime relazioni con il duca dell’Infantado a partire dal 1637, a cui seguiranno quelle con il duca d’Alba dal 1642 – permisero a Calderón di “estar en el

²¹ Questo, secondo Cruickshank, avviene anche in *Amor, honor y poder*, dove il mancato spotalizio tra Teobaldo e la sorella del re sarebbe stato un chiaro riferimento alla situazione della corte, in cui “cualquier cortesano vería un paralelismo con Felipe IV, cuyas escapadas nocturnas habían provocado escándalo ya en 1621” (2011, 128).

²² “[...] cómo la virtuosa reina María y el mujeriego rey Pedro, protagonistas de *Gustos y disgustos son no más que imaginación* (1638?), podían relacionarse con la reina Isabel y con el encaprichamiento de Felipe IV con la duquesa de Chevreuse” (Cruickshank 2011, 145-46).

²³ Nella commedia, il re afferma: “¿Quién creará que mi valor / tiene a una mujer temor? (vv. 783-784, I atto) e “[...] porque yo / soy a un tiempo Rey y amante” (vv. 798-799, I atto); inoltre, disprezza la moglie ed è mosso da una insana passione per Violante, che vuole fare sua anche senza il suo consenso (“[...] Con mayor belleza / después que turbada os vi, / nada os defiende de mí; que no importa”, vv. 816-819, I atto), tanto da entrare di nascosto nella sua camera con l’intenzione di farle violenza (“¿Vuestra Magestad, señor, / en mi casa y a esta hora, / rebozado?”, vv. 862-864, I atto). È un sovrano dominato dai sensi, non dalla ragione o dalla giustizia: “Consejos por justa ley / tiene el Rey, pero Dios no. / Y así el Amor se llamó / siempre Dios, y nunca Rey, / dando a entender en bosquejos / y sombra, que ha de tener / Amor, como Dios, poder, y no, como Reyes, consejos” (vv. 1256-1263, II atto); “Pero las leyes se rompen, / cuando es precisa la causa” (vv. 2913-2914, III atto). Questa visione deplorabile ci è offerta anche dal giudizio di altri personaggi a cui il re incute paura, non rispetto: “No le dio ocasión Violante; / él sin avisar se vino; / que como es rayo el poder, / hiere antes del aviso” (vv. 982-985, I atto).

mismo cogollo de la comunidad política más influyente de la monarquía hispánica” (Bernardo Ares 2002, 66), e di imparare a non commettere imprudenti passi falsi.

Non scartiamo totalmente una possibile intenzione morale o politica di Calderón e lasciamo aperta questa possibilità che, proprio per quanto effimera ci sembra tale concezione così vicina al *hic et nunc* della corte del 1637-38, bisognerebbe probabilmente intendere come una riflessione di carattere politico con valore universale (come deve essere un re giusto) e non puntuale (cosa non doveva fare Filippo IV). Questo perché ci sembra poco probabile che Calderón avesse la possibilità di esprimere o insinuare una critica al re e al suo valido, e, soprattutto, che loro consentissero tali rimproveri. Le analogie tra la trama e l’attualità politica potrebbero essere così suggestive anche se fondamentalmente casuali. D’altronde, anche la mancanza di informazioni rispetto a una messa in scena a corte tra la fine del 1637 e il 1638 impone la massima cautela su eventuali discrepanze o contrarietà di Calderón con il potere e una interpretazione contestuale dell’opera: di fatto, ignoriamo quando, perché e per chi si scrisse questa commedia e, ripeto, se in questo periodo fu messa in scena a corte. Forse *Gustos y disgustos*, commedia che ha come protagonisti re realmente esistiti, voleva essere solo un delicato omaggio al meraviglioso mondo della corte, a cui il drammaturgo aveva iniziato a prendere attivamente parte.

2. L’ultima rappresentazione nota e la stampa postuma (1680-82)

Tra la messa in scena del 1638 e la morte di Calderón si conoscono solo tre altre rappresentazioni di *Gustos y disgustos*: una nel 1644, con la compagnia di Manuel Ascanio; una tra l’aprile e il maggio del 1673 nel *corral* della Montería di Siviglia, con la compagnia di Bernardo de la Vega, e l’ultima il 3 gennaio del 1680, al Palacio del Pardo, con la compagnia di Manuel Vallejo.²⁴ In questa occasione la commedia assurse alla categoria di *fiesta*, rientrando tra gli spettacoli con cui venne omaggiata la regina Maria Luisa d’Orléans, giovane moglie di Carlo II, nel periodo che trascorse nel Palazzo fuori le mura del Buen Retiro, senza poter incontrare nessuno, per imparare il nuovo lavoro di regina, come prevedeva l’etichetta, tra il suo arrivo a Madrid, il 2 dicembre 1679, e la sua pubblica entrata in città che si sarebbe celebrata il 13 gennaio 1680.²⁵ In tutte le varie fasi del matrimonio reale di Carlo II e Maria Luisa – “capitulaciones, boda por poderes, entregas, ratificación del matrimonio, llegada a corte, entrada pública, etc.” (Zapata Fernández de la Hoz 1992, 217)²⁶ – che si celebrarono con grandi festeggiamenti in tutto il paese e soprattutto nella capitale, gli spettacoli teatrali ebbero un ruolo protagonista,²⁷ giacché

²⁴ Dopo la morte di Calderón nel XVII secolo si ricordano le seguenti messe in scena: il 18 ottobre e il 7 novembre 1683, con la compagnia di Manuel Vallejo e il 17 novembre 1684 con la compagnia di Manuel de Mosquera, presso l’Alcázar di Madrid; il 4 dicembre 1691, con la compagnia di Manuel Ángel e Laura Fabiana; tra il 9 e l’11 di dicembre e il 26 dicembre del 1695 con la compagnia di Carlos Vallejo presso il Teatro de la Cruz (per le messe in scena cfr. il DICAT, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, 2008)

²⁵ Le compagnie di Manuel Vallejo e di José de Prado, che rappresentavano i loro spettacoli nei *corrales* madrileni, furono ingaggiate dalla corte per mettere in scena numerose *pièces* dei loro repertori per i festeggiamenti per il matrimonio di Carlo II.

²⁶ Il 3 novembre 1679 si realizzarono *las reales entregas* di Maria Luisa nell’Isola dei Fagiani, sul fiume Bidasoa, luogo in cui era avvenuta anche la *entrega* di Maria Teresa quando andò in sposa a Luigi XIV.

²⁷ Madrid accolse la notizia del buon esito dell’accordo matrimoniale con Maria Luisa e per tre giorni, il 13, 14 e 15 luglio 1679, la città rimase sempre illuminata. A partire dal momento in cui la scelta ricadde su Maria Luisa d’Orléans come consorte e del suo consenso alle nozze con Carlo II, nella corte spagnola si celebrarono anche le festività relative alla futura regina e a quelle dei suoi familiari: si iniziarono a festeggiare l’onomastico e il compleanno di Maria Luisa (25 agosto e 26 aprile), quelli di suo padre, il duca d’Orléans, (1 maggio e 21 settembre), il compleanno della duchessa d’Orléans (27 maggio) e quello del re di Francia Luigi XIV (5 settembre), zio della futura regina di

coniugavano la finalità diversiva e ludica con quella propagandistica dell'ostentazione e della celebrazione della magnificenza – ormai più paventata che reale – della Casa d'Austria.²⁸ Le *pièces* da rappresentare alla regina in questo periodo di isolamento vennero scelte soprattutto con l'obiettivo di renderle l'attesa più leggera e amena, avvicinandola alla lingua spagnola che lei non conosceva e ai doveri del suo nuovo status di regina, sposa e futura madre. Le opere destinate alla sovrana (che limitandoci a quelle di Calderón sono la *fiesta teatral Ni amor se libra de amor*, o *Psiquis y Cupido*²⁹ rappresentata dalla compagnia di Vallejo,³⁰ la commedia *de capa y espada La dama duende*, sempre diretta da Vallejo,³¹ *El Hijo del Sol, Faetón*, che Vallejo mise in scena il 22 dicembre 1679 in occasione del compleanno della Regina madre Mariana,³² *Gustos*

Spagna. La corte imperiale degli Asburgo era solita celebrare le nozze reali con spettacoli di diverso tipo, soprattutto con commedie e *máscaras*. Questo gusto doveva essere abbastanza noto all'epoca, se pensiamo che anche Cosimo de' Medici, il 21 febbraio 1566, in occasione delle nozze di suo figlio Francesco con Giovanna d'Austria, organizzò a Firenze una *máscara*, probabilmente per lusingare l'Impero con una cerimonia di loro aggrado.

²⁸ Ci furono rappresentazioni teatrali anche durante il viaggio che condusse Maria Luisa in Spagna: il 12 novembre, ad esempio, quando la regina arrivò a Vittoria, vennero messe in scena *El jardín de Falerina* di Calderón e *Pedro de Urdemalas*, probabilmente di Juan Bautista Diamante. Il 20, 21 e 22 novembre, per celebrare la ratifica del matrimonio, a Burgos si rappresentò *Eco y Narciso* di Calderón (Léonardon 1902c; Rodríguez Villa 1903, 250-78).

²⁹ Con la *fiesta teatral Ni amor se libra de amor*, o *Psiquis y Cupido*, Calderón, il 3 dicembre, il giorno dopo l'arrivo della regina a Madrid, inaugurò nel Salón Real di Palazzo questa serie di rappresentazioni di opere dedicate all'intrattenimento e all'educazione della sovrana. Il tema principale è la potenza dell'amore: Cupido si innamora di Psiche, che Venere, madre di Cupido, perseguita per la sua bellezza. La fine della commedia, con il perdono di Venere e il trionfo dell'amor ("Tus lágrimas han podido / obligar no solamente / a mí, que te adoro, pero / a Venus, que las atiende; / y al verte dar muerte, y que / yo había de llorar tu muerte, / convencida de mi llanto, / en mi casamiento viene / con que, diosa de amor, Psiquis / vivirá adorada siempre", Calderón 1849, 679) celebra l'unione tra i due sovrani. Allo stesso tempo può alludere anche al consenso che la Regina madre Mariana aveva dato alle nozze di suo figlio con Maria Luisa, visto che precedentemente aveva difeso il fidanzamento con Maria Antonia. Oltre alla commedia, che Calderón rivide rispetto al testo che aveva messo in scena nel 1662 nel Palazzo del Retiro, la *fiesta* era costituita da una *loa* scritta per l'occasione da Calderón, con musica di Juan Hidalgo, da alcuni *entremeses* e da un *fin de fiesta* (Profeti 2009, 155). La nuova versione della commedia fu pubblicata da Vera Tassis nel 1687 nella sua edizione della *Tercera parte* delle commedie di Calderón.

³⁰ Il DICAT, alla voce "Vallejo, Manuel (de) apodado el Mozo", specifica che la compagnia di Vallejo, in quella occasione, era composta da Manuela de Escamilla, María de Cisneros, Bernarda Manuela, José Nieto, María Francisca e Luisa Fernández, dalle *sobresalientes* Francisca Bezón, María de los Santos, María de Anaya e Francisca de Monroy, da Alonso de Olmedo, Manuel Ángel, Manuel de Mosquera, Francisco García, Antonio de Escamilla, Andrés de Cos, Pedro Vázquez, Francisco de Fuentes, Juan de Malaguilla, Juan de Sequira [*sic.* per Serqueira], José Benet, Manuel Vallejo e Juan Francisco Tejera. Condividono questa opinione Shergold e Varey (1982, 238). Il gran numero di attori richiesto dalla commedia implicò la partecipazione dei membri della compagnia di José Antonio García de Prado, l'altra compagnia che era stata ingaggiata a corte per le nozze di Carlo II. Tuttavia, alcune fonti sostengono che in questa occasione Manuel Vallejo collaborò con la compagnia di Pedro de la Rosa: "La llegada de la reina a Madrid el 3 de diciembre de 1679 se celebró con la reposición de la comedia *Psiquis y Cupido*, a la que antecedió una loa nueva del mismo Calderón. Esta comedia era una reposición retocada de *Ni Amor se libra de amor*, estrenada por ese dramaturgo en 1662, y en esta ocasión la obra larga estuvo a cargo de las compañías de Pedro de la Rosa y de Manuel Vallejo, mientras que los entremeses y el fin de fiesta que la acompañaron se encargaron al mismo Vallejo y a Antonio de Escamilla, autores que en aquel periodo hicieron también de compositores de varias piezas breves cómicas" (Lobato 2007, 24).

³¹ *La dama duende* fu rappresentata il 7 dicembre 1679.

³² L'opera, intitolata *El Faetonte, fiesta que se hizo a Sus Majestades*, aveva debuttato nel Coliseo del Buen Retiro il 14 febbraio 1662 e nel 1672 Calderón la incluse nella sua *Cuarta parte*. La commedia presenta diversi significati: secondo Carmen Sanz Ayán, mentre la Regina madre assisteva alla caduta dell'ambizioso figlio illegittimo del Sole non poteva non pensare a Juan José d'Austria, il suo figliastro che l'aveva rinchiusa a Toledo interrompendo ogni tipo di potere sul figlio, il re Carlo II. Il figlio bastardo era però morto all'improvviso solamente due mesi prima, senza poter assistere alle nozze del suo fratellastro con Maria Luisa che lui stesso aveva pianificato. Assistendo alla rappresentazione, Maria Luisa poteva apprendere dalla rovinosa fine di Fetonte il pericolo che rappresentavano la passione, l'orgoglio e l'ossessione dell'onore non accompagnati da una riflessione razionale (Sanz Ayán 2006, 93-

y *disgustos son no más que imaginación*, rappresentata da Vallejo il 3 o 4 gennaio 1680 presso la dimora del Pardo e infine, l'11 gennaio, *Afectos de odio y amor*³³ messa in scena dalle compagnie di Vallejo e di José de Prado, opera con cui Calderón chiuse il periodo di ritiro della regina nel Salón del Buen Retiro) offrono a Maria Luisa protagoniste femminili che rappresentano un modello comportamentale con le loro vite basate fondamentalmente nell'amore per i loro compagni, nell'onore e nella vocazione alla maternità. Con questi spettacoli si proponevano alla regina, in modo subliminale, attraverso una dimensione fondamentalmente ludica, esempi di fedeltà, intelligenza e forza, attraverso un confronto con eroine della storia e della mitologia.³⁴

Tuttavia, la messa in scena di *Gustos y disgustos* e di quasi tutte queste commedie rappresentate a corte durante il ritiro della regina ci impone due riflessioni: la prima è di tipo economico, perché non tutti gli spettacoli teatrali proposti a Maria Luisa nei periodi delle celebrazioni costituivano dei debutti.³⁵ Gli ultimi anni di Calderón sono segnati da un fenomeno abbastanza inedito nelle epoche precedenti: vengono ripresentate a palazzo commedie vecchie, spesso già viste. Secondo Pedraza Jiménez questo era dovuto – oltre alla garanzia di successo che offriva il nome di Calderón e un testo già sperimentato sul palcoscenico – alla poca propensione della corte, guidata dalla reggente dal 1665, a finanziare la scrittura e la scenografia di opere nuove, visto che, al di là del fasto apparente con cui venne accolta la giovane sovrana francese, la difficile situazione economica che attraversava la Spagna nel biennio 1680-81 aveva coinvolto anche la programmazione teatrale di corte. Inoltre, tra le motivazioni che portavano gli impresari teatrali a scegliere le commedie da rappresentare a corte, bisogna considerare gli attori che in quel determinato momento erano nella compagnia e i testi del loro repertorio: presentando opere già rappresentate anteriormente, l'autore poteva fare affidamento su un successo già sperimentato, con un risparmio di tempo, dato che gli attori conoscevano già il testo, e di denaro, visto che poteva riutilizzare costumi e scenografia e ridurre al massimo il tempo delle prove. Infine, bisogna ricordare che, nel 1680, Calderón è il drammaturgo più importante e di successo dell'Impero: ai consolidati contatti con la nobiltà e con la corte si aggiunge ora il prestigio che gli conferisce l'ordinazione sacerdotale, l'aver ottenuto nel 1657 la Grandeza de España e l'essere diventato nel 1663 cappellano d'onore di Sua Maestà.

94). Appoggia questa lettura politica Sebastian Neumeister: “En la fiesta mitológica [...] reina una idealidad divina. Pero, lo que dicen y hacen los dioses de la fiesta se refiere, en verdad, a los datos dinásticos y políticos concretos de su tiempo. Por eso, la fiesta mitológica está más cerca de la realidad contemporánea que la comedia” (2000, 109).

³³ La storia della Regina Cristina di Svezia poteva rappresentare per Maria Luisa un modello di donna capace, forte, saggia, cattolica e capace di governare un paese.

³⁴ “Alla *comedia* [...] è affidata una dimensione essenzialmente ludica. La commedia è il territorio del gioco, di una frivolezza molte volte artificiosa e molte altre amorale e, persino, cinica, o quantomeno poco ortodossa. La *comedia* si apre al caso (che può condurre ad ogni genere di scivolamento), all'immaginazione, alle insospettite potenzialità dell'intreccio. La *comedia* è anche il regno della maschera, delle identità nascoste, degli amori segreti, dei travestimenti, dei cappucci calati e delle scene notturne” (Oleza 2012, 52). Per quanto riguarda gli altri autori, il 10 e il 21 dicembre José Antonio García de Prado rappresentò *Las áspides de Cleopatra* di Zorrilla, possibile monito per Maria Luisa sul rischio di abbandonarsi a un amore passionale. Lo stesso *autor de comedias* mise in scena anche *La esclava de su galán*, di Lope, una *comedia de capa y espada* ambientata a Siviglia. Il 24 dicembre, Manuel Vallejo portò sul palco *El hijo de la molinera (La Aldehueta y el Gran Prior de Castilla)* di Lope, opera che presentava alla regina una storia di maternità, onore e amore. Il 25 dicembre Maria Luisa assistette ad *Amparar al enemigo* di Antonio de Solís, commedia interpretata dalla compagnia di José Antonio García de Prado. Il 31 dicembre, nel Palazzo del Pardo, Manuel Vallejo rappresentò la commedia *El catalán Serrallonga* (chiamata anche *El catalán Serrallonga*) di Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla e Luis Vélez de Guevara. Infine, tra il 4 e il 6 gennaio la compagnia di García de Prado propose la prima e la seconda parte di *Los Mudarra* di Cubillo de Aragón.

³⁵ L'unico spettacolo che debuttò in questa ricorrenza è *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, messa in scena il 3-5 marzo 1680.

Nel 1680 la rappresentazione di *Gustos y disgustos* rientra pertanto in un contesto di *fiesta palatina*, in cui ogni momento assume un preciso significato, soprattutto nella seconda metà del XVII secolo, quando le rappresentazioni accentuano ancora di più la loro funzione allegorica, morale, celebrativa, educativa, propagandistica e perfino politica: il teatro, che durante i matrimoni reali era l'unico elemento ad avere un carattere privato e a essere finanziato dalla Corona, deve essere inteso come un momento dello spettacolo inserito in un programma meditato nei minimi dettagli. Le commedie delle feste di corte rispondevano a criteri circostanziali molto precisi: oltre al fine spettacolare e ricreativo, sicuramente predominante sugli altri interessi, le trame potevano presentare significati soggiacenti, che dipendevano dal poeta che le aveva scritte, dal momento in cui l'opera era stata creata e soprattutto da quella in cui si doveva rappresentare e dei contesti in cui si realizzano le messe in scena. Il risultato è uno spettacolo in cui realtà e finzione si abbracciano, diventando un tutt'uno. Per questa ragione, senza voler forzare l'interpretazione di queste commedie e voler proporre una lettura univoca, nonostante il contesto festivo delle circostanze della rappresentazione è evidente che vincolano allo stesso tempo un messaggio formativo, in parte celebrativo e – forse implicitamente – anche politico.³⁶ Riferendosi al teatro di corte dell'epoca di Carlo II, Carmen Sanz Ayán ha avanzato una affascinante proposta di lettura, in cui avrebbe riscontrato proprio “una atención general de los dramaturgos a la realidad de su tiempo cuando eligen temas y argumentos” (2006, 20): la rappresentazione di *Gustos y disgustos* e degli altri spettacoli si porrebbe come una sorta di gioco di specchi, in cui il pubblico – ossia, in questo caso, la corte – la regina Maria Luisa, il re Carlo II e la regina madre Mariana d'Austria, reggente di Spagna fino alla maggiore età di Carlo –, avrebbe potuto vedere in parte riflessi sul *tablado* costumi, consigli e situazioni proprie del palazzo e dell'attuale situazione politica spagnola, riconoscibili secondo la coscienza degli spettatori e la volontà più o meno esplicita del poeta di rendere evidenti tali riferimenti. I drammaturghi, per scegliere gli argomenti e i temi da scrivere o rappresentare nelle loro opere, potevano concentrarsi non solo sul messaggio che trasmetteva o la spesa economica che implicava, ma anche su quello che stava succedendo nella corte e nel paese, e provare a farne scivolare alcuni aspetti sul palco, con tutte le cautele del caso:

Desde esa perspectiva hallaríamos en las piezas cortesanas observaciones críticas relativas a determinados aspectos del poder. Advertencias sobre la vida, la conducta y las cualidades que debe poseer el príncipe perfecto y alusiones a las reglas fundamentales de buen gobierno, aunque el poeta las insinúe casi siempre en un nivel generalizador, sin alejarse nunca de la dimensión simbólica y universal de los mitos ya que traspasar ese límite sería arriesgado en el contexto del absolutismo monárquico. (Sanz Ayán 2006, 20-21)³⁷

³⁶ “[...] la circunstancia en la que se encuentra la reina ha adquirido un cariz de mayor seriedad y responsabilidad, dejándose a un lado el ambiente festivo y la comedia de tipo grandioso, con una escenografía que reflejaba apariencia de grandeza enmarcada dentro de la mentalidad y la sociedad del Barroco. El objetivo de reflejar un mundo ideal, pero a la vez efímero, bajo el que subyacían elementos ideológicos y morales, donde se hacía gala del poder y lo ostentoso, comienza, en cierto modo, a dejar de ser lo principal, colocándose en un segundo plano para dar paso a un nuevo objetivo: el adoctrinamiento de la reina en clave teatral y simbólica” (Cabañero Sánchez 2016, 229).

³⁷ Concorda con questa teoria Sebastian Neumeister, circoscrivendola prevalentemente, nel caso di Calderón, agli *autos* e alle feste di corte di argomento mitologico: “[...] el motivo de las fiestas calderonianas eran, precisamente, sucesos puramente contemporáneos. No solamente Calderón las escribió como poeta de corte y en comisión real: las fiestas se estrenaron también por motivos cortesanos muy precisos y en honor de personalidades importantes, pero olvidadas en nuestros días”. Lo studioso sottolinea inoltre che le commedie acquisiscono inoltre un altro significato a seconda delle circostanze di rappresentazione: “habrá que tener en cuenta, pues, las dimensiones panegíricas, celebrativas, de la realeza, y las alusiones a circunstancias del momento [...]” (1976, 157).

Pertanto, anche la specifica circostanza per la quale la compagnia era stata ingaggiata a corte – in questo caso le nozze reali – poteva influenzare la scelta delle commedie da presentare. Concordiamo con Maria Grazia Profeti, quando afferma che: “è ovvio che in questo spessore scenografico, ed in questa rete di riferimenti anche politici, uno stesso testo letterario, rappresentato in circostanze diverse, diventa testo spettacolare del tutto dissimile” (1994, 155). Al cambiare delle circostanze, del pubblico e del momento della rappresentazione, il messaggio dell’opera acquista ovviamente sfumature di significato diverse. *Gustos y disgustos*, commedia che nel 1638 avrebbe potuto fungere da monito a un troppo libertino Filippo IV, nel 1680 non offre solo un possibile esempio di come deve essere un’ottima regina (amorosa e fedele, nonostante la possibile infedeltà e il disprezzo del marito, ma soprattutto disposta a tutto pur di dare un erede al trono), ma anche un ottimo re.

Carlo II, è noto, non aveva ereditato dal padre la passione smodata per il genere femminile, come nemmeno la sua passione per il teatro e la sua propensione alla cultura. I problemi fisici e cognitivi con cui era nato resero complicata e lacunosa la sua formazione, basata fondamentalmente su pochi testi molto semplici. Uno dei libri su cui si basò la formazione di Carlo II era il trattato *Reynados de Menor edad y de grandes reyes*, scritto dal suo precettore, il cattedratico dell’Università di Salamanca Francisco Ramos del Manzano. Il manuale si concentrava nello specifico su *exempla* biografiche di re, modelli di buon governo, spesso antenati dinastici dell’ultimo degli Austria che, proprio come era successo a Carlo II, avevano iniziato a esserlo in età infantile. Il volume, che si apriva esplicitamente con un’incisione che raffigurava Carlo II, ancora bambino, insieme alla reggente, presentava delle biografie di giovani sovrani precedute da un’immagine simile, con il giovane monarca protagonista dell’*exemplum* ritratto con la figura femminile che lo aveva aiutato durante la sua minore età a guidare il regno. L’unico a essere ritratto da solo era Jaime el Conquistador (Sanz Ayán 2006, 30-31). Carlo II era stato educato quindi con il mito di quel re medievale, come lui cresciuto senza padre, e in lui, e nelle sue gesta eroiche, gli era stato insegnato a rispecchiarsi. Il patrimonio storico aveva offerto a Carlo II un modello di sovrano guerriero e coraggioso, nonostante l’infanzia travagliata.

Inoltre, *Gustos y disgustos* interveniva nella storia modificando proprio l’esito di quello che sappiamo essere stato un matrimonio infelice: aristotelicamente, il palcoscenico realizzava quello che la storia aveva negato, assegnando un lieto fine laddove non c’era stato, con un re spagnolo che si riconosceva innamorato della sua francese consorte. Maria di Montpelier offre così a Maria Luisa un esempio di ottima regina (“[...] el querer y el reinar / no ha de partirse”, dice Maria nei vv. 2311-2313 della III giornata); attraverso Jaime d’Aragona a Carlo II viene auspicato un futuro da grande regnante; a entrambi viene suggerita l’importanza di concentrarsi nel dare un erede al regno, che però – la storia ci insegna – purtroppo non arrivò mai, portando alla fine il traballante regno della casa d’Austria. Infine, attraverso i regnanti – Pietro II d’Aragona e la francese Maria di Montpelier per quanto riguarda la commedia e Carlo II e Maria Luisa dalla parte degli spettatori – e il destino d’amore e pace che li unisce nella finzione e nella realtà, vediamo anche i paesi che loro rappresentano, la Spagna (gli sposi) e la Francia (le spose), in un momento storico particolarmente delicato; il futuro di prosperità che gli viene augurato allude forse alla recente fine del conflitto e alla pace di Nimega che i due paesi avevano appena firmato.³⁸

³⁸ Nella III *jornada* di *Casa con dos puertas mala es de guardar*, in un inciso contenuto in una battuta di Laura, Calderón sembra voler porgere un augurio di discendenza alla regina Isabel de Borbón: “tanto que ni el ver la Reina / -que infinitos siglos viva, / para que flores de Francia / nos den el fruto en Castilla-” (vv. 2282-2285). In realtà, pare che Calderón abbia scritto questa commedia nella primavera del 1629, quando a corte era risaputo che la regina era in stato interessante di Baltasar Carlos, che nacque il 17 ottobre.

Su questo tema Calderón ritornò più esplicitamente con l'opera cantata *La Púrpura de la Rosa* (Calderón, Torrejon y Velasco 1990), che aveva debuttato nel 1660 in occasione di una cerimonia analoga, le nozze reali tra Luigi XIV e Maria Teresa d'Austria, e della stipula del Trattato dei Pirenei e che, per le nozze di Carlo II, venne allestita per ben due volte in cinque mesi, probabilmente proprio per le numerose analogie che presentavano le due situazioni:³⁹ il mito del tragico amore tra Adone e Venere e la sconfitta del geloso Marte, il dio della Guerra che, mosso dal desiderio di vendetta, causa la morte di Adone.⁴⁰ Entrambi i matrimoni furono motivati da necessità politiche e gli spettacoli a questo facevano riferimento: offrono messaggi di concordia, di pace, di prosperità, laddove questi elementi erano mancati.

L'ultimo momento che vorrei considerare all'interno di questa parabola esistenziale di *Gustos y disgustos* riguarda la stampa. Abbiamo detto che nel 1657 la *pièce* uscì all'interno della *Parte octava* delle *Comedias nuevas escogidas*,⁴¹ non si sa se con il consenso di Calderón⁴² (che nel 1652 aveva invece espressamente firmato l'*autorización* della *Primera parte de comedias nuevas escogidas*) anche se si tende a escluderlo: il drammaturgo aveva escluso la commedia sia dalle prime due sue *partes* autorizzate, quelle del 1636 e del 1637, a cui si era dedicato in prima persona. Si potrebbe pensare che forse all'epoca non avesse ancora composto l'opera, ma indubbiamente la esclude anche dalle *partes* successive, la terza del 1664⁴³ e la quarta del 1672, quando la commedia era giù uscita nelle *Nuevas escogidas*. L'edizione del 1657 rappresenta così la *princeps* di un testo che uscì per la seconda volta nel 1682, in decima posizione nella *Verdadera quinta parte* pubblicata da Vera Tassis, subito dopo la morte di Calderón, edizione che volle andare ad emendare la *Quinta parte* spuria che era uscita nel 1677, dove, tuttavia, è giusto ricordare che *Gustos y disgustos* non appariva nella selezione di commedie.

³⁹ I matrimoni che unirono le due corone furono sporadici e sempre causati da un conflitto recente (Bianca di Borbone e Pietro I di Castiglia, Isabella di Valois e Filippo II, Elisabetta di Borbone e Filippo IV, Maria Luisa d'Orléans con Carlo II). Furono tutte unioni di corta durata e che non diedero vita a un erede per la corona spagnola (Becker 1984, 612).

⁴⁰ La compagnia di Vallejo la rappresentò anche alcuni giorni dopo l'*entrada* della regina, il 18 gennaio 1680, questa volta nel Salón Dorado del Palazzo Real, per dar modo alla regina di assistervi: il 25 agosto 1679, quando si era rappresentata nel Palazzo dell'Alcázar per l'onomastico della sovrana, lei era ancora in Francia. Teresa Zapata Fernández de la Hoz indica come luogo di rappresentazione il Coliseo del Buen Retiro (2000, 39). Mancavano pochi giorni alla stipula del matrimonio per procura del 31 agosto, celebrata nella cappella del Palazzo Reale di Fontainebleau, quando Carlo II e Maria Luisa divennero a tutti gli effetti marito e moglie. Tuttavia, l'occasione ufficiale fu il compleanno di Maria Antonia, la precedente promessa sposa di Carlo II, nipote di Mariana d'Austria, che era stata scartata da Juan José d'Austria. A partire da questo momento le rappresentazioni teatrali si susseguirono senza interruzione fino agli inizi di marzo: il 21 gennaio *El blasón de los Mendozas* (compagnia di Manuel Vallejo); 25 gennaio *El celoso extremeño* (compagnia di Manuel Vallejo); 28 gennaio *El amor al uso* (compagnia di José de Prado); 1 febbraio *Abrir el ojo* (compagnia di José de Prado); 4 febbraio *Afectos de odio y amor* (compagnia di María Álvarez); 8 febbraio *Travesuras son valor* (compagnia di Manuel Vallejo); 11 febbraio *La banda y la flor* (compagnia di María Álvarez); 25 febbraio *La bandolera de Italia* (compagnia di María Álvarez); 29 febbraio *La bandolera de Baeza* (compagnia di María Álvarez). Anche durante il periodo del Carnevale, dal 3 al 5 marzo, le nozze di Carlo II e Maria Luisa vennero omaggiate da rappresentazioni teatrali: Manuel Vallejo e José de Prado portarono in scena *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, scritta per l'occasione da Calderón. Fu la sua ultima opera, dato che morì nel 1681.

⁴¹ Sette delle commedie qui raccolte sono di Calderón.

⁴² "No obedeció la formación de este gran conjunto de obras dramáticas a un pensamiento orgánico de concepción, ni de unidad en su ejecución y desarrollo, sino que a semejanza de las anteriores colecciones de *Diferentes* y de *Varios autores*, fue formándose por sí misma, como obedeciendo a un tácito mandato de la voluntad general de la nación, que obligaba por igual a todos los editores e impresores, sin envidias ni quejas de ninguno" (Cotarelo y Mori 1932, 161).

⁴³ Vi è inclusa *La Púrpura de la Rosa*, rappresentata nel 1660 per le nozze di Maria Teresa con il Re Sole.

Tra le diverse correzioni che presenta il nuovo testo del 1682 troviamo nell'indice e poi nell'*encabezamiento* la specificazione dell'occasione festiva in cui venne rappresentata: "Fiesta que se representó a sus Magestades en el Salón de su Real Palacio" (Calderón 1682, 403). Si ignora se gli interventi sul testo siano da attribuire a Calderón (che avrebbe potuto rivedere la commedia per la messa in scena del gennaio 1680 e lasciare a Vera Tassis il testo rivisto) o invece allo stesso Vera Tassis, anche se la recente messa in scena con Calderón ancora in vita porterebbe a orientarsi verso la prima ipotesi. La *ratio* con cui Vera Tassis compagina questo volume è mossa dalla ricerca di consenso. Vanta l'amicizia di Calderón e pubblica testi di richiamo: include infatti sei *pièces* che definisce "fiesta" – *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*,⁴⁴ *Mujer llora y vencerás*,⁴⁵ *Agradecer y no amar*,⁴⁶ *El jardín de Falerina*,⁴⁷ *Gustos y disgustos*, e *Basta callar*⁴⁸ –, due dei quali – *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* e *Basta callar* – erano ancora inediti. Nel caso di *Gustos y disgustos*, inoltre, la definizione di "fiesta" rappresenta una novità, giacché questa esplicitazione era assente nell'edizione del 1657. Anche *Basta callar* non pare che venne scritta per una cornice di questo tipo, ma si tratta probabilmente, come nel caso di *Gustos y disgustos*, di una nuova messa in scena in ambito festivo. Come spiega Germán Vega García-Luengos "Vera Tassis se hizo eco de los retoques que experimentaron las comedias de Calderón más o menos tempranas al ser repuestas en palacio en tiempos más cercanos a la inclusión en las partes editadas por él" (2007). Infine, almeno per due casi – *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* e *Gustos y disgustos* – era passato poco tempo tra l'ultima messa in scena (lo spozalizio di Carlo II) e la pubblicazione dei testi, nemmeno due anni. Vera Tassis per comporre il suo primo volume cerca novità editoriali (le due feste citate più *Los dos amantes del cielo* e *La sibila de Oriente*), dà la priorità alle commedie messe in scena durante le feste (quelle che erano nate in questo modo e quelle che lo diventarono negli anni, quando vennero *reaprovechadas* per determinate occasioni a corte), e recupera commedie disseminate nei tomi di *Nuevas escogidas*, *Diferentes autores* e nella *Quinta parte* spuria. *Gustos y disgustos* riassume tutte queste caratteristiche: si tratta di un testo che, anche se possibilmente era nato per la corte, non era sicuramente stato concepito come una festa, ma lo era diventato per la celebrazione di un avvenimento reale nella vita della monarchia, la *boda* di Carlo II e Maria Luisa.

3. Conclusioni

Si ignora se Calderón, all'epoca della redazione di *Gustos y disgustos*, tra il 1634 e il 1638, volle trasmettere al pubblico un significato ludico o un vago valore moralizzante, o entrambe le cose allo stesso tempo (*castigat ridendo mores*), mentre possiamo affermare senza alcun dubbio che la prima messa in scena attestata, quella del 1638, ebbe sicuramente uno scopo celebrativo.

La prima pubblicazione del 1657, nell'*Octava parte* delle *Comedias nuevas escogidas*, rispondeva a ragioni economiche lontane agli interessi e alla volontà dello stesso Calderón, cosa che si verifica anche nella seconda edizione del 1682 quando, tuttavia, prevale forse la volontà di celebrare il grande poeta appena scomparso da parte di un amico. Inoltre, in questo contesto

⁴⁴ Vera Tassis apre il volume con l'ultima *fiesta* regia di Calderón, messa in scena il 3, 4 e 5 marzo 1680.

⁴⁵ Appare in terza posizione, con l'indicazione "Fiesta que se representó a Sus Magestades en el Coliseo de Buen Retiro". Era stata pubblicata precedentemente nel 1662 nella *Parte diez y siete de comedias nuevas, y escogidas*.

⁴⁶ Precedentemente pubblicata nel 1653 nella *Quinta parte de comedias escogidas*, appare in quarta posizione, indicata come "Fiesta que se representó a Sus Magestades".

⁴⁷ In settima posizione, dove si specifica: "Representación de dos jornadas, que se hizo a Sus Magestades en el sitio de la Zarzuela". Era già stata pubblicata nella *Quinta parte* spuria di Calderón del 1677.

⁴⁸ Appare in dodicesima e ultima posizione e nel 1682 era ancora inedita.

viene riconosciuto a *Gustos y disgustos* la sua ultima cornice di rappresentazione, quella della festa, quando alla finalità ludica, morale e circostanziale della *pièce*, il vecchio poeta poté forse aggiungere anche un intento politico: l'impero, affacciato sul burrone della fine, per sopravvivere aveva bisogno di eredi.

E oggi? Cosa rimane oggi in questa commedia? Il trascorrere del tempo ha cancellato tutti questi significati e oggi *Gustos y disgustos*, depurata da questi molteplici sostrati di letture e interpretazioni, irradia solo l'infinita grazia poetica delle migliori opere di Calderón.

Riferimenti bibliografici

- Antonucci, Fausta. 2020. *Calderón de la Barca*. Roma: Salerno Editrice.
- Arellano, Ignacio. 1995. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- . 2001. *Autos sacramentales completos de Calderón: edición crítica*. vol. 31. *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, edición de Ignacio Arellano y Angel L. Cilveti. 100 vols. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Edition Reichenberger.
- . 2002. "Canon dramático e interpretación de la comedia cómica del Siglo de Oro". In *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, edición de Enrique García Santo-Tomás, 357-77. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- . 2004. "Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español". In *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, coordinado por José M. Díez Borque, José Alcalá-Zamora, y Queipo de Llano, 53-77. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- . 2017. "Los modelos de comedias cómicas y de la comicidad en Calderón". *Bulletin of Spanish Studies* vol. 94, no. 4: 693-709.
- . 2018. "Calderón y los géneros dramáticos, con otras cuestiones anejas: honor, amor, legitimación política y autoridades de las taxonomías". *RILCE: Revista de filología hispánica* vol. 34, no. 1: 100-26.
- Bandello, Matteo. 1589. *Historias trágicas exemplares: sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest*. Salamanca: Pedro Lasso impresor e Juan de Millis Godínez impresor.
- . 1603. *Historias trágicas exemplares: sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest*. Valladolid: por Lorenzo de Ayala, a costa de Miguel Martínez.
- . 1620. *Novelas morales útiles por sus documentos*, traducción de Diego de Ágreda y Vargas. Madrid: Tomás Junti.
- Becker, Danièle. 1984. "Hado y divisa de Carlos Segundo y de María Luisa en la Real entrada de la Reina y fiestas de 1680". In *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos, Volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, coordinado por Miguel Á. Garrido Gallardo, 611-26. Madrid: CSIS.
- Bernardo Ares, José M. de. 2002. "Calderón de la Barca: el poder palatino de un capellán real y el poder cultural de un dramaturgo". In *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre de 2000*, coordinado por José M. Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, 63-78. Madrid: Castalia.
- Blue, William R. 1997. "Calderon's *Gustos y disgustos* no son más que imaginación and some remarks on New Historicism". In *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and Praxis*, edited by José A. Madrigal, 29-39. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Cabañero Sánchez, Patricia. 2016. *Relaciones de sucesos, fiesta cortesana y literatura con motivo de la boda de Carlos II con María Luisa de Orléans, 1679*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/39805/1/T37913.pdf>> (09/2021).
- Calderón de la Barca, Pedro, y Tomás de Torrejón y Velasco. 1990. *La púrpura de la rosa*, edición de Angeles Cardona, Don Cruickshank, y Martin Cunningham. Kassel: Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1636. *Primera parte de comedias*. Madrid: por María de Quiñones.

- . 1637. *Segunda parte de las comedias*. Madrid: por María de Quiñones.
- . 1664. *Tercera parte de comedias*. Madrid: por Domingo García Morrás.
- . 1672. *Quarta parte de comedias*. Madrid: por José Fernández de Buendía.
- . 1682. *Verdadera quinta parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, edición de Juan de Vera Tassis. Madrid: por Francisco Sanz impresor.
- . 1849. *Comedias*, edición de Juan E. Hartzenbusch. vol. 2. Madrid: Imprenta de la Publicidad a cargo de D.M. Rivadeneyra.
- . 1956. *Obras completas*, edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones. vol. 3. Madrid: Aguilar.
- . 1963. *Eco y Narciso: comedia*, prólogo, édition et notes de Charles V. Aubrun. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.
- . 1974. *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, estudio y edición crítica por Claudio Ybarra Silva. Madrid: Playor.
- . 1998. *El nuevo palacio del Retiro*, edición crítica de Alan K.G. Paterson. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.
- Castro, Américo. 1916. "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII". *Revista de Filología Española* no. 3: 357-86.
- Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Octava parte*. 1657. Madrid: Andrés García de la Iglesia. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316857b/f25.item.zoom>> (09/2021).
- Cotarelo y Mori, Emilio. 2001 [1924]. *Ensayo sobre la vida y obras de d. Pedro Calderón de la Barca*, edición facsímil al cuidado de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero. Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- . 1931. "Catálogo descriptivo de la gran colección de *Comedias escogidas* que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704". *Boletín de la Real Academia Española* no. 18: 232-80, 418-68, 583-636, 772-826. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9z9p6>> (09/2021).
- . 1932. "Catálogo descriptivo de la gran colección de *Comedias escogidas* que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704". *Boletín de la Real Academia Española* no. 19: 161-218. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9z9p6>> (09/2021).
- Cruikshank, Don W. 2002. "La crítica discreta del poder en la obra calderoniana de la primera época". In *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, coordinado por Jesús Pérez Magallón y José M. Ruano de la Haza, 95-106. Madrid: Castalia.
- . 2011. *Calderón de la Barca*. Madrid: Gredos.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. 2008. Kassel: Reichenberger.
- Fernández Mosquera, Santiago. 2015. *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*. Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- Fox, Dian. 1986. *Kings in Calderón: a study in characterization and political theory*. London: Tamesis Books.
- Gasparetti, Antonio. 1939. *Las "Novelas" de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*. Salamanca: Imp. Cervantes.
- Hilborn, Harry W. 1938. *A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderón de la Barca*. Toronto: University of Toronto Press.
- Jaime I, Rey de Aragón. 1848. *Historia del rey de Aragón don Jaime I, el Conquistador, escrita en lemosín por el mismo monarca. Traducida al castellano y anotada por Mariano Flotats y Antoni De Bofarull*. Valencia: Librería de Doña Rosa López.
- Léonardon, Henri. 1902a. "Relation du voyage fait en 1679 au-devant et à la suite de la reine Marie-Louise d'Orléans, femme de Charles II". *Bulletin Hispanique* vol. 4, no. 2: 104-18.
- . 1902b. "Relation du voyage fait en 1679 au-devant et à la suite de la reine Marie-Louise d'Orléans, femme de Charles II". *Bulletin Hispanique* vol. 4, no. 3: 247-55.
- . 1902c. "Relation du voyage fait en 1679 au-devant et à la suite de la reine Marie-Louise d'Orléans, femme de Charles II". *Bulletin Hispanique* vol. 4, no. 4: 342-59.
- Lobato, María L. 2007. "Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la Marquesa de Villars (1679-1689)". In *Teatro y poder en la época de Carlos II: fiestas en torno a reyes y virreyes*, edición de Judith Farré Vidal, 13-44. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

- Menéndez Pelayo, Marcelino. 1949. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España (continuación)* t. 6. Santander: Aldus.
- Morley, Sylvanus G., and Courtney Bruerton. 1968. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Neumeister, Sebastian. 1976. "La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico (*Fieras afemina amor*)". In *Hacia Calderón. Tercer Coloquio anglogermánico Londres 1973*, edición de Hans Flasche, 156-70. New York-Berlin: De Gruyter.
- . 2000. *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel: Reichenberger.
- Oleza, Joan. 2012. *L'architettura dei generi nella commedia nuova di Lope de Vega*, a cura di Marco Presotto. Rimini: Panozzo Editore.
- Ortí, Marco A. 1640. *Siglo quarto de la conquista de Valencia*. Valencia: Juan Bautista Marçal, Impresor de la Ciudad.
- Osma, José M. de. 1937. "Nota a *Gustos y disgustos son no más que imaginación*". *Hispania* vol. 20, no. 1: 47-54.
- Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa*. 1662. Madrid: por Melchor Sánchez.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. 2000. *Calderón: vida y teatro*. Madrid: Alianza.
- Primera parte de Comedias nuevas escogidas de los mejores de España*. 1652. Madrid: por Domingo García y Morrás.
- Profeti, Maria G. 1994. *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*. Firenze: La casa Usher.
- . 2007. "Gozzi 'riedifica' Calderón: *Le due notti affannose*". In *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, a cura di Antonina Paba, 185-202. Roma: Aracne.
- . 2009. *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*. Firenze: Alinea.
- Quinta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*. 1653. Madrid: por Pablo de Val.
- Quinta parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*. 1677. Barcelona: por Antonio la Caballería.
- Rich Greer, Margareth. 1991. *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton: Princeton University Press.
- Rodríguez Villa, Antonio. 1903. "Dos viajes regios (1679 y 1666)". *Boletín de la Real Academia de Historia* vol. 42: 250-78. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/dos-viajes-regios-16791666-1/>> (09/2021).
- Sánchez Jiménez, Antonio (ed.). 2015. *Calderón frente a los géneros dramáticos*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Sanz Ayán, Carmen. 2006. *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II. Discurso leído el día 26 de febrero de 2006 en la recepción pública de la excma. sra. Doña Carmen Sanz Ayán y contestación por el excmo. sr. don José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Schack, Adolf F. von. 1887. *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. t. 4. Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello, Impresor de Cámara de S.M.
- Shergold, Norman D., and John Earl Varey. 1982. *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*. Londra: Tamesis Books Limited.
- Valbuena Prat, Ángel. 1941. *Calderón: su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Vega García-Luengos, Germán. 2007. "Sobre la publicación impresa de fiestas teatrales en la corte de Felipe IV y Carlos II: modelos y funciones". In *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, edición de Judith Farré Vidal, 69-100. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-la-publicacion-impresa-de-fiestas-teatrales-en-la-corte-de-felipe-iv-y-carlos-ii-modelos-y-funciones/html/b8704d18-a0f7-11e1-b1fb-00163ebf5e63_9.html#I_0_> (09/2021).
- Vega, Lope de. 1629. *Veinte y tres parte de sus comedias, y la mejor parte que hasta oy se ha escrito*. Valencia: por Miguel Sorolla, a costa de Luis de Soto Velasco.
- Zapata Fernández de la Hoz, Teresa. 1992. "El teatro y las fiestas públicas en la corte durante el reinado de Carlos II". In *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, editado por Luciano García Lorenzo y John Earl Varey, 217-36. Londres: Tamesis Books Limited.
- . 2000. *La entrada en la corte de María Luisa de Orléans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.



Citation: A. Legnaioli (2021)
The Jews that Never Returned:
Internalised Displacement in
Aharon Appelfeld's Works. *Lea*
10: pp. 187-204. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12789>.

Copyright: © 2021 A. Legnaioli.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under
the terms of the Creative Commons
Attribution License, which
permits unrestricted use, distri-
bution, and reproduction in any
medium, provided the original
author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the
paper and its Supporting Infor-
mation files.

Competing Interests: The
Author(s) declare(s) no conflict
of interest.

The Jews That Never Returned: Internalised Displacement in Aharon Appelfeld's Works

Alberto Legnaioli

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

Abstract

With the publication of his first collection of short stories (*Smoke*, 1962), Appelfeld is among the first to distance himself from the dominant Zionist narrative by giving voice to European Jews who are either unknowingly heading toward annihilation or struggling to recompose their shattered identity in the aftermath of the Shoah. In his extensive review of modern Hebrew fiction, Shaked works on the assumption that this corpus engages in a constant dialogue with the so-called Zionist meta-narrative, “the basic Zionist myth about the return to Eretz Israel as a redeeming process” (Holtzman 2008, 283). Following Shaked's interpretive model, this paper offers an analysis of character description in Appelfeld's works that reveals a hidden tension toward the dominant framework and the emergence of an alternative identity paradigm.

Keywords: Aharon Appelfeld, Displacement, Identity, Israeli Literature, Survivor

1. Introduction

When the King of Assyria, laid siege to Samaria, the capital of the northern kingdom of Israel,¹ legend has it that after the fall of the city the ten tribes which constituted the kingdom (out of the twelve ancient tribes traditionally descended from the sons of Jacob) underwent mass deportation, never to return. Unlike their ancestors in Egypt and their neighbours' descendants in the south a few generations later, they never came out of the

¹ There were two kingdoms in Palestine at the time (721 BCE), the above-mentioned kingdom of Israel and the kingdom of Judah, the latter located, broadly defined, in the southern halves of Israel and the West Bank, whilst the former extending northwards up to the border with Syria and Lebanon.

desert.² The promise of “אָרֶז טוֹבָה וְרִחְקָה [...] אָרֶז זָבֵת הַלֵּב וְדָבֵשׁ” (Exodus 3:8 in BHS)³ remained unfulfilled.

Another story tells us that those who had managed to escape the murderous claws of the German beast found refuge in that very land, which for hundreds of years had been just a distant dream. There those remnants of a world pushed to the brink of annihilation began, “לבנות” וּלְהִיבְנוֹת בָּהּ” (Appelfeld 1975, 122)⁴, to lay the foundations for their new lives, gradually piecing together the shattered fragments of their old selves. That strip of arid and scorched land offered them redemption from centuries of subordination and oppression in the shape of a new home and language. There they would finally be free to determine their own fate.

As will become clear over the course of the exposition, both these stories are relevant to Aharon Appelfeld’s fiction, as they represent the author’s specific articulation of the tension between what Gershon Shaked calls “the Zionist meta-narrative” (Holtzman 2008, 283) and its alternatives, constantly competing for the same audience and struggling to get wider recognition (287-88). Throughout his career Appelfeld went to great lengths to avoid presenting his readers with yet another variation on the Jewish theme of redemption, wherein the “tribe” successfully escapes the wasteland to the promised land. What the author gradually discloses to his readers is a world of perpetual inner displacement, of constant wandering, where *’eretz Yisra’el* (the land of Israel) is nothing more than an empty container to the characters that live in it, an unkept promise, “yet another way-station in a world of transports” (Shaked 1995, 97).

Taking Shaked’s concept as the main interpretive lens through which Appelfeld’s fiction will be observed, this study will trace the author’s ambivalence toward the above-mentioned Zionist meta-narrative. Despite his being quite careful to position himself as one of its fiercest critics, he included in his own work one of its most distinctive views concerning Shoah survivors in particular, and European assimilated Jews in general, namely the unresolved tension between considering them worthy of compassion and at least partly responsible for their own demise. To this end we will examine those characters Appelfeld chooses to depict – as well as those that he prefers *not* to include – and the distinctive traits he assigns to them.

2. *The Eichmann Trial and Appelfeld’s literary debut*

In order to appreciate the full significance of his choice, the broader social context of the time must be taken into account. Aharon Appelfeld had his literary debut in 1962, when he published his first collection of short stories, *עשן* (*’ashan*; Smoke).⁵ Although no direct connection can be made between the two events, the significance of the close proximity of *Smoke*’s publication to the Eichmann trial cannot be overstated. The trial, which took place in 1961,

² Sources close in time to the events alluded to here inform us that deportations did take place, though they certainly did not affect the population in its entirety. Whether the fall of the northern kingdom must be ascribed to Shalmaneser V or Sargon II is still a matter of dispute (Miller, Hayes 2006, 383-91; Fales 2019, 92-95, 98; Radner 2019, 105-09; Tappy 2019).

³ From the *New Revised Standard Version of the Bible with Key Numbers*: “a good and broad land, a land flowing with milk and honey”.

⁴ Trans.: to build and to be built in it [the land]. This idea inspired the generations that came to Palestine during the third and fourth *’aliyyot*, in the 1920s (Tavarnesi Ben David 2008, 6-28; 2010-2011, 547-48). The commitment to the Zionist project to establish an independent Jewish state (*livnot*) required these generations of immigrants to adopt a whole new identity (*lehibbanot*), which often stood in sharp contrast to the old one.

⁵ Previously, during the 1950s, he had published a few poems mostly in yiddish (Shaked 1998, 238 and n. 26). *Smoke* is his first book of fiction to receive critical acclaim.

was a major turning point in the history of Israel and its relationship with Shoah survivors (Weitz 1996). One of the main consequences produced by the trial was that the larger public “met” survivors for the first time; they saw them taking the stand and recounting their own traumatic experiences. At that moment, Israel “re-discovered” not only the genocide related in excruciating detail, but also the fact that the victims had been living amongst them for almost twenty years (Shaked 1998, 236).

During those twenty years “העם היהודי שנהרג, לא קיב-” (Shaked 1998, 235).⁶ Therefore, the startling revelation that the trial brought to the public’s attention lay in the fact “that the Shoah had not been a heroic war of the few against the many (like the 1948 War of Independence), but rather a process of mass annihilation of defenseless Jews, who were led to the ovens ‘like lambs to the slaughter’” (Shaked 1995, 88). Appelfeld himself offers a harrowing account of the treatment reserved to Shoah survivors in Israel:

שנים על גבי שנים היו מאשימים את ניצולי השואה על שלא עמדו על נפשם והובלו כצאן לטבח. היתה זו תערובת של בורות והתנשאות, שמצא אחיזה בתנועות הנוער, בהכשרות, בימי עיון, באסיפות הקיבוצים והיכן לא. עם הסתלקותה של האידיאולוגיה וההתפכחות — הסתלקה, תודה לאל, גם האשמת שווא זו. [...] לימים, משראה הניצול כי עדותו אינה מתפרשת כראוי והוא מואשם בעקיפין שאמירותיו מסתלפות, ניסה לתקן באומרו: לא הובלנו כצאן לטבח, שמרנו כבוד האדם. היינו פרטיזנים. כך נוצר הצירוף האפולוגטי שואה וגבורה, וכך נסתלפה האמת. [...] בארץ שרר איזה פונדמנטליזם הומניסטי ואמונה תמימה כי האדם הוא בן חורין ואין גבול ליכולתו. הניצול עמד מול הפשטנות הזאת ולא ידע מה לעשות בה. הוא הביא עמו לכאן עולם מסובך, מסוכסך, מלא סבל ורגשי אשמה. [...] הספרות העברית שדבקה מאז שנות הארבעים בלוקליזם ובתקווה התמימה כי יהודי חדש עומד לקום לעולם, עשויה למצוא עצמה לא רק מוצפת באופנות סרק, אלא בדרך לחידוש מלוא העומק של הנסיון היהודי. [...] והספרות העברית תהיה שוב מה שהייתה תמיד: הזכרון הקולקטיבי של השבט. (Appelfeld 1994 in Shaked 1998, 235)⁷

The Eichmann trial began to alter the climate of rejection and marginalisation described by Appelfeld as dominant at the time. This gradual process affected the literary landscape as well. On a more general level, there is a notable increase in the literary production concerning the Shoah, as well as a profound change in perspective. Prior to 1961, only a few authors had

⁶ Trans.: Israeli society repressed the experiences of ‘the Jewish people that were slaughtered’, did not accept the annihilation and those who survived it, and preferred to create myths of uprising and ‘heroism’. The false dichotomy between “heroes” and “victims” imposed upon survivors had been at the core of the debate over the institution of both Yad Vashem and Holocaust Remembrance Day already in the 1950s, to such an extent that it was reflected in their official denominations (Bensoussan 2008, ch. 3): רשות הזיכרון לשואה ולגבורה: *Yad Vashem – Rashut bazikkaron laSho’a velagvura*; Yad Vashem – Holocaust and Heroism Remembrance Authority) and הזיכרון לשואה ולגבורה: *Yom bazikkaron laSho’a velagvura*; Holocaust and Heroism Remembrance Day).

⁷ Trans.: For years Shoah survivors have been blamed for failing to defend themselves and for letting themselves being led like lambs to the slaughter. This was a combination of ignorance and arrogance that gained a foothold in youth movements, training programmes, seminars, at *qibbutz* gatherings, and so forth. With the disappearance of the ideology [Marxism] and the return to sobriety — thank God disappeared this false accusation as well. [...] Over time, as survivors realised that their stories were misunderstood and that they were being indirectly blamed for the fact that their words were twisted, they tried to remedy the situation by saying: we did not let ourselves being led like lambs to the slaughter, we retained our own dignity. We were partisans. Thus, was created the apologetic expression ‘Shoah and heroism’, and thus the truth was distorted. [...] In the country prevailed a humanist fundamentalism of sorts and a blind faith in human freedom and limitless potential. Survivors contemplated this superficial stance, not knowing what to do with it. They brought here a complex world, filled with suffering and guilt. [...] The Hebrew literature that from the 1940s adhered to localism, naively hoping that a new Jew was about to come into the world, may not only realise to be full of futile fashions, but also find itself on a path to renewing the Jewish experience in its entirety. [...] And Hebrew literature will once again be what it has always been: the collective memory of the tribe.

devoted their attention to this topic. Not coincidentally, they were all survivors themselves, who not long after the events felt the urge to begin processing their traumatic past through their writing, in order both to come to terms with it – or at least make some sense thereof – and to bear testimony to the mass extermination executed by Germany.

With regard to fiction, the first such publication was סלמנדרה (*Salamandra*; Salamander) by Ka-tzetnik 135633 (1946),⁸ which he wrote in Yiddish from a British army hospital in Italy in 1945 and was translated and published in Hebrew a year later (Mikics 2012). The novel, the first of six, is a fictionalised account of the author's – as well as his wife's, Sonia Schmidt, and his family's – ordeal in the Auschwitz lager up to his liberation. The novel had a considerable success “mostly for the wrong reasons”, as noted Omer Bartov (1997, 68). The graphic depictions of violence and sadism, often bordering on pornography, contributed to fix in the minds of generations of young Israelis a representation of the Shoah quite different from that which would be elaborated in the following decades (47-50).⁹ The other two novels that focussed on the Shoah experience before the Eichmann trial were the first volume of Naomi Frankel's trilogy שאול ויוהאנה (*Shaul ve-Yohanna*; Saul and Joanna) and Uri Orlev's היילי עופרת (*Chayale 'oferet*; Lead Soldiers), both published in 1956. Orlev, like Ka-tzetnik, is a survivor who relates his own suffering during the Shoah, first in Warsaw's ghetto, then in Bergen-Belsen. Frankel, though born in Germany, fled to Israel in 1933, thus had no direct knowledge of the camps. This led her on a different path, that resulted in the trilogy mentioned above, where she brings to life pre-War Germany through the vicissitudes of three generations of German Jews, with the catastrophe looming ahead.

What renders Frankel's approach of great interest is her choice of a topic more in line with her own experience. As a non-witness she deliberately avoided making the camps the centre of her narrative focus. She resolved, instead, to write a historical novel about the demise of German Jewry and the rise of the National Socialist Party, exploring the social and historical *milieu* that produced the Shoah. As will be shown, Frankel has very much in common with Appelfeld in this regard, preceding him by almost a decade.

Where the two authors depart from each other is in the different literary choices they make. Frankel picks as her models the European family saga in vogue between the 19th and 20th centuries in the form of the historical novel. Moreover, the author seems “to present escape to Palestine as the only salvation option available to German Jews”, committing the Zionist ideological core of the trilogy to the character of Joanna (Levin 2019, 60; furthermore, Tavarnesi

⁸ His name was Yehiel Feiner, but his identity was kept under a thick veil of secrecy by the author himself until Feiner took the stand at the Eichmann trial. The pseudonym originates from the German acronym for concentration camp (KZ, Konzentrationslager) with the addition of the yiddish suffix גניק (-*nik*), that denotes a person by virtue of their relation to the described group or institution, therefore in this case a camp inmate. The consequences of this uncertainty in regard to his biographical details become immediately apparent in some studies about the polish-born author (Bartov O. 1997, 42-43; Mikics 2012).

⁹ Bartov seeks to explain Ka-tzetnik's appeal to the young Israeli readers in the context of the so-called “Stalags”, “a type of pornographic literature that circulated in Israel of the time, written by anonymous (but most probably Israeli) writers, replete with perverse sex and sadistic violence” (1997, 49). He confines to a footnote an important remark suggested to him by Linda Mizejewski, that merits much greater attention and should be made object of further investigation: “The word ‘Stalag’ is derived from the German *Stammlager*, or prison camp. I should add here that this type of pornography was most probably read mainly by boys, whereas Ka-Tzetnik was read, I believe, just as often by girls. This would imply that boys read Ka-Tzetnik differently from girls. I have no way of ascertaining this assumption, however. To be sure, this would also be relevant to the fact that these boys later became combat soldiers who had to negotiate between their self-image as defending the survivors (*sheerit hapletah*) and their perceived need to become as tough and cruel as the enemy. (Women in Israel served in combat only in the 1948 war, and even then in very small numbers.) I wish to thank Linda Mizejewski for drawing my attention to this important gender distinction” (Bartov O. 1997, 72 n. 16).

Ben David 2010-11, 549; Shaked 2011, 244-46); however, Levin (2019, 75-79) has refuted the critical consensus that saw the trilogy as a Zionist story by drawing attention to the unfulfillment of the Zionist dream within the narrative scope of the series, as well as to the numerous clues that point to a critical view of Zionism. Appelfeld, similarly but differently as well, rejects this sort of teleological interpretation of Jewish history. The course upon which survivors are set is erratic and certainly Israel is not their final destination, where redemption awaits them.

However, these first attempts to shine a spotlight on the darkest hour of Jewish history were overwhelmingly outnumbered by examples of the Zionist meta-narrative. The first generation of native authors (*sabras*; natives), that dominates the literary landscape starting from the 1930s and 1940s, is, with few exceptions, completely absorbed in “תודלותיה הפנימיים של מדינת ישראל” (Shaked 1998, 239).¹⁰ They write about their struggle for survival, political independence, and self-determination. Their stories are centred upon the idealised *sabra*, brave, strong, armed with his rifle, ready to sacrifice his own life for a country that is being built (Tavarnesi Ben David 2010-11, 548-50).

Authors like Haim Gouri and Hanoch Bartov, who up until 1961 had firmly established themselves as champions of the “Mythological Sabra” (Zerubavel 2002),¹¹ felt compelled to pay renewed attention to Shoah survivors in the immediate aftermath of the Eichmann trial. Both writers had had first-hand experience with survivors as early as the end of World War II, when they were dispatched to Europe to assist refugees. And yet, almost twenty years had passed since those first encounters, before they could be properly processed and afforded literary dignity.

Bartov's first foray into Shoah territory came four years after the trial. His novel פצעי בגרות (*Pitz'e bagrut*; Acne, translated in English as *The Brigade*, 1965) is a Bildungsroman, whose main character is a young boy, Elisha Kruk, who enlisted in the Jewish Brigade, animated by a burning desire to fight and to avenge his “brothers”, who were slaughtered. However, his eagerness is destined to remain unsatisfied. Not long after being dispatched to Italy and, later, to Germany, comes the end of the war, leaving Elisha to battle his inner demons, to question the legitimacy of a Jewish revenge on German soil. During his journey Elisha meets with survivors, exposing the deeply rooted ambivalence of the young *sabra* towards the archetype of the “old Jew”, passive, weak. His inability to resolve the tension between compassion and rejection will lead him to consign the whole experience to oblivion (Ben-Dov 2016).

In the case of Gouri, the change in artistic sensibility can be directly traced to the trial. At the time, Gouri covered it for the newspaper *La-Merhav*, work which won him the Sokolow Award for Israeli Journalism in 1962. Later, he collected a selection of his reports in the book מול משפט ירושלים (*Mul ta' ha-zekhukhit. Mishpat Yerushalayim*; Facing the Glass Booth. The Jerusalem Trial, 1962). As we have observed for Bartov, Gouri hardly became aware of survivors' existence at the trial. He had several encounters with them as early as 1947, when he was on a mission for the Haganah¹² to train and smuggle survivors into Palestine. However, it wasn't until twenty years later that that experience could be processed and be a legitimate object of his literary efforts in the novel עסקת השוקולד (*Iskat hashokolad*; The Chocolate Deal, 1965).¹³

¹⁰ Trans.: the inner history of the state of Israel.

¹¹ Decades later, in a decidedly post-Zionist political and social climate Bartov had to defend himself from mounting criticism of his role in shaping the dominant literary landscape, who silenced any opposing voice and marginalised alternative narratives. He articulated his defence in the essay *I Am Not the Mythological Sabra* (Bartov H. 1995).

¹² הגנה “defence”. The main Jewish paramilitary force during the British Mandate over Palestine.

¹³ The import of this long interim period has been investigated by Reuven Shoham (1999), casting new light on Gouri's early poetic production as a first attempt “to feel and express the inexpressible” (99). Shoham offers a more balanced account of the trial's role as a “catalyst in a very painful process” (*ibidem*) that began more than a decade earlier.

In this context Aharon Appelfeld made an unprecedented move, one that can be much better appreciated against the background outlined above. A year after the trial, not only did he shift readers' attention away from the epic narrative of a newly born nation, still in the very process of giving itself a coherent identity, but he did so intentionally and consistently. He uncovered images of a lost and all but forgotten world. Unlike his predecessors mentioned above, Appelfeld spent his entire career escaping "the inner history of the state of Israel" with its pioneers and soldiers. By his own account, he had to fend off increasing public pressure to write "about the life in Israel":

מאז פירסמתי את סיפורי הראשון ברטה אצל גבריאל מוקד ב "עכשיו" לפני יותר משלושים שנה, ועד היום, לא פסקו להטריד אותי בשאלה, מתי כבר תכתוב על החיים בארץ. היו בהטרדות אלו קצת כוונה טובה וקצת רצון להועיל וכמובן שמץ איי-הבנה, ואם תרצו גם לא מעט רשעות. כיוון שלא נעניתי למשאלה זו, היא הפכה במרוצת השנים להטחה ולהאשמה, ואלה נשמעות בקירוב כך: הוא שייך לשם, הוא אינו משלנו, לא רק המי-לייה אינו משלנו, גם העברית אינה משלנו. ובנוסף אחר: הוא סופר יהודי, יותר מדי יהודי, הוא תלוש, הוא מנסה להחזיר אותנו לשם. ומכיוון אחר: טוב שיש אחד כמוהו [...] ועכשיו בגילי אדם, תודה לאל, כבר לא משתנה. (Appelfeld 1993a in Shaked 1998, 239)¹⁴

Despite the obvious animosity displayed between the author and the Israeli literary establishment, Appelfeld received every form of official recognition available, not to mention the considerable success his works have enjoyed over the course of his career.¹⁵

In an increasingly post-Zionist climate, Appelfeld, along with other prominent members of his generation like Amos Oz, A. B. Yehoshua, Yoram Kaniuk, Yehoshua Kenaz and Amalia Kahana-Carmon, abandoned the beaten track and shifted attention away from the pioneers and soldiers that had achieved and maintained dominance within the canon. However, unlike his contemporaries he focussed his efforts on a very specific archetype of antihero: the "old Jew" (Ramras-Rauch 1998, 494; Shaked 1998, 244).

3. *The Old Jew*

Shaked (1998, 244) has rightly remarked that in directing his readers' attention towards Jews in the European Diaspora Appelfeld "שלילת הגי" (שלילת הגי"עירער את הבסיס הרוחני של העברית החדש).¹⁶ As will become clear, to a certain extent this is an accurate representation. Appelfeld's relationship with the Zionist meta-narrative is, nevertheless, less obvious than Shaked contends.

For those who lived in Israel the old Jew represented the problem to which Zionism constituted the solution; in this respect, the Shoah was considered to be the inevitable outcome of the Jewish experience in the Diaspora. On the other hand, Appelfeld seems to have seen this archetype primarily as an opportunity to uncover the roots of the catastrophe and to investigate the wider role of European Jewry in 20th century history (Ramras-Rauch 1998, 498).

¹⁴ Trans.: Since I published my first short story "Berta" on Gabriel Moked's *Akhsbav* more than thirty years ago, and to this day, they have never ceased bothering me with the question "When are you going to write about life in Israel?" These annoying requests were partly well-meant, partly intended to be helpful and of course betrayed a certain inability to understand, as well as, if you will, a good deal of malice. As I did not accede to this wish, over the years it has become an accusation that sounds approximately as follows: he belongs there, he is not one of us, not only is his background different, but his Hebrew is different from ours. And in another version: he is a Jewish writer, too Jewish, an outsider, he is trying to bring us back there. And from another angle: it is a good thing that there is someone like him [...] and now at my age a man, thank God, cannot change anymore.

¹⁵ He consistently received positive reviews since the publication of his first short stories (Shaked 1998, 542 n. 32).

¹⁶ Trans.: undermines the spiritual foundation of the new Jew (the negation of the Diaspora), whilst he reintroduces the old Jew into the literary life of Eretz Israel.

3.1 *The Post-Survival Stage*

Appelfeld captures the archetypal character at three different stages:¹⁷

1. the post-survival stage;
2. the survival stage;
3. assimilation.

The stories that centre around survivors in a post-Shoah environment consistently portray them in their Sisyphean struggle against the past. Their natural desire to forget is inevitably overwhelmed by a ceaseless deluge of memories, which prevent them from moving either forwards or backwards. They are unable to progress in any way towards a new life, whilst also being unable to return into the woods, be them literal or figurative. From an external condition the characters' displacement morphs into an internal state of mind.

The years spent in hiding, seeking refuge from their captors, resurface in the form of traumatic memories and are constantly relived in a persistent state of paranoid fear. These circumstances render every effort to return to some semblance of normality and routine utterly futile. Despite his attempts at a normal life (a job as a driver for the public transportation company, a love affair), Zimmer seems unable to escape his pursuers. His managers at work become the new oppressors, whose perceived threat triggers past memories in an altered state of consciousness where memory and reality begin to merge irreversibly.¹⁸

Once again Zimmer “נסיון רציני” (“נסיון רציני”); “אריה בורח” (“A Serious Attempt” in Appelfeld 1962, 100).¹⁹ Suddenly, the past becomes an integral, yet corrupting part of the present, which in turn rapidly morphs into a protracted hallucination. An action as trivial as running towards a friend's room brings Max back into the woods, when he was fleeing his pursuers:

אגש לר' אריה. אצלו בוודאי אמצא סיגריה. ונזכר איך רצו הוא ור' אריה ביער סמלינקה, ואיך רדפו אחריהם, ואיך נסתבך בין השיחים, ור' אריה נשא אותו על כתפיו. ואיך לבסוף נפלו בתוך השוחה העמוקה וניצלו. וכך בריצה מהדהדת קרב לחדרו של ר' אריה. משראה אור בחלוננו של ר' אריה רווח לו, ודמעות קור החלו מתנשרות מעיניו. (Appelfeld 1962, 135-36)²⁰

¹⁷ These stages are for the most part consistent with both Ramras-Rauch's (1998, 496-97) and Shaked's (1998, 259-60) chronological division of Appelfeld's works. Ramras-Rauch adopted an external chronological criterion, distinguishing three periods on the basis of the novels' time of publication: the 1960s (where Appelfeld predominantly deals with survivors haunted by their traumatic past), the 1970s (where the author contemplates assimilated Jews seemingly oblivious to the impending danger that awaits them) and the 1990s (survivors escaping annihilation). Shaked, on the other hand, opted for an internal criterion, identifying five periods depicted in Appelfeld's fiction: the “time of refuge” (after the war), the “time of survival” (during the war), the period immediately preceding the Shoah, the decades between the end of the 19th century and the interwar period, and finally “mythical time”, the foundation of all the periods mentioned above, which constitute historical manifestations of the ever-repeating Jewish fate.

¹⁸ A similar narrative device is masterfully employed by Savyon Liebrecht in “חגיגת הארוסין של חייתה” (“*Chagigat ha'erusin shel Chayyuta*”; “Hayuta's Engagement Party” in Liebrecht 1986, 122). A few years before his niece's engagement party, on the eve of Rosh Hashanah, Mendel's memories of the time when he had been captured by a Nazi patrol unit and then managed to escape into the woods resurfaced at the mere sight of the abundance of food laid on the table. That food instantly overlapped with that on which a friend of his had choked on after months of starvation.

¹⁹ Translated by Mann, and Morahg in Shaked 1995, 97: “[...] remembered the freight train that carried him away from his little town in the evening, and two Germans waved to it”.

²⁰ Trans.: I will go to Reb Arie's house. Surely, there I will find a cigarette. And he remembered how he and Reb Aryeh ran away together in the forest of Smelinka, and how they chased them, and how he got entangled in the

The protagonist tries to contain the destructive force of the past by symbolically confining it to two rucksacks. By reifying his unprocessed and repressed experience Max maintains the illusion that it doesn't affect him. However, despite having a definite placement within the narrative space, that is, out of the main character's sight, those rucksacks – and the objects therein, belonging to Max's pre-war past – inevitably “burst open”, signalling the gradual transformation of the present into a belated manifestation of the past:

ברוקזאקים אלה מונחים החפצים, שהביא עמו מחו"ל, מיד אחרי המלחמה. הרבה טרח עבור שני הרוקזאקים, בהם נדחסו במצופף שארית הבגדים של אביו ושל אמו ושל אחותו ז'אני. חפצים שהצליח לאספם, בין חורבות בית-הכנסת שהועלה באש, וכל הקהילה נחנקה שם בעשן. משבא ארצה הניח את הרוקזאקים בפינה ולא פתחם, כל השנים עמדו מצופפים בפינה ולא פתחם, אבל היום משום מה נתאוה להוציא מתוכם, לאווררם ולמיינם ובכלל לראות מה שיש שם. (*Ibidem*)²¹

Max's past manifests itself in his compulsive behaviour over the bags, as well as in the uncontrolled resurfacing of his memories. When his older friend and business partner Reb Aryeh falls ill, Max realises that despite his best efforts he has not managed to progress towards the future he had envisioned. He is still being chased in the forest of Smelinka. This time, however, his pursuers are immaterial, therefore survival proves to be elusive. The present does not entail deliverance in Appelfeld's stories and survivors are not, in fact, “survivors” (Shaked 1998, 252). They are prisoners in their own minds: “בטי עמדה ליד סוגרי החלונות. ידעה: אין לה כנפיים להרקייע,.” (Appelfeld 1971, 140).²²

Stuck in a present that reveals itself to be a belated manifestation of the past, survivors are inescapably bound to relive the latter in an endless cycle.

In *Mikvat ha'or* (The Searing Light; Appelfeld 1980) the author explored a somewhat different variation of this character type. This short novel follows a group of young refugees coming to Israel. However, these are not עולים חדשים (*olim chadashim*; Jewish immigrants that deliberately choose Israel as their new home, adhering to Zionism), but “regular” immigrants, for whom Israel holds little prospect of redemption. A deep sense of guilt over those whom they left behind overwhelms them and thwarts any attempt at a new life. Appelfeld depicts this absence of “internal” movement, as opposed to their wandering, through a subtle linguistic play of inversions. Words that are supposed to refer to the Shoah enter the semantically opposite domain of “redemption”. Therefore, the “אוקסימורון גרוטסקי” (Shaked 1998, 253).²³ devised by the author transforms Israel into a “מחנה ריכוז” (*machane rikkuz*; concentration camp), whilst those responsible for the Zionist education of its “inmates” are referred to as

bushes and Reb Aryeh carried him on his shoulders. And how in the end they fell into the deep pit and survived. And thus with echoing running steps he neared Reb Aryeh's house. When he saw a light in Reb Aryeh's window he felt relieved, and cold tears began falling down from his eyes.

From the short story that gave the title to the collection: “עשן” (“*ashan*”; “Smoke”).

²¹ Translated by Mann, and Morahg in Shaked 1995, 96: “The rucksacks contained things he had brought with him from abroad immediately after the war. He had gone through a lot for these two rucksacks, bulging with the remainders of his father's, mother's and his sister Jani's clothing. Objects he had managed to collect from among the ruins of the synagogue, which had been set on fire, and the entire community suffocated there in the smoke. When he arrived in Israel, he put the rucksacks in a corner and didn't open them; all these years they had stood cramped in the corner, and he hadn't opened them, but today for some reason he felt an urge to take those things out, to air them, to sort them through, just to see what was there”.

²² Trans.: Betty was standing at the window grates. She knew: she did not have wings to soar into the sky, the feathers had fallen. For months she had been held captive by her own memories, they were consuming her.

²³ Trans.: grotesque oxymoron.

warders. The journey towards Israel is perceived as a “טרנספורט” (*transport*; transport) as well as the local transfers to which those who rebel against the programme are subjected. The very place that should provide a safe haven is just another destination towards which they proceed “like lambs to the slaughter”.

Furthermore, the “stillness” of the characters is revealed by the fact that most of them resume the same activities which allowed them to survive before coming to Israel, namely smuggling and peddling. They try to navigate through waters into which they were thrown against their will. When they return to the world outside the training camps, they show no sign of change. They are still displaced refugees, haunted by a past that does not seem to pass. Ultimately, they all experience persistent fear and anxiety, that for some will prove to be an intolerable burden.

3.2 *The Survival Stage*

The survival stage represents a smaller proportion of Appelfeld's production. The author carefully eschews any direct reference to the crematoria. The dominant features of the years 1940-45 are escaping, hiding and the constant fear that accompanied them. However, in a fashion quite similar to that which was observed in *The Searing Light* (Appelfeld 1980), the author dismantles all previously set expectations by inverting the values that would be typically assigned to the different stages in the characters' life. The time of survival is perceived as a positive phase *despite* all the suffering and distress that befalls survivors. In the minds of the protagonists “the days of the bunker” are a time towards which they look back with a feeling of nostalgia: “אינני מבקשת יותר אלא שנהיה שוב כולנו ביחד, כמו בימי הבונקר ור' יצחק וברל נמצאים עמנו, “ומוכנה אני אז ללכת מסוף העולם ועד סופו” (“*aviv qar*”; Cold Spring, in Appelfeld 1962, 58).²⁴ All the hardships and pain and horror to which they were subjected in those times do not negate the generally positive attitude displayed by Appelfeld's characters towards those years. In an apparent, yet studiously devised paradox the bunkers and the woods are where the characters achieve the highest degree of freedom to express their true selves. In a way, confinement seems to unbind them:

ימים יפים עשה עם שר ביערות ולאחר־מכן באיטליה. שר הפליא לטפס, לשחות ובשעת הצורך להכות או לחמוק. בכל מעשיו, גם הנועזים, ניכרה השלמות, כמו נועד למעשים נועזים.
 (“*Barfuss ben almavet*”, in Appelfeld 1983, 112)²⁵

The time spent in hiding is clearly as well as intentionally associated with bravery and adventure, even though the actions depicted unequivocally relate to a context of persecution. Violence is subtly mentioned as if it were an accessory, carefully disguised as an expected feature of life in the woods. Climbing, particularly when associated with swimming, evokes freedom of movement in a space which connotes neither hostility nor danger.

The major turning point is represented by the very moment Appelfeld's characters emerge from the woods. Then, the inversion between the values assigned to the time of survival and the time of liberation is rendered transparently obvious:

²⁴ Trans.: I only want for us all to be together again, as we were in the days of the bunker with Rabbi Yitzhak and Berl, when I was ready to go from one end of the world to the other.

²⁵ Translated by Green in Shaked 1995, 93: “Those had been good times with Scher in the forests and afterwards in Italy. Scher had been a marvelous climber and a wonderful swimmer. When necessary, he could strike out or slip away. In all his deeds, even the most daring ones, he showed his full self, as though he were born for bold acts.”

לפני שיצאו מן היערות אמרה: כמה אני אוהבת יערות אלה, איזה יופי, איזה תום. אילו זה היה תלוי בי לא הייתי יוצאת מכאן. מה יש בעיר, שוב להתגנדר, שוב רומאנים מפוקפקים עם בחורים מפוקפקים. כבר התרגלתי ליער. אין לי חשק לשבת בסאלון ולדפדף בעיתוני נשים. כאן אני חופרת לי שוחה והיה כמלכה. ("1946" in Appelfeld 1975, 124)²⁶

The Hebrew word used by Appelfeld to designate the figurative שוחה (*shucha*; hole) is the same as the one found in the short story "Smoke", when Max remembers being chased in the woods, falling into a pit and being saved by Reb Aryeh. Both instances occur in the same context (persecution), however they clearly have opposite connotations. The pit is associated with protection and safety during the time of survival, when the pain and suffering are experienced directly; it then acquires its negative connotation after the Shoah, when it returns as a haunting presence in the mediated form of a memory. Only when the traumatic nature of that experience resurfaces can the pit return to being the place where the characters nearly met their death.

The simplicity of life during the Shoah resides in its perceived תום (*tom*, innocence), namely absence of responsibility.²⁷ After their liberation, when confronted with the prospect of returning to society, Appelfeld's survivors are overcome with fear. The new-found freedom does not give cause for celebration, as one would expect, but rather precipitates survivors into a state of anxiety, that often translates into a conscious attempt at procrastinating the inevitable conclusion: departure and the necessary change that it portends. They look back on those days spent in hiding as though they were their greatest source of happiness:

כמה טוב היה ביערות, אומרת ריטה. נדמה לי שלא השלמנו את ישיבתנו שם. עוד שנה-שנתיים היינו הופכים ליצורי טבע. שוב חזרנו אל התרבות. בלומברג מצית את המקטרת הכבויה ואומר: אולי את צודקת. (*Ibidem*)²⁸

3.3 Assimilation

Lastly, Appelfeld captures the "old Jew" during the years that precede the genocide. This time constitutes the focus of short novels like שנים ושעות (*Shanim vesha'ot*; Years and Hours; Appelfeld 1975) and תור הפלאות (*Tor hapla'ot*; The Age of Wonders; Appelfeld 1978), both of which display a binary structure, with the two sections presenting a pre- and post-Shoah setting respectively.

In באדנהיים עיר נופש (*Badenheim 'ir nofesh*; Resort Town Badenheim)²⁹ – the first section of *Years and Hours* – a little Austrian town, holiday destination for both the Jewish and non-Jew-

²⁶ Adapted from Bilu's translation in Shaked 1995, 93: "Before they left the woods, she said: 'How I love these woods, how beautiful they are, how innocent. If it was up to me, I wouldn't leave. What has the city got to offer? Getting all dressed up, having stupid romances with stupid men. I'm used to the woods now. I don't feel like sitting in a parlour, leafing through women's magazines. Here I dig myself a hole and live like a queen.'"

²⁷ In this regard Shaked (1995, 95-96) mentions the semantic ambiguity of the German expression "as free as a bird" (*vogelfrei*). The term refers to both a free person and an outlaw. During the time spent in hiding survivors are not bounded by the constraints that society would normally impose upon them. Survival is the framework in which their every action is understood, therefore evaluated. Nonetheless, they are also "outlaws" liable to be harmed. Curiously, there appears to be an Italian phrase semantically mapped in a similar fashion: "woodland bird" (*uccel di bosco*). This phrase refers to a fugitive, therefore to an individual who is roaming freely in an attempt to evade capture.

²⁸ Trans.: How beautiful it was in the woods, says Rita. It seems to me that we didn't complete our stay there. Another year or two and we would have become creatures of nature. We came once again back to civilisation. Blumberg lights the extinguished pipe and says: maybe you are right.

²⁹ In its numerous translations the story was published as a separate volume. English translation by Bilu, *Badenheim 1939* (Appelfeld 1975).

ish bourgeoisie, awakens in the spring for the annual music festival. The holidaymakers are about to invade the town as usual, but this year an intrusive presence makes its appearance: the Sanitation Department.

As time passes, the department proceeds efficiently to collect detailed information on all Jews in Badenheim, without any apparent indication as to their aims:

ובמחלקה הסאניטארית נערכות החקירות בשקט. זהו עתה המרכז ומהמרכז הזה מסתעפים החוטמים. במחלקה הסאניטארית יודעים עתה הכל. יש שם שפע של מפות, ירחונים, ספרים, יכול אדם לשבת לעיין אם הוא רוצה. המד" נצח נרשם במחלקה וחזר שמח. ארון שלם של חוזים, רשיונות ומסמכים הראו לו. מוזר, אביו זקנו כתב ספר חשבון בעברית, הם יודעים הכל, ושמים להראות לאדם את עברו – אמר המנצח. בשער העיר הוצב מחסום. אין יוצא ואין בא. אך אין זה הסגר שלם. החלבנים מביאים חלב בבוקר ומשאית הפרי פורקת ארזים במלון, שני בתי הקפה פתוחים, התזמורת מנגנת כל ערב, ואף על פי כן דומה איזה זמן אחר, זמן לא מקומי, פלש לכאן ומתבסס בשקט. (Appelfeld 1975, 31)³⁰

The Jewish guests staying at the hotel follow the Department's actions with a mix of preoccupation and excitement. Although the author chose to cover his narrative with a thin veil of allegory, the reference to the "Reich Health Office" (*Reichsgesundheitsamt*) responsible for the implementation of the Nazi racial policy is glaringly obvious. The readers know from the very beginning that the narrative alludes to the Shoah, and furthermore the author is well aware of their cognisance.

Nevertheless, Appelfeld disappoints once more every reasonable expectation his readers might hold. We would certainly expect the hotel guests to be afraid of the Department's enquiries into their Jewish ancestry, as well as terrified at the prospect of being "transferred" to Poland, according to a rumour being circulated. However, the characters seem to be much less bothered by the Department's sudden interest in their Jewishness, than they appear to be by being reminded of it. They find the relevance of their Jewish identity utterly bewildering.

This apparently peculiar attitude is rooted in the distinguishing feature that Appelfeld ascribes to his fictional characters: התבוללות (*bitbolelut*; assimilation). Most of the Jews who feature in *Badenheim 1939* belong to the Austrian middle class; some of them even converted to Christianity and married into the local aristocracy. When suddenly the matter of their identity is brought abruptly into the foreground, the guests are astounded:

אני מבקש סליחה. לפתע נשלל ממני הכל. דחפו אותי לכאן בתואנה שיהודי אני. ודאי התכוונו לאוסטרידן. ואני הרי כמוכם, אוסטרי. אבותי? אינני יודע. ייתכן. מי יודע. מה חשוב מי היו אבותי. (Appelfeld 1975, 71)³¹

³⁰ Trans.: And in the Sanitation Department investigations take place quietly. Now this is the centre and from this centre the strings are pulled. Now the Sanitation Department knows everything. There was an abundance of maps, monthly journals, a library, you can sit and read if you want. The conductor registered at the Department and returned happy. A cabinet full of contracts, permits and documents they showed him. Strange, his old father wrote a maths book in Hebrew, they know everything and are glad to show people their past – said the conductor. A barricade was placed at the town's gate. No-one enters nor leaves. However, it is not a full quarantine. The milkmen bring milk in the morning and the fruit truck unloads crates at the hotel, the two coffee shops are open, the orchestra plays all evening, and yet it seems as if a different time, a time not of this place, invaded the town and was quietly set.

³¹ Trans.: I beg your pardon. Suddenly I am denied everything. They shoved me in here under the pretext that I am Jewish. Certainly, they must have meant an Eastern Jew. And I am indeed just like you, an Austrian. My ancestors? I don't know. Possibly. Who knows? What does it matter who my ancestors were?

The term *Ostjuden* (*ostjuden*; "Ostjuden") refers to the Jews residing in Eastern Europe, who did not achieve juridical parity as well as undergo the complex process of modernisation experienced by their Western counterparts. One of the hallmarks of this process was indeed assimilation.

With few masterful strokes the author vividly depicts the harrowing psychological implications of assimilation. The guests' Jewish identity had been almost completely obliterated in the wake of emancipation. Therefore, they could not think of themselves as anything different than Austrian nationals. The illusion of equality is carefully deconstructed by Appelfeld with every page thanks to the underlying allegorical structure of the narrative – that presupposes the reader's knowledge of extratextual events – as well as to the transparently contrived carelessness the characters display throughout the novel towards their Jewishness.

For some it seems to be a simple question of religious belief, for some others nothing more than a bureaucratic matter to resolve by providing the appropriate documentation. The conductor, whom we have seen earlier in a more than collaborative attitude towards the Sanitation Department, is said to have with him at all times “בכיס הזייתי מסמך מענין: תעודת הטבילה של הוריו” (Appelfeld 1975, 28).³² The inescapable consequences of his inability to realise that his Jewishness was unaffected by any legal document, therefore deemed immutable by design, are poignantly adumbrated by the close proximity with another “interesting” document: a parental rights' waiver whereby Mrs Zauberbli's daughter severs all ties with her Jewish mother. The disparity in legal power between the two documents reinforces the predetermined hierarchy. Mrs Zauberbli's daughter appears to be able to remove any trace of her Jewish roots by virtue of her non-Jewish father, General Von Schmidt, whilst the conductor, despite his being son of converts to Christianity, is condemned to a condition of irredeemable otherness.

Dr Pappenheim, the impresario in charge of the annual music festival, actively encourages the “Polish delusion” by reassuring his fellow guests that when they will “be transferred” to Poland – that is to say, deported – nothing will change. “הכל יעבור לשם, אמר פאפנהיים. בני אדם.” (Appelfeld 1975, 55).³³ Even at the end, when the time comes for them to leave and the revelatory freight cars enter the scene, Pappenheim helplessly cleaves to his delusion, utterly incapable of grasping the reality of a journey from which he will never return:

אך ההשתאות קפאה על עמדה. קטר, קטר מחובר אל ארבעה קרונוט משא מזוהמים, הגיה מן הגבעות ועצר בתחנה. כה פתאומית היתה הופעתו כמו עלה מתוך בור. להיכנס, צווחו קולות. והאנשים הלכו ונספגו פנימה. [...] ואף-על-פי-כן עוד הפסיק דוקטור פאפנהיים להשמיע את המשפט הבא: 'אם הקרונוט מלוכלכים כל כך, משמע שהדרך אינה רחוקה.'

(Appelfeld 1975, 103)³⁴

In the second part of *The Age of Wonders* (Appelfeld 1978) the father of the main character refuses to see reason in the face of the impending disaster:³⁵

מאובר היה מתחנן: למה אתם לא יוצאים מכאן. למה אתם לא מהגרים לפלסטינה. היה בקולו משהו מן האמונה המעשית. ובעוד הכומר מגבב נימוקים על גבי שידולים, הסיר אביו את הכובע ואמר: אני על כל פנים, לא אהגר. מוטב לי להיות מוקע על קלוני זה ולא אהגר. שום רע לא עשיתי. סופר אוסטרי אני. את תוארי זה לא ישלול ממני איש. מאובר, הלום תדהמה, השפיל את ראשו ואמר: אינני מבין עיקשות זו. (168)³⁶

³² Trans.: in the pocket of his waistcoat an interesting document: his parents' certificate of Baptism.

³³ Trans.: 'Everything will be transferred there', said Pappenheim. 'No-one will be dispossessed'.

³⁴ Translated by Bilu in Miller Budick 2005, 35: "But their amazement was cut short. An engine, an engine coupled to four filthy freight cars, emerged from the hills and stopped at the station. Its appearance was as sudden as if it had risen from a pit in the ground. 'Get in!' yelled invisible voices. And the people were sucked in. [...] Nevertheless Dr. Pappenheim found time to make the following remark: 'If the coaches are so dirty it must mean that we have not far to go'".

³⁵ This section of the novel takes place after the Shoah, therefore it pertains to the post-survival stage discussed earlier; however, the passage quoted here refers to the time that immediately precedes.

³⁶ Trans.: Mauber was begging him: 'Why don't you leave? Why don't you emigrate to Palestine?' In his voice there was something of practical faith. And while the priest tried to reason with him and persuade him, his father

Bruno's father is portrayed as completely oblivious to the reality that surrounds him almost to the point of delusion.³⁷ He tenaciously holds on to his status as an "Austrian writer" in order to reaffirm the (for him) indisputable fact that he is an Austrian.

Interestingly, the language used leaves no doubt as to the character's self-perception. Whilst a priest can be reasonably expected to refer to Palestine as a place to which one "emigrates" (להגר; *lehagger*; to emigrate), the same consideration can't be extended to Jews without it going unnoticed. The verb "to emigrate" denotes a movement from one's country of origin to a *foreign* one. Therefore, Bruno's father unquestionably views Palestine as a foreign object, as it were. He could never return there, in that Israel could well have been the land of his ancestors, but it most certainly is not *his* land. He can only conceive of *emigrating* there.

Furthermore, the very fact that a priest is urging him to contemplate the prospect of salvation in Palestine is deeply significant. As Shaked (1998, 255) has rightly observed, the author did not have a Zionist, or even a Jew for that matter, present Palestine as the only place where European Jewry could legitimately express their identity, therefore ensure themselves a future. In this novel the absence of a point of view different from that expressed by Bruno's father is conspicuous.

Jewish characters are trapped in a "diasporic" state of mind, which the Shoah has not affected in any conceivable way. They did not try to integrate as Jews, but to disappear into non-Jewishness, either by converting or by "simply" denying their roots. When the matter of their identity is forcibly brought into the foreground as a discriminatory element, they fall into a state of denial that prevents them from appreciating the gravity of their plight.

Another aspect of assimilation that Appelfeld explores in his work is auto-Antisemitism or Jewish self-hatred. In his works this feature consistently appears in connection with Jews from the Diaspora and is presented by the author as a by-product of assimilation.

In *The Age of Wonders*, Bruno recalls conversations overheard in his house:

על יהודים דיברו בביתנו תמיד, אך תמיד בקול מלוחש, מלווה מין העוויה. ולפעמים מתוך התפרצות: אין להכחיש, גם אנחנו יהודים. מאז גילה אבא את בובר מצאה חרפה קטנה זו תיקון מסוים, תיקון לא שלם. לפני שנים אחדות יצא אבא לפרנקפורט לפגוש את מרטין בובר. היתה איזו צפייה בבית, שאמא לא ידעה לפרשה לי. אך שובו לא היה מרנין במיוחד. (Appelfeld 1978, 44)³⁸

In an effort to sever all ties to their Jewish identity Bruno's family – and his father in particular – resort to a stereotypical representation that, in their intentions at least, should separate them from their peers beyond any reasonable doubt. However, the conundrum reveals itself to be impervious to simplistic solutions. The undeniability of their Jewishness that surfaces "sometimes in an outburst" urges Bruno's father to turn to Martin Buber.³⁹ The

took his hat off and said: 'Anyway, I am not going to emigrate. I would prefer to be shamed for this, but I am not going to emigrate. I did nothing wrong. I am an Austrian writer. This title they are not going to take away from me.' Mauber, astounded, lowered his head and said: 'I don't understand this stubbornness of yours'.

³⁷ Bruno is the main character featuring in *The Age of Wonders*. He survives and decides to return to the place that gave birth to him in search of his past.

³⁸ Translated by Bilu in Shaked 1995, 91: "They were always talking about Jews at home, but always in a lowered voice and with a kind of grimace. And sometimes in an outburst, 'You can't deny it, we too are Jews'. Ever since Father had discovered Martin Buber, this little disgrace had found a certain if incomplete remedy. A few years before Father had gone off to Frankfurt to meet Buber. There was an expectation in the house, which mother [*sic*] could not explain to me. But his return was not particularly joyful".

³⁹ Buber's influence on assimilated European Jews between the two world wars has been pointed out amongst others by Shaked (1998, 262; 545-46 n. 67). Yigal Schwartz (2001, 159-60 n. 30) has also noted the striking ambivalence that Appelfeld shows towards Buber in his works.

encounter, though, whether real or imaginary, does not produce the desired effect. Bruno's father comes home in a less than "joyous" disposition, that marks his failure to resolve the dilemma posed by his identity. Appelfeld leaves that part of the story conspicuously outside the scope of the narrative, exposing the inevitable outcome to which any similar attempt is destined.

Therefore, by failing to prove his "un-Jewishness" and by reducing his peers to a stereotype, the auto-antisemitism of the father is exposed in all its poignancy. He likens Jews to wasps, drawing an analogy between them and insects strongly reminiscent of the one already explored in *Badenheim 1939*: "אבא לא סבל את המקום וכינה אותו: קן הצרעות של הזעיר-בורגנות היהודית. שוב" (Appelfeld 1978, 33).⁴⁰ In his derogatory remark Jews are reduced to basic acts like eating and producing noise that are intended to show them as more akin to beasts than to human beings. Furthermore, his own private "bestiary" features Jews also in the form of mice: "לא פסק להרף את היהודים למיניהם המתרוצצים" (89).⁴¹ The (self-)hate is overwhelming and Bruno's father tries to separate himself from the object of that sentiment by fully renouncing his identity: "'אני כופר', רועם אבא, 'ביהדות שמייחסים לי'" (64).⁴² The attempt cannot but fail.

The reader of these novellas is constantly left with an impossible choice between empathising with characters who are represented as both victims and – at least to some extent – perpetrators and passing judgment on them. The victims have internalised their oppressor's antisemitic views, thereby sharing one disturbing trait with them. However, Appelfeld pushes the boundaries of accepted Jewish representation even further. Some of the assimilated Jews he describes indeed conform to the stereotype delineated by Bruno's father: they are noisy and eat voraciously.

The grotesque picture that emerges in his works is a potent rhetorical and literary device that allows Appelfeld to research the roots of the catastrophe that befell European Jews. The author's deliberate choice of searching its origin in that specific period (between the turn of the 20th century and the 1930s) and amongst its victims is as significant as it is problematic to contemplate. Why does Appelfeld feel compelled to look "inwards" in his search for the reasons that brought so many European Jews on the edge of the Pit, completely oblivious to the impending fate of annihilation? Why does he seem to struggle so forcefully with the inability of European Jewry to anticipate the disaster?

⁴⁰ Translated by Bilu in Appelfeld 1979: "Father couldn't bear the place and called it a hornet's nest of petit-bourgeois Jews. They weren't really Jews anymore; all that was left of their Judaism was their desire to go on eating and making noise together".

In *Badenheim 1939* the Sanitation Department is tasked precisely with exterminating "the Jewish insects", just as the Third Reich took it upon itself to eradicate "the Jewish plague" from the world (Shaked 1998, 260). Kafka's Gregor Samsa, the salesman that one day finds himself transformed into a giant insect in *Die Verwandlung* (The Metamorphosis), constitutes another literary example of this sort of imagery, one that assumes even greater significance in view of the fact that Kafka was one of Appelfeld's main sources of inspiration (Shaked 1998, 240-41).

⁴¹ Trans.: He didn't cease to swear at the Jews of all sorts running around like mice all over Austria, or everywhere for that matter.

Another noted example of Jews depicted as mice in literature as well as in visual arts is Art Spiegelman's *Maus. A survivor's tale*, a serialised graphic novel, published between 1980 and 1991. Spiegelman deliberately drew this type of imagery from Nazi antisemitic propaganda, namely from the 1940 pseudo-documentary *The Eternal Jew* (Bacchereti 2017, 410 n. 5).

⁴² Trans.: 'I deny the Judaism others attribute to me,' Father thunders.

4. Perpetually displaced

The social and cultural milieu that gave birth and nurtured the author's literary efforts has certainly played a decisive role in the matter of the ambivalence that he displays towards assimilated Jews of Europe. The difficulties that Israeli society experienced in coming to terms with its diasporic origins have already been mentioned. Therefore, it is unsurprising that one of the most frequent criticisms levelled against Appelfeld was that he shunned the contemporary Jewish experience in his literary production, be it the Israeli one or any other (Schwartz 2001, xxi).⁴³ Conspicuously absent from his work were the vicissitudes of the young state, its wars, and the young nation's struggle for self-determination. Nonetheless, in his demarcation of the narrative space the author does not refrain from including Israel, although Appelfeld's Israel appears as a decidedly different place from that depicted by his contemporaries.

At least partly in reaction to this "nuisance" the author embarked on an inward journey aimed at recovering his past.⁴⁴ In order to achieve this goal, he built his entire literary world around European Jews. However, the author lived, breathed and worked, with a few exceptions, in that same Israel that struggled to integrate its diasporic component into the national identity. This specific set of circumstances helps shedding light on the manifest ambivalence exhibited by the author in the way he regards assimilated Jews.

Said ambivalence has puzzled critics to the point of producing diametrically opposite interpretations of it. If Appelfeld's resistance to the pressure exerted on him by the Israeli literary establishment can be construed as (moderately) anti-Zionist, on the other hand some have argued that his seemingly unsympathetic consideration of assimilated Jews should be read against a Zionist background (Miller Budick 2005, 27-30). However, this dichotomy is inconsistent with the data at our disposal.

If we consider the spatial architecture of Appelfeld's fictive world, we notice a carefully elaborated symmetry that is achieved by reorienting the literary space through an inversion of the values assigned to its different parts (Schwartz 2001, 35-37). Centre and periphery exchange roles and the respective existential possibilities that are available to the characters are reversed.

In this world the "Land of the Searing Light"⁴⁵ constitutes one of the two main areas along with the "Land of the Cattails", which represents Central Europe. The two areas are separated by an intermediate region, that corresponds to Italy. The defining traits of the main regions emerge by way of contrast with one another. Some of these features are expected in light of both the topographical and historical nature of the extra-textual counterparts upon which the main regions are based, i.e. light/darkness, hot/cold, an all-Jewish set of characters as opposed to the presence of both gentiles and Jews.

However, both regions feature a parallel structure where the respective roles of the centre and of the marginal areas have alternatively opposite values according to whether they are considered on the historical or on the fictional level. In *The Searing Light* the Zionist agricultural farm constitutes the centre of the action, whilst the country's great cities are left outside the

⁴³ Appelfeld called it a "הטרדה נמשכת" (*batrada nimsbekhet*; continued nuisance) in an article written for the newspaper *Yedi'ot 'Acharonot* in 1993, following the publication of *The Conversion* (Appelfeld 1993b; Shaked 1998, 239).

⁴⁴ Schwartz (2001, 3) refers to what he considers a distinctive feature of Appelfeld's fiction as "Lot's wife syndrome" or a "nearly obsessive clinging to the traumatic past".

⁴⁵ *The Searing Light* (מכות האור; *mikhvat ha'or*) is the title of a novel Appelfeld published in 1980. As already noted by Ramras-Rauch (1994, 112-14), the author alludes here to Leviticus 13:24-25, where "בְּעָרוֹ מִקְוֵת־אֵשׁ" (*be'oro mikhvat-'esh*; "a burn on the skin") with specific features is understood as a symptom of leprosy. By playing with the two homophones, 'or "skin" (as in the quoted verse from the Bible) and 'or "light", he hints at the debilitating effect the new and foreign space has on the young survivors that populate the novel.

main narrative scope. Furthermore, the spatial tension between centre and periphery reflects the analogous tension occurring between the existential alternatives available to the characters: assimilation and “tribal” rootedness.⁴⁶

Therefore, what constitutes “assimilation” in the stories set in the Land of Israel is self-annihilation within Zionist culture, while tribal roots are represented by the European non-Jewish world from which the characters come and to which they try to cling. Conversely, in the stories set in Europe assimilation is observed against the gentile background, while the idea of rootedness is embodied by Jewish life in Bukovina and on the Carpathians or by life in Israel (Schwartz 2001, 56). The respective values are reversed, leaving the main structure unaltered, thereby conveying a sense of recurrence that transposes Jewish history to myth.

The same plot takes place in the same spatial structure, whether the narrative deals with survivors who find themselves displaced in Israel or with Central European Jews on the verge of annihilation before the war. Both groups are torn between assimilation and rootedness in different contexts and times. Although the reference points never change, the narrative and the corresponding space are reoriented in order to match the characters’ vantage point. This renders attributing different values to the same components possible and makes ambivalence perhaps the author’s most significant literary device. Life in Israel is seen, amongst other elements, as an opportunity to hold on to one’s roots in the European stories, where characters have all but lost their old self to gentile culture, whereas in the Israeli stories it conceals the threat of assimilation (to Zionist ideology), leaving its previous role to the old life in Europe.

Appelfeld’s fiction is less about the Shoah than it is about recomposing the shreds of his own self (4-8). The Shoah constitutes an irrefutable experiential fact – after all, those were his formative years –, which functions as a starting point in his creative endeavour with the aim of exploring the question of Jewish identity. What is it that makes a Jew? What does it mean to be Jewish? Is it the Shoah? Is it tradition? Or perhaps Israel as conceived by Zionism?

Despite the fact that he found refuge in a country that was built upon Zionism and that he succeeded in integrating into Israeli society, Appelfeld certainly refused to adhere to its ideology uncritically, particularly when that meant erasing his past. Thus, the “Land of the Searing Light” revealed itself as an alien space for both him and his fictional characters. It was decidedly not a place where survivors would find redemption or any sense of closure; rather, it was a mere stop in an endless cycle of wanderings that brought them there inadvertently, or perhaps more accurately, by mistake (Shaked 1998, 253-54; 264-65; Schwartz 2001, 47).

It is precisely displacement in all its manifestations where Appelfeld directs the search for Jewish identity. This fact allows him to diffuse the tension between diasporism and Zionist ideology by recovering the “tribal” component that is intrinsic to both. Displacement as the absence of exclusive ties to any specific place legitimises every form of Jewish experience without distinction or discrimination. The Zionist meta-narrative of exile and redemption is unidirectional, the hierarchical values of its two components are fixed and immutable: redemption is the only possible outcome. Appelfeld seeks – and succeeds – to recover the “exilic” component by tying it to the “itinerant” existence of the Jewish people. In this fashion the Shoah can become an integral, albeit tragic, part of Jewish (therefore, also Israeli) identity without exhausting all of its possibilities.

⁴⁶ שבט (*shevet*; tribe) is the term that Appelfeld himself uses to refer to the Jewish people (Shaked 1998, 235) and what Schwartz (2001) alludes to in the title of his own book.

References

- Appelfeld, Aharon. 1962. עשן (*'ashan*; Smoke). Yerushalayim: Achshav.
- . 1971. העור והכותונת (*Ha'or vehakutonet*; The Skin and the Gown). Tel Aviv: 'am 'oved.
- . 1975. שנים ושעות (*Shanim vesha'ot*; Years and Hours). Tel Aviv: Hakibbutz hameuchad. First part reprinted as a separate volume in Aharon Appelfeld. 1979. באדנהיים עיר נופש (*Badenheim 'ir nofesb*; Resort Town Badenheim). Tel Aviv: Hakibbutz hameuchad. Translated by Dalya Bilu. 1980. *Badenheim 1939*. Boston: D.R. Godine.
- . 1978. תור הפלאות (*Tor hapla'ot*; The Age of Wonders). Tel Aviv: Hakibbutz hameuchad.
- . 1980. מכות האור (*Mikhvah ha'or*; The Searing Light). Tel Aviv: Hakibbutz hameuchad.
- . 1983. הכתונת והפסים (*Hakutonet vehapasim*; The Gown and the Stripes). Tel Aviv: Hakibbutz hameuchad. "בארטפוס בן אלמוות" (*"Bartfus ben almave"*; "The Immortal Bartfuss") translated as a separate volume by Jeffrey M. Green. 1989. *The Immortal Bartfuss*. New York: Harper & Row.
- . 1993a. "הטרדה נמשכת (עכשיו בגילי אדם, תודה לאל, כבר לא משתנה)" (*"Hatrada nimshekhet [akhshav begili 'adam, toda la'el, kvar lo mishtane]"*; "A Protracted Nuisance [Now a Man My Age, Thank God, Cannot Change Anymore]). *Yedi'ot 'acharonot*, 10 December.
- . 1993b. טמיון (*Timyon*; Oblivion). Yerushalayim: Keter, Tzad hatefer. Translated by Jeffrey M. Green. 1998. *The Conversion*. New York: Schocken Books.
- . 1994. "השבון ביניים" (*"Cheshbon benayim"*; Interim Account). *Yedi'ot 'acharonot*, 5 September.
- Bacchereti, Elisabetta. 2017. "La memoria difficile. La Shoah nei graphic novel della 'seconda generazione' ". In *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 407-26. Firenze: Firenze University Press.
- Bartov, Hanoch. 1965. פצעי בגרות (*Pitz'e bagrut*; Acne). Tel Aviv: 'am 'oved. Translated by David S. Segal. 1969. *The Brigade*. London: Macdonald & Co.
- . 1995. אני לא הצבר המיתולוגי (*'ani lo' hatzabbar hamitologi*; I Am Not the Mythological Sabra). Tel Aviv: 'am 'oved.
- Bartov, Omer. 1997. "Kitsch and Sadism in Ka-Tzetnik's Other Planet: Israeli Youth Imagine the Holocaust". *Jewish Social Studies* vol. 3, no. 2: 42-76.
- Ben-Dov, Nitza. 2016. "Vengeance or Rescue? The Tragic Dilemma in Hanoch Bartov's 'The Brigade' ". *Hebrew Studies* no. 57: 299-321. <<https://www.jstor.org/stable/44072305>> (09/2021).
- Bensoussan, Georges. 2008. *Un nom impérissable. Israël, le sionisme et la destruction des Juifs d'Europe (1933-2007)*. Paris: Seuil. Kindle edition.
- Biblia Hebraica Stuttgartensia* (BHS). 1997 [1967-77]. Edited by Kurt Elliger, Wilhelm Rudolph, and Adrian Schenker. 5th edition. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Elliger, Karl, Wilhelm Rudolph, and Adrian Schenker (eds). 1997. *Biblia Hebraica Stuttgartensia*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Fales, Frederick M. 2019. "Why Israel? Reflections on Shalmaneser V's and Sargon II's Grand Strategy for the Levant". In *The Last Days of the Kingdom of Israel*, edited by Shuichi Hasegawa, Christoph Levin, and Karen Radner, 87-99. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Frankel, Naomi. 1956. בתי אבות, א. שאול ויוהאנה, 1. בתי אבות (*Sha'ul ve Yohanna, 1. bate 'avot*; Saul and Joanna, vol. 1. Fathers). Merchavya: Sifriyyat po'alim.
- Gouri, Haim. 1962. מול תא הזכוכית. משפט ירושלים (*Mul ta' hazekbukhit. Mishpat Yerushalayim*; Facing the Glass Booth. The Jerusalem Trial). Tel Aviv: Hakibbutz hameuchad. Translated by Michael Swirsky. 2004. *Facing the Glass Booth. The Jerusalem Trial of Adolf Eichmann*. Detroit: Wayne State University Press.
- . 1965. עסקת השוקולד (*'Iskat hashokolad*; The Chocolate Affair). Tel Aviv: Hakibbutz hameuchad. Translated by Seymour Simckes. 1999 [1968]. *The Chocolate Deal. A Novel*. Detroit: Wayne State University Press.
- Holtzman, Avner. 2008. "Gershon Shaked's History of Hebrew Narrative Fiction: A Zionist Enterprise". *Hebrew Studies* no. 49: 281-89. <<http://www.jstor.org/stable/27913888>> (09/2021).
- Ka-tzetnik 135633. 1946. סלמדרה (*Salamandra*; Salamander). Tel Aviv: Dvir. Translated by Nina Dinur. 1977. *Sunrise Over Hell*. London: W.H. Allen.

- Levin, Orna. 2019. "‘This Large Jewish Mass Striding with Fatal Tranquility towards Its Doom’: The Poetic and Political Jewish Illusions in Naomi Frankel’s *Saul and Joanna*". *Jewish Studies Quarterly* vol. 26, no. 1: 59-79. doi: 10.1628/jsq-2019-0006.
- Liebrecht, Sayyon. 1986. "הגניגת הארוסין של הייתה" ("*Chagigat ha'erusin shel Chayyuta*," "Hayuta's Engagement Party"). In Ead. תפוחים מן המדבר (*Tappuchim min hamidbar*; Apples From the Desert), 119-28. Tel Aviv: Sifriyyat hapo'alim. Translated by Marganit Weinberger-Rotman. 1998. "Hayuta's Engagement Party". In *Apples from the Desert. Selected Stories*, 81-92. London: Loki Books.
- “התוייה לשן יסוראה תגיגה”
- Mikics, David. 2012. "Holocaust Pulp Fiction". *Tablet*, 19 April. <<https://bit.ly/2Z0qmYt>> (09/2021).
- Miller, J. Maxwell, and John H. Hayes. 2006 [1986]. *A History of Ancient Israel and Judah*. Louisville: Westminster John Knox Press.
- Miller Budick, Emily. 2005. *Aharon Appelfeld's Fiction. Acknowledging the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press.
- New Revised Standard Version of the Bible with Key Numbers* (NRSVS), The Scripture quotations contained herein are from the New Revised Standard Version of the Bible, copyrighted, 1989 by the Division of Christian Education of the National Council of the Churches of Christ in the United States of America, and are used by permission. All rights reserved. Strong's Number tagging ©2010 OakTree Software, Inc. Version 4.0. Version for Accordance Bible Software.
- Orlev, Uri. 1956. היילי עופרת (*Chayyale 'oferet*; Lead Soldiers). Merchavya: Sifriyyat po'alim. Translated by Hillel Halkin. 1979. *The Lead Soldiers*. London: P. Owen.
- Radner, Karen. 2019. "The 'Lost Tribes of Israel' in the Context of the Resettlement Programme of the Assyrian Empire". In *The Last Days of the Kingdom of Israel*, edited by Shuichi Hasegawa, Christoph Levin, and Karen Radner, 101-23. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Ramras-Rauch, Gila. 1994. *Aharon Appelfeld: The Holocaust and Beyond*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 1998. "Aharon Appelfeld: A Hundred Years of Jewish Solitude". *World Literature Today* vol. 72, no. 3: 493-500. <<https://www.jstor.org/stable/40154007>> (09/2021).
- Schwartz, Yigal. 2001 [1996]. *Aharon Appelfeld: From Individual Lament to Tribal Eternity*, translated by Jeffrey M. Green. Hanover: Brandeis University Press.
- Shaked, Gershon. 1995. "Appelfeld and His Times: Transformations of Ahashveros, the Eternal Wandering Jew", translated by Barbara Mann, and Gilead Morahg. *Hebrew Studies* no. 36: 87-100. <www.jstor.org/stable/27909454> (09/2021).
- . 1998. הסיפורת העברית 1880-1980, בהרבה אשנבים בכניסות צדדיות (*Hasipporet ha'ivrit 1880-1980, 5. Beharbeh esnabbim bikhnisot tzedadaiyyot*; Hebrew Fiction 1880-1980, vol. 5, Through Many Hatches and Side Entrances). Yerushalayim-Tel Aviv: Hakibbutz hameuchad-Keter.
- . 2011. *Narrativa ebraica moderna. Una letteratura nonostante tutto*, traduzione di Anna L. Callow, Sara Ferrari, e Genya Nahmani. Milano: Edizioni Terra Santa. Ed. orig. 2000. *Modern Hebrew Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Shoham, Reuven. 1999. "Haim Gouri and 'The Jewish People Who Have Been Seriously Injured' ". *AJS Review* vol. 24, no. 1: 73-100. <<http://www.jstor.org/stable/1486521>> (09/2021).
- Tappy, Ron E. 2019. "The Annals of Sargon II and the Archaeology of Samaria: Rhetorical Claims, Empirical Evidence". In *The Last Days of the Kingdom of Israel*, edited by Shuichi Hasegawa, Christoph Levin, and Karen Radner, 147-87. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Tavarnesi Ben David, Lara. 2008. *Memorie tragiche. Tipologie narrative del ricordo della shoà [sic] nella letteratura israeliana contemporanea*. Tesi di dottorato in Lingue e Culture del Mediterraneo, Università degli Studi di Firenze.
- . 2010-11. "Raccontare la catastrofe: il 'problema' della Shoah nella letteratura israeliana contemporanea". *Materia Giudaica* no. 15-16: 545-54.
- Weitz, Yechiam. 1996. "The Holocaust on Trial: The Impact of the Kasztner and Eichmann Trials on Israeli Society". *Israel Studies* vol. 1, no. 2: 1-26. <<https://www.jstor.org/stable/30245489>> (09/2021).
- Zerubavel, Yael. 2002. "The 'Mythological Sabra' and Jewish Past: Trauma, Memory, and Contested Identities". *Israel Studies* vol. 7, no. 2: 115-44. <<https://www.jstor.org/stable/30245588>> (09/2021).

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Il dispatrio. Scritture dall'esilio



Introduzione

Citation: P. Collini (2021) Introduzione. *Lea* 10: pp. 207-208. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13264>.

Copyright: © 2021 P. Collini
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Quando nel dicembre del 2020, nel peggior momento della pandemia, i dottorandi di Germanistica mi dissero che volevano organizzare un convegno in presenza, i cui contributi sarebbero stati pubblicati sulla rivista *LEA* nella sezione “Condizioni di possibilità”, proposi loro due titoli: 1) *Il dispatrio* 2) *Fluchten vor dem Vaterland*. Il tema comune ai due titoli era quello dell’esilio. Il motivo della scelta era legato non solo al tragico fenomeno epocale delle migrazioni di intere popolazioni dal Sud al Nord del mondo, ma anche ad un motivo più contingente: la reclusione domestica cui ci aveva costretti la pandemia, che aveva trasformato le nostre case in succursali di Apple e di altre multinazionali, e comunque in luoghi estranei di vero esilio dalla vita civile e associata. Dottorandi e colleghi scelsero il primo titolo, un neologismo ideato da Luigi Meneghello nel 1993 per la bellissima autobiografia sui generis di un giovane dai mille talenti che nel 1947 preferì l’espatrio verso la democratica e civile Inghilterra al postfascismo italiano. In questo testo di Meneghello l’esilio coincide con l’asilo e il nuovo inizio nel segno della scrittura, mentre la dimora nella patria maligna si configura viceversa come il vero esilio. Ovviamente tenevo costantemente presente la storia e la cultura tedesche nelle quali l’esilio, in virtù della secolare “misera tedesca”, si configura come una vera e propria istituzione: a partire dalla guerra dei contadini nel Cinquecento che costrinse uno dei loro capi più influenti, l’umanista Ulrich von Hutten, a riparare nella più civile Svizzera. In un contesto più specificamente letterario si ricordi che i primi romanzi moderni tedeschi degni di menzione sono le settecentesche “Robinsonate”, nelle quali, a differenza del modello inglese, l’esilio insulare si tramuta in un vero e proprio beato asilo se confrontato con le nefandezze della madrepatria. La situazione non cambia, ad un livello ben più alto, se si considera Goethe, la cui “rinascita italiana” è legata alla fuga nottetempo dalla Germania, con la quale inizia la *Italienische Reise*: “Früh um 3 Uhr stahl ich mich aus Karlsbad” (1786). Ma è con la Restaurazione che il fenomeno della fuga degli intellettuali tedeschi dalla madrepatria, terra per eccellenza delle controrivoluzioni, diventa macroscopico. A seguito dei decreti di Karlsbad del 1819, con i quali venivano soppresse libertà di stampa e la libera espressione delle proprie opinioni, e introdotta la più becera censura del continente,

migliaia di tedeschi pensanti varcarono nei decenni successivi i confini ad occidente: Marx ed Engels a Londra, Wagner in Svizzera e in Italia, Heine e Büchner in Francia (rispettivamente a Parigi e a Strasburgo). Proprio di Heine e Büchner, i due più grandi scrittori democratici della prima metà del secolo, si può dire che le loro maggiori opere sono opera dell'esilio, e anche le poche altre scritte in precedenza sono animate da un desiderio di fuga verso quel vero approdo dei rifugiati tedeschi che, a partire dalla Grande Rivoluzione del '89, fu per tutti i democratici la Francia: vale a dire Parigi, nella quale, intorno al 1840, la colonia tedesca assommava a poco meno di un decimo della popolazione complessiva. È però nel Ventesimo secolo, nel dodicennio hitleriano, che l'esilio dell'intelligenza tedesca diviene un fenomeno di massa. Nel primo regesto della letteratura tedesca dell'esilio fra il 1933 e il 1945, a cura di F.C. Weiskopf (*Unter fremden Himmeln*, 1948) vengono già elencati circa 500 scrittori e circa 2000 opere. Colpisce che del libro sia coautore quel Kurt Pinthus che nel 1919 aveva pubblicato *Menschheitsdämmerung*, la più importante antologia espressionista, che, all'indomani della catastrofe bellica, si presentava come un vero e proprio composante di scrittori precocemente morti: Heym, Hoddis, Stadler, Trakl... Ancor più appariscente questo fenomeno nell'antologia dell'esilio: molti degli scrittori scampati all'eccidio del 1914-18 ed ora esuli preferirono la morte volontaria alle torture degli aguzzini hitleriani, che nel frattempo minacciavano il mondo intero: Tucholsky (1935), Toller (1939), Ernst Weiss (1940), Hasenclever (1940), Carl Einstein (1940), Benjamin (1940)...

Tutti gli scrittori sopra elencati erano di origine ebraica, ed è forse inutile sottolineare che l'esilio fu soprattutto – anche se non solo – un fenomeno ebraico-tedesco. Di quel popolo disperso sulla terra la cui intera storia coincide con un reiterato esilio, e che trova – come scrive Blanchot in *Être Juif* (1962) – nelle parole con il prefisso “Es” la sua cifra distintiva e l'origine di ogni valore positivo: esilio, esodo, estraneità, esperienza, esistenza...

L'esilio volontario – e talora la morte volontaria – durò ben oltre il 1945. La Demokatur adenaueriana e il revanscismo postbellico indussero di nuovo molti scrittori a espatriare, o a restare oltrefrontiera: Celan, Bachmann, Sebald, Peter Weiss, Brinkmann, Fried, Johnson e numerosi altri vissero, e morirono talora tragicamente, in Francia, Italia, Inghilterra, Svezia, rinnovando così la fatale istituzione dell'*exul poeta*.

Le più acute – e fra loro inconciliabili – interpretazioni della categoria “esilio” sono state formulate nel secondo dopoguerra da Brodskij e Adorno. Per il grande poeta ed esule russo, vissuto dal 1972 lontano dalla patria, l'esilio è un “evento linguistico” nel quale l'intellettuale ritrova la condizione che gli è propria: la sua solitudine e il suo rapporto, unico ed individuale con la lingua (*Dall'esilio*). È questa una concezione “romantica” dell'esilio, secondo la quale è l'esilio che fa il poeta: Ovidio, Virgilio, Dante e, non ultimo, Baudelaire nella sua Parigi (cfr. *Le Cygne* e *Bénédiction* dalle *Fleurs du mal*).

Molto più realisticamente per l'Adorno dei *Minima Moralia*, scritti durante il lungo esilio americano, l'esilio riduce sia l'uomo che il poeta ai minimi termini, privando quest'ultimo anche della lingua, sua lancia e scudo, costringendolo al mutore coatto. Opinione, questa, condivisa dall'esule Brecht: “He knew that he was still alive. More he could not say” (epigrafe dei *Flüchtlingsgespräche*, 1961).

Per tutti però l'esilio dischiude pure una nuova, inaudita, dimensione transnazionale, translinguistica, transumana e, forse, la fata morgana di una patria errabonda, nomade, senza confini e in divenire, laddove il moloch “Stato” – che li ha costretti ad una condizione disumana – appare loro solo come un participio passato e un passato remoto, retaggio di atavici e pietrificati istituti patriarcali.



Citation: V. Vivarelli (2021) Erich Auerbach, Dante e la profezia di Farinata. *Lea* 10: pp. 209-216. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13265>.

Copyright: © 2021 V. Vivarelli
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Erich Auerbach, Dante e la profezia di Farinata

Vivetta Vivarelli

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

Abstract

Chapter 8 of Auerbach's *Mimesis* on Canto X of Dante's *Inferno*, where Dante meets Farinata and Cavalcante, begins with a long quotation that ends just before Farinata's prediction of Dante's exile from Florence. It almost seems as if Auerbach does not want to directly address this issue that involves him personally. However, according to David Damrosch, we can find a complex overlay of Dante's characters, Dante the author and Auerbach himself: on the one hand, Dante, the "poet of the earthly world", took over earthly reality, passions and characters into his beyond. On the other hand, Auerbach writes in Istanbul a "German book" which "would not have been thinkable in any other tradition than in that of Hegel and the German Romantics".

Keywords: Auerbach, Dante, Distance, Exile, Farinata

Nelle parole poste a conclusione del quinto capitolo del libro dedicato a Dante Alighieri nel 1929, dunque prima dell'esilio, Auerbach scrive che Dante "conduce tutti gli uomini in una terra straniera"; "la realtà della vita non è scomparsa, ma anzi è doppiamente chiara e tangibile (doppelt deutlich und fassbar) [...]. E allora imparano a vedere in un altro modo" (Auerbach 2005, 156). Dante "solleva magicamente (bannt) i suoi ascoltatori in un nuovo mondo che nella sua lontananza è talmente impregnato del ricordo del reale da sembrare il solo mondo autentico" (*ibidem*). Questo rapporto inverso tra prossimità e lontananza come principio o paradosso ermeneutico Auerbach lo condivide con i suoi amici e corrispondenti filosofi Walter Benjamin e Ernst Bloch. Il fatto di considerare la terra straniera o la lontananza come una lente o un osservatorio per inquadrare in modo nuovo la realtà sembra prefigurare quello che poi farà Auerbach stesso con *Mimesis*. Il filologo scrisse infatti quello che viene comunemente considerato il suo capolavoro, pubblicato in Svizzera nel 1946, negli anni del suo esilio in Turchia, a Istanbul. L'intellettuale palestinese Edward Said nella sua introduzione alla riedizione di *Mimesis* in America poneva l'accento sulla

condizione di esule che accomuna Auerbach non solo allo stesso Said, ma anche all'autore da lui più amato, Dante Alighieri (Said 2003, xvii-xviii).¹ Anche se Auerbach non lo afferma mai esplicitamente, in quanto privilegia sempre l'analisi ravvicinata dei testi rispetto ai dati biografici, Dante, colui che Foscolo definì "il Ghibellin fuggiasco", rappresenta la condizione e il destino del pellegrino e dell'esule come impresso nella propria figura. Condivideva il destino di Enea, l'eroe del suo autore prediletto e suo accompagnatore, ma anche di Melibeo, che nella prima egloga di Virgilio, con una mestizia amplificata dall'anafora, abbandonava i dolci campi della patria ("nos patriae fines et dulcia linquimus arva: / nos patriam fugimus" (Virgilio, *Bucoliche* I.3-4). Alfred Kantorowitz riconduce all'esilio e all'"esodo dell'anima" la nascita di capolavori della *Weltliteratur* quali il *Don Chisciotte*, scritto da un prigioniero, o la *Divina Commedia* scritta da un autore condannato al rogo; tra gli altri menziona la *Morte di Danton* di Büchner e *Germania una fiaba d'inverno* di Heine, ma anche opere filosofiche come *Il Capitale* di Marx e *Il principio speranza* di Bloch (Kantorowitz 1978, 19).

Non è probabilmente un caso che alcune delle pagine giustamente più note dell'intero libro di Auerbach siano dedicate al canto decimo dell'*Inferno* e a Farinata degli Uberti.² Il grande tema di questo canto, che coinvolge tanto i discendenti di Farinata quanto lo stesso Dante, è l'annuncio e la profezia del bando e dell'esilio prima da parte di Dante e poi da parte del suo antagonista/sodale: l'esilio viene annunciato per ripicca dal poeta a Farinata: "ma i vostri non appreser ben quell'arte" (intendendo l'arte del ritorno, v. 51); e successivamente profetizzato – dopo una lunga pausa ad effetto – da Farinata: "tu saprai quanto quell'arte pesa", detto questa volta senza puntiglio, ma con grande amarezza (v. 81). Da notare l'amplificazione enorme e la risonanza interiore di cui si carica la ripetizione dello stesso sostantivo "arte", che lascia intendere come Farinata avesse continuato a rimuginare su questo durante tutti i venti versi del repentino ingresso in scena di Cavalcante. Auerbach accenna solo di sfuggita al tema dell'esilio quando, nella parafrasi del canto, scrive che "sono i Ghibellini alla fine a essere messi al bando" (*verbannt*), condannati all'esilio. La lunga citazione dei versi del canto decimo dell'*Inferno* all'inizio dell'ottavo capitolo di *Mimesis* si interrompe appena prima che Farinata pronunci le famose parole "colui che la difese a viso aperto" (Auerbach 2001, 168). Sorprendentemente Auerbach appare su questo punto elusivo, per non dire reticente, e non si sofferma, come ci aspetteremmo, sulla profezia di Farinata a Dante ("che tu saprai quanto quell'arte pesa" (v. 81). Cionondimeno sembra alludervi dopo aver contrapposto il carattere dei due consuoceri, magnanimo e grandioso l'uno nella sua immobilità ("non mutò aspetto, né mosse collo, né piegò sua costa" (vv. 74-75), apprensivo, appassionato, mobile l'altro; il primo con le sue frasi gravi, misurate e composte, l'altro con l'incalzare delle domande angosciate. Auerbach si appassiona talmente alla descrizione del veloce cambio di scena e dei tre diversi ingressi da mimarne – nella descrizione – il movimento ascensionale: le tre scene in rapida sequenza, pur differenti nel tono, "heben sich aus der Tiefe und stehen zueinander im Gegenspiel", si sollevano dal fondo e stanno in contrasto tra loro. Dunque gli "Eintritte", proprio come i dannati, sembrano emergere dall'arca e, come i dannati stessi, le tre interruzioni sono compresse in breve spazio (Auerbach

¹ "Mimesis is [...] an exile's book, written by a German cut off from his roots and his native environment" (Said 2003, xvii); "Most of all, however, in Auerbach's searingly powerful and strangely intimate characterization of the great Christian Thomist poet Dante — who emerges from the pages of *Mimesis* as the seminal figure in Western literature — the reader is inevitably led to the paradox of a Prussian Jewish scholar in Turkish, Muslim, non-European exile handling (perhaps even juggling) charged, and in many ways irreconcilable, sets of antinomies [...]" (xviii). Sulla ricezione di *Mimesis* cfr. Castellana 2013.

² Per le traduzioni, utilizzo l'edizione italiana nella PBE di Einaudi (Auerbach 1956, con traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser).

2001, 171). I dannati, inchiodati ai loro avelli e al loro destino ultraterreno, sono ancora legati alla loro vita terrena e mostrano un “interesse appassionato per le cose della terra”. La coppia di aggettivi che ricorre più frequentemente in queste pagine è *irdisch-konkret* contrapposta a *endgültig-ewig*. La dimensione ultraterrena sottratta al tempo permette di estrarre la quintessenza delle anime. Scrive Auerbach: “Farinata è in mezzo all’Inferno più grande, possente, nobile che mai, dato che durante la sua vita terrena non ebbe mai una tale occasione di dimostrare la forza del suo cuore” (184). Anche se non lo dice esplicitamente, Auerbach ci suggerisce che la figura di Farinata resta come inchiodata a questa apprensione per il bando della sua “semenza” (“ciò mi tormenta più che questo letto”, v. 78) visto che è per l’appunto la lunghissima pausa di riflessione sull’arte del ritorno a caratterizzarne l’intima natura. E non è forse un caso che la citazione dei versi di Dante si concluda proprio con questa allusione a un tormento “terreno” che sopravanza quello dell’arca arroventata. Come aveva scritto nel suo saggio del ’29, “la passione, che nell’esistenza terrena si nasconde facilmente per vergogna o per mancanza dell’occasione di esprimersi, prorompe qui nella sua interezza già dalla consapevolezza che soltanto una volta e soltanto quest’ultima volta gli sarà concesso esprimersi” (Auerbach 2005, 123). Se dunque il qui dell’eterno è ancora una volta la lente per contemplare nella loro essenza le esistenze terrene, Auerbach avrebbe dovuto enfatizzare un destino drammaticamente condiviso, che finisce per mettere Dante e Farinata dalla stessa parte.

Quello che Auerbach tace, forse proprio perché lo tocca da vicino, il suo collega alsaziano Hans Robert Curtius, rimasto in Germania come “emigrato interno” negli anni del nazismo, lo afferma apertamente riferendosi all’esilio come al destino di Dante. Nella sua opera monumentale *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) maturata negli stessi anni di *Mimesis*, scrive che la novità possente della *Commedia* sono proprio le esperienze e le personali vicissitudini di Dante (Curtius 1993, 370). Citando indirettamente Terenzio, osserva che nella *Commedia* “nulla di umano è troppo elevato o troppo basso” e la trascendenza appare pertanto “permeata dall’alito della storia, dalla passione del presente”. Sono le stesse considerazioni di Auerbach. Ma per Curtius “l’irruzione esplosiva della storia contemporanea” nell’eterno è “la risposta dello spirito di Dante al destino di Dante”. E questo destino è per l’appunto “die Verbannung”, l’esilio. E conclude: “Per l’Alighieri, l’esilio non fu altro che il suggello sul piano personale dello sconvolgimento del mondo” (370).

Ma cosa significava allora la *Verbannung*, l’essere messi al bando come lo furono sia gli Uberti che “il ghibellin fuggiasco”? Tra l’altro questa definizione impropria del Foscolo accosta Dante, che ghibellino non era, al ghibellino Farinata. Adriano Prosperi vi si sofferma in un articolo apparso sul *Corriere*: “I dissidenti furono considerati un pericolo all’unità del corpo sociale. [...] Classificati come eretici dalle supreme autorità europee del Medioevo, il papa (Innocenzo IV) e l’imperatore (Federico II), le autorità dei comuni dovevano perseguirli come criminali politici. Qui chi vince esercita un diritto di spoglio radicale. Non solo confisca i beni dei vinti ma toglie loro tutto ciò che rende possibile la vita: famiglia, casa, contesto e orizzonte quotidiani. Espulsi, condannati a essere uccisi se rientrano, i vinti sono puniti con la cancellazione dell’esistenza civile. Anche le loro case sono rase al suolo. Chi passeggia oggi a Firenze in Piazza della Signoria cammina in realtà sulle antiche case degli Uberti che furono allora demolite” (Prosperi 2004).

Il tema del dispatrio o della perdita delle proprie radici affiora sullo sfondo del saggio del ’29, in cui Auerbach aveva definito l’incontro con Farinata, introdotto dal vocativo “o Tosco”, “uno dei più belli della lunga serie di incontri con compatrioti”. Come scrive Auerbach “ugual nascita e ugual lingua sono nell’oltretomba dantesco legame di gioia e di amore, e la *Commedia* varia ed eleva fino al sublime il motivo, che a noi pare sentimentale [si noti questo inciso], *del compatriota incontrato lontano dalla patria*” (Auerbach 2005, 126-27; corsivo mio). Auerbach

sottolinea anche come “l’amore nostalgico e infelice” di Dante per Firenze, città che lui percepisce come il male, derivi dall’“asprezza della sorte che egli vi soffrì” (114). Analogamente Curtius, alla fine del passo citato, si richiama allo storico Walter Davidsohn, che osserva come delle 79 persone che Dante nomina nell’*Inferno*, 32 siano fiorentini e 11 toscani; solo 4 ne incontra nel *Purgatorio* e infine 2 nel *Paradiso* (Curtius 1993, 370-71).

La reticenza di Auerbach sulla profezia dell’esilio non ha di fatto scoraggiato o ostacolato nella critica la ricerca di evidenti analogie tra il filologo tedesco nel periodo di *Mimesis* e il poeta da lui più amato e studiato. Di “complessa sovrapposizione tra Auerbach, Dante e alcune figure dantesche” parla Damrosch, evidenziando i parallelismi tra esperienze storiche e la risposta individuale a queste esperienze:

Only in the Epilogue does Auerbach mention that he has written this book in Istanbul [...] Auerbach’s description of characters, and particularly of characters who resemble their authors, often sounds like self-portraits. [...] these heroes reflect the actual experience of the critic who has assembled this gallery [...]. By the time of *Mimesis*, we find a complex overlay of Dante’s characters, Dante the author, and Auerbach himself. (Damrosch 1995, 107)

Questa identificazione tra Auerbach e il poeta da lui più amato non è dunque diretta ma obliqua, emerge per vie traverse. Più precisamente, quando Auerbach scrive che i morti sono tagliati fuori dal presente storico, e cionondimeno le loro passioni e vicissitudini impregnano l’atmosfera dell’al di là, sembra indirettamente descrivere la presenza viva del proprio passato europeo nel suo capolavoro di Istanbul (108). Di qui la puntualizzazione di Auerbach alla fine del libro che *Mimesis* è un libro tedesco non solo per la lingua, ma per l’intera formazione del suo autore.

Alla fine del paragrafo su Farinata e Cavalcante in *Mimesis* Auerbach si sforza di definire “quel fenomeno stupefacente, paradossale, che si chiama il realismo dantesco”. Era stata la splendida interpretazione hegeliana a mostrare come Dante abbia pietrificato l’essenza dei suoi personaggi nell’eterno, ne abbia sbalzato il temperamento, l’indole storicamente più vera e rappresentativa proprio immergendola nella temperie immota dell’al di là. In uno scritto posteriore, Auerbach ribadisce come la propria interpretazione della *Commedia* si fondi sulle pagine dedicate a Dante nelle *Lezioni di estetica* di Hegel, nelle quali il filosofo aveva mostrato come le figure dantesche serbino “nella loro sorte escatologica finale [...] il grado più intenso del loro essere individuale terreno-storico” (Auerbach 2005, 223).

In quella che Auerbach considera “una delle più belle pagine che mai siano state scritte su Dante” gli abitatori dei tre regni vengono rappresentati da Hegel “come immagini di bronzo”, consolidati per sempre in un’esistenza immutabile (*ibidem*; Hegel 1970, 407). Per Hegel essi sono al tempo stesso “ein Gemälde und ein Bericht”, un dipinto e un racconto (Hegel 1970, 407). Il paradosso del tempo pietrificato, che unisce dialetticamente due generi contrapposti, è un riferimento indiretto a *Laocoonte* di Lessing.

Anche August Wilhelm Schlegel, uno dei primi grandi estimatori del *Paradiso*, aveva contribuito nel suo saggio sulla *Divina commedia* del 1791 a porre le coordinate su cui si muoveranno diverse interpretazioni successive, interrogandosi sul realismo dantesco e scorgendovi l’esempio di un’allegoria che si perde nella forma sensibile: “noi camminiamo dappertutto su un terreno solido, circondati da un mondo di realtà e di esistenza individuale” (Schlegel 1846-47, 3, 224).

Nella sua lezione inaugurale all’università di Marburgo (*Entdeckung Dantes in der Romantik*), Auerbach sottolineava l’importanza che avevano avuto per lui i filosofi tedeschi: “in quel periodo le parole più significative su Dante vennero scritte da Schelling. Si trovano nel suo

saggio *Dante in philosophischer Beziehung*, che ebbe grande influenza sugli Schlegel e su altri in particolar modo su Hegel” (Auerbach 1987, 51-52). La novità di questo saggio, agli occhi di Auerbach, sta nel fatto che le figure di Dante per Schelling sono sia allegoriche che storiche “in quanto il posto che il poeta assegna ai suoi personaggi, un posto eterno, conferisce loro una specie di eternità” (52).

Auerbach riconosce che la svolta copernicana nelle sue concezioni era stata la frase di Vico che la natura dell'uomo è la sua storia. Si tratta in fondo della coincidenza tra *ethos* e destino segnalata dal frammento eracleo posto come epigrafe al libro del '29 su Dante “poeta del mondo terreno”, nel quale troviamo anche un significativo rimando alla tragedia greca. “La lotta estrema, assurda” tra l'individualità, ovvero il lato terreno e sensibile dell'eroe, e il suo stesso demone raggiunge il culmine nel “momento della decisione della sua sorte”, il momento finale e senza via d'uscita che precede la rovina (5). Poco oltre Auerbach si sofferma sull'indicazione di Panofsky riguardante la dottrina platonica delle idee che dall'iperuranio vengono trasposte nell'*anima*, dalla trascendenza nell'immanenza (8). Questo sembra giustificare la convinzione di Auerbach, che l'*idea* del personaggio preceda e guidi la rappresentazione del poeta.

Lo spunto hegeliano viene ripreso e rielaborato nella *Teoria del romanzo* di Lukács quando si afferma che nell'epica greca “*Sein und Schicksal, Abenteuer und Vollendung, Leben und Wesen*” sono concetti identici (Lukács 1971, 22). Analogamente nella *Metafisica della tragedia*, compreso nella raccolta *L'anima e le forme* (1910), l'autore si sofferma sul dono che ha la grande arte tragica di far convergere in un unico punto il carattere dell'eroe e il suo destino. La stessa concezione derivata da Hegel riaffiora anche in Ernst Bloch, che si era richiamato alla concezione dell'amico Lukács appena prima di introdurre Dante nello *Spirito dell'Utopia*, libro scritto durante la prima guerra mondiale e pubblicato nel 1918: “Dunque l'eroe non muore perché è diventato essenziale, ma per il fatto che è diventato essenziale muore, soltanto questo trasforma la gravità dell'esser-giunti a sé in eroismo” (Bloch 1980, 261). La tragedia consente dunque, un po' come l'eternità della *Commedia*, di individuare nel processo un punto denso e compatto “che rende incandescente la vita reale”. E si tratta di una realtà che ci riguarda da vicino: “Ciò che è poetato è reale, gli uomini poetici siamo noi visti nella manifestata distanza dell'essere-figurati [...]” (*ibidem*).

Dante, colui che secondo una definizione dello stesso Auerbach “aveva scoperto di nuovo il mondo attraverso il linguaggio” era tornato alla ribalta in Germania anche grazie alle traduzioni di Stefan George (1912) e di Rudolf Borchardt (1923-30) e agli studi che gli avevano dedicato romanisti quali Vossler, Curtius, Spitzer e Friedrich. L'interesse fu forse ravvivato dalle polemiche che videro coinvolti alcuni tra questi (ad esempio Auerbach e Friedrich vennero fortemente criticati da Curtius). Vossler amico fraterno di Croce (anche se su alcuni punti gli si contrapponeva) aveva influenzato la critica successiva, in particolare Spitzer. I suoi due tomi sulla *Divina commedia* erano apparsi presso Carl Winter tra il 1907 e il 1910. Auerbach si era abilitato a Marbach con Spitzer e fu suo successore nella cattedra di Marbach e di Istanbul, ottenuta anche per intervento di Croce e Vossler. Di Vossler infine fu allievo Hugo Friedrich.

Leo Spitzer e Erich Auerbach, ritenuti i fondatori delle letterature comparate, condivisero l'esperienza dell'esilio con romanisti e filologi ebrei quali Klemperer, Olschki (figlio del noto editore), Küchler e anche Lerch, che pur non essendo ebreo aveva una compagna ebrea.³

³ Si veda quanto scrive il filologo Klemperer: “Die Unterscheidung zwischen „arisch” und „nichtarisch” beherrscht alles. Man könnte ein Lexikon der neuen Sprache anlegen” (1975, 36); “Entlassungen im verjudeten Kreis der Fachkollegen. Olschki in Heidelberg, Friedmann in Leipzig, Spitzer in Marburg, Lerch, der ganz arische Lerch, in Münster, weil er „mit einer Jüdin im Konkubinat” lebe” (40).

A Bonn e a Colonia, rimasero l'alsaziano Ernst Robert Curtius e l'austriaco Fritz Schalk, studioso dell'illuminismo e dei moralisti francesi oltre che editore degli scritti di romanistica di Auerbach. Nell'archivio della biblioteca universitaria di Bonn sono conservati numerosi carteggi di quest'ultimo, ad esempio con Auerbach, Curtius, Friedrich, Canetti, Contini, Segre.⁴

Alcune di queste lettere di Auerbach, pubblicate solo a partire da quelle scritte nel 1930 (Auerbach 2009), sono testimonianze spesso toccanti per capire la condizione spirituale di Auerbach prima e dopo l'esilio e in particolare il suo rapporto particolarissimo col realismo dantesco. Riporterò due stralci delle seguenti lettere: la prima ancora inedita e la seconda pubblicata in inglese e poi in originale nel 2009 da Isolde Burr.

Lettera di Auerbach a Schalk del 30 dicembre 1927:

Mein Dante buch hoffe ich im Anfang des Sommers (etwa Mai Juni) abzuschliessen. Glauben Sie, daß Niemeyer dafür Interesse hat? Haben Sie Neigung, es in der Buchreihe anzunehmen?⁵ Das Ziel des Buches ist eine geistesgeschichtliche Grundlegung des Danteschen Realismus, seiner Form der $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ etwa im lukácschen Sinne; mein Grundgedanke ist einfach und gestattet das riesige Material schön zusammenzufassen [...]

In questa lettera scritta a mano in cui cerca un editore per il suo libro su Dante, che uscirà da De Gruyter nel 1929, mi sembra di particolare rilievo il riferimento – se interpreto correttamente la grafia non chiara – a Lukács come modello del suo realismo (in una precedente lettera del 1928 all'editore Oskar Siebeck non compare questo riferimento).

Lettera del 21 gennaio 1933 a Erich Rothacker:⁶

Ich hoffe im Mai nach Bonn zu kommen, um in der Dante Gesellschaft zu sprechen⁷ Ich würde mich sehr freuen, Sie dann sprechen zu können. Ich habe einiges auf dem Herzen. Sie kennen mich zumindest aus meinen Arbeiten genügend um zu wissen, dass ich die Beweggründe ihrer politischen Stellungnahme verstehen kann. Aber es würde mich doch sehr schmerzen, gerade weil Sie mich und meinesgleichen kennen, gerade weil ich Ihrer Ansicht zum guten Teil meine wissenschaftliche Existenz verdanke, wenn Sie mir das Recht ein Deutscher zu sein absprechen wollten. Das hätte ich gern mündlich geklärt [...] (Auerbach 2007, 742-62)

Mi pare che niente possa esprimere meglio di questi dolenti parole di Auerbach il senso di lacerazione di chi continua, nonostante tutto, a essere e a sentirsi tedesco e non solo per formazione.

Anche il suo amico e corrispondente Benjamin (recentemente è stato pubblicato in inglese un interessante scambio di lettere tra i due) doveva provare un analogo senso di lacerazione.

Per concludere ad anello tornando alla citazione iniziale, Szondi in un suo scritto posposto all'edizione Einaudi di *Immagini di città*, sottolinea quanto la tensione tra prossimità lontananza coinvolga da vicino Benjamin:

Che poi nel periodo dopo il 1933 Benjamin non abbia più scritto immagini di città, lo spiega la data stessa. [...]: Con la perdita della patria, anche la categoria della distanza va perduta; se tutto è straniero, svanisce anche quella tensione fra lontananza e vicinanza da cui le immagini di città di Benjamin traggono vita. (Benjamin 1971, 142)

⁴ Canetti ad esempio, in una lettera del 18 agosto 1980, gli scrive che, pur conoscendo bene i moralisti francesi, talora ama rileggerli nella traduzione in tedesco di Schalk.

⁵ La collana fondata da Schalk si chiamava "Analecta romanica".

⁶ Rothacker (1888-1965) insegnava filosofia e sociologia a Bonn, si era espresso nel '32 a favore di Hitler e nel marzo del '33 sarebbe entrato a far parte del partito nazionalsocialista (ULLB Bonn Nachlass Rothacker).

⁷ Deutsche Dante-Gesellschaft, fondata da Karl Witte (1865), che aveva anche curato la prima edizione critica della *Commedia* basata su quattro manoscritti divergenti (Berlino 1862).

D'ora in poi compirà solo viaggi nel tempo. Nei ricordi del Benjamin bambino il nome di Dante si associa soprattutto al fascino del proibito e alla paura che provava davanti alle illustrazioni di Doré sbirciate di nascosto (Benjamin 1972, 242).⁸ Ma negli anni del suo esilio a Parigi si annota puntualmente i riferimenti a Dante che trova nei testi francesi che sta leggendo e che spesso vertono sul confronto tra Dante e Balzac o Baudelaire: il primo in quanto aveva descritto Parigi come un inferno dantesco, il secondo per l'ansia di redenzione nella dimensione infernale del suo mondo poetico. Benjamin si appunta tra l'altro un'immagine con cui Victor Hugo tratteggia Dante: "la roche au profil pensif" (2010, 420). Ma è soprattutto un appunto tratto da Jean Cassou [1939 J 89a, 1] a suggerire una identificazione, più o meno consapevole, tra gli uomini del '48 e lo stesso Benjamin:

Car Dante est le modèle constant de ces hommes de 48. Ils sont pleins de son langage et de ses épisodes et, comme lui, voués à la proscription, porteurs d'une patrie vagabonde, lourds d'un message fatidique, accompagnés d'ombre et de voix. (Jean Cassou, *Quarante-huit*, Paris, 111; Benjamin 2010, 425).

Il cercatore di perle, secondo la nota definizione di Hannah Arendt, probabilmente percepiva nell'espressione "patria vagabonda" qualcosa che era dolorosamente iscritto anche nel proprio destino.

Riferimenti bibliografici

- Auerbach, Erich. 2005 [1929]. *Studi su Dante*, a cura di Dante Della Terza. Milano: Feltrinelli.
- . 2001 [1946]. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen: Francke Verlag.
- . 1956. *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser. Torino: Einaudi.
- . 1987. *San Francesco Dante Vico e altri saggi di filologia romanza*, traduzione di Vittoria Ruberl. Roma: Editori Riuniti.
- . 2007. "Scholarship in Times of Extremes: Letters of Erich Auerbach (1933-46) on the Fiftieth Anniversary of His Death". *PMLA* vol. 122, no. 3: 742-62.
- . 2009. "Briefe an Paul Binswanger und Fritz Schalk I (1930-37)". *Romantisches Jahrbuch* Bd. 60, Nr. 1: 145-90.
- Benjamin, Walter. 1971. *Immagini di città*, nota di Peter Szondi. Torino: Einaudi.
- . 1972. *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. In Id. *Gesammelte Schriften* Bd. 4, Teil 1, herausgegeben von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2010. *I "passages" di Parigi* vol. 2, traduzione e cura di Enrico Ganni. Torino: Einaudi.
- Bloch, Ernst. 1980. *Spirito dell'utopia*, a cura di Francesco Coppelotti, traduzione di Vera Bertolino e Francesco Coppelotti. Firenze: La Nuova Italia.
- Castellana, Riccardo. 2013. *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a "Mimesis"*. Roma: Artemide.
- Cassou, Jean. 1939. *Quarante-huit*. Paris: Gallimard.
- Curtius, Ernst R. 1993 [1948]. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen-Basel: Francke.
- Damrosch, David. 1995. "Auerbach in Exile". *Comparative Literature* vol. 47, no. 2: 97-117.
- Hegel, Georg W.F. 1970. *Werke*. Bd. 15. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kantorowitz, Alfred. 1978. *Politik und Literatur im Exil*. München: DTF.

⁸ Su Benjamin e Dante si veda il recente Maggi 2017.

- Klemperer, Viktor. 1975. *LTI Lingua tertii imperii. Notizbuch eines Philologen*. Leipzig: Reclam.
- Lukács, Georg. 1911. *Die Seele und die Formen. Essays*. Berlin: Egon Fleischel & Co.
- . 1971 [1916]. *Die Theorie des Romans*. Neuwied-Berlin: Luchterhand.
- Maggi, Marco. 2017. *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*. Roma: Donzelli.
- Prosperi, Adriano. 2004. "Dante e Farinata: l'esilio come destino". *Corriere della Sera*, 2 giugno.
- Said, Edward W. 2003. "Introduction to the Fiftieth-Anniversary Edition". In Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, translated by Willard R. Trask, ix-xxxii. Princeton: Princeton University Press.
- Schlegel, August W. 1846-47. *Sämtliche Werke* Bd. 3. Leipzig: Eduard Böcking-Weidmann.
- Virgilio. 1952. *Le Bucoliche*, a cura di Francesco Della Corte. Milano: Mondadori.



Citation: S. Mariotti (2021)
Johann Peter Hebel, Heimat-
verlust e Cosmopolitismo. *Lea*
10: pp. 217-232. doi: [https://
doi.org/10.13128/LEA-1824-
484x-13266](https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13266).

Copyright: © 2021 S. Mariotti.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press ([https://
oajournals.fupress.net/index.php/
bsfm-lea](https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea)) and distributed under
the terms of the Creative Com-
mons Attribution License, which
permits unrestricted use, distri-
bution, and reproduction in any
medium, provided the original
author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the
paper and its Supporting Infor-
mation files.

Competing Interests: The
Author(s) declare(s) no conflict
of interest.

Johann Peter Hebel, *Heimatverlust* e Cosmopolitismo

Stefania Mariotti

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

Abstract

Looking into the literary work of J.P. Hebel through the interpretative lens of *dis-patrio* (translatable as *exile*, or better by the neologism *dispatriation*) means placing oneself in both a concrete and metaphorical perspective. Hebel experiences the transfer from Lörrach to Karlsruhe as a real expatriation. The resulting *dispatriation* is configured as an asylum for poetry, a haven for the poet. In *Allemannische Gedichte* (Alemannic Poems), Hebel's dialectal poetry becomes a kind of *Sprachheimat* (Linguistic Homeland). In *Kalendergeschichten* (Calendar Stories) the perspective is doubly metaphorical; the narrator, the *Hausfreund* (The Friend of the Rhenish Families), is a cosmopolitan who continually crosses borders, explores the globe and the universe, and educates the readers to a critical sense against prejudice and superstition. Here *dispatriation* is understood as a positive response to disorientation, a process of self-knowledge and identity transformation.

Keywords: Cosmopolitanism, *Dispatriation*, Identity-transformation, Poetry, Self-knowledge

“[...] *dis-patrio* è ciò che ti capita se oltre all'espatrio, all'uscita fisica dalla tua patria, ti senti cambiare dall'interno sotto certi profili abbastanza basilari e centrali della tua vita, della tua mente e così via” (Mazzacurati, Paolini 2006, 29).

Il *dis-patrio* è un processo di separazione, di distacco dalla cultura d'origine, processo che si distingue linguisticamente dall'espatrio e dal rimpatrio, che quasi potremmo dire si colloca tra questi due limiti, ovvero tra il distacco ed il ritorno. Il prefisso *dis-* inoltre trasmette anche un senso di dispersione, di straniamento e di trasformazione, che può esprimersi attraverso la scrittura come narrazione di un processo di stravolgimento e di riappropriazione. È ciò che avviene nel discorso narrativo di Luigi Meneghello, che decostruisce e ricostruisce l'esperienza parallela vissuta tra Inghilterra ed Italia, discorso che può essere definito transnazionale (Bigi 2000, 55). Seppur illustre, il modello meneghelliano non può rappresentare un *unicum* interpretativo dell'ampio spettro dei rapporti tra letteratura e le varie esperienze

che implicano dispatrio, come la dislocazione, la migrazione, lo spostamento, la diaspora e l'esilio, tutte esperienze che segnano anche il nostro vivere contemporaneo. Il concetto può essere pensato piuttosto come un perimetro mobile entro il quale si possa riflettere, anche con approcci diversi, sul rapporto tra l'esperienza dell'espatrio, in tutta la sua ampiezza semantica, e le diverse pratiche di scrittura. Più che di un dispatrio *tout court* potremmo parlare quindi di varie forme, classificabili fondamentalmente in due categorie: dispatrio concreto oppure metaforico, a seconda delle variabili politiche, socioeconomiche, socioculturali e di genere che vengono a connotare diversamente l'essere altrove e l'abitare nel viaggio.¹

Indagare questo concetto nell'opera letteraria di Johann Peter Hebel significa disporsi egualmente in una doppia prospettiva: concreta e metaforica. Nel 1791 Hebel decide per ragioni diverse di lasciare l'Oberland Badense, dove trascorre i primi trentun anni di vita, e di trasferirsi a circa 300 km di distanza – all'epoca quattro giorni di viaggio – a Karlsruhe, città che sentirà sempre estranea. Il dispatrio che ne consegue si configura in primo luogo come “approdo alla poesia, che è forma, terra, identità” (Prete 2005, 162), una sorta di “*Wolkenheimat*”, prendendo in prestito un'espressione che Walter Benjamin usa a proposito del mondo poetico di Jean Paul (Benjamin 1991c, 3, 417). Nel 1803 Hebel pubblica le poesie in dialetto alemanno, *Allemannische Gedichte*: qui il focus dell'interpretazione diviene il nesso scrittura-dialetto-*Heimat*.

In una seconda prospettiva, del tutto metaforica, il dispatrio costituisce un tema ricorrente nelle storie di calendario, le *Kalendergeschichten* del *Rheinländischen Hausfreund*, che Hebel compone dal 1803 al 1819, dopo le *Allemannische Gedichte*, dove questo è inteso quale risposta positiva allo spaesamento, come processo di conoscenza e trasformazione identitaria.² Prenderemo in esame alcune delle *Kalendergeschichten*: *Kannitverstan* (1811), *Reise nach Frankfurt* (1819), *Der Schneider in Pensa* (1815).³

Hebel all'età di trentun anni, nel 1791, lascia il microcosmo idilliaco del Wiesenthal, dove è nato e vissuto fino ad allora, per entrare definitivamente nel macrocosmo della capitale del Margraviato del Baden, Karlsruhe, ed iniziare una vita adulta, professionalmente e culturalmente nuova. L'abbandono dell'ambiente chiuso e retrogrado dell'Oberland Badense, ma naturalisticamente e affettivamente di grande valore, risulta doloroso per Hebel, il quale elaborerà questo passaggio di vita attraverso la scrittura, creando di getto le poesie in dialetto alemanno. Nella quarta strofa del componimento *Der Abendstern*, uno degli ultimi, si legge:

Er schwetzt und frogt sie das und deis,
sie git em B'richt, so guet sie's weiss.
Er seit: „O Muetter, lueg doch au,
do unte glänz'ts im Morgentau
so schön, wie in di'm Himmelsaal!“
„He“, seit sie, „drum isch's Wiesenthal.“ (Hebel 2019, 1, 137)⁴

¹ James Clifford ha interpretato in *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (1997), le diverse pratiche di attraversamento e di interazione come veri e propri elementi costitutivi dei significati culturali.

² Peter Carravetta nel saggio “Chiasmus” (2005, 49-61), sostiene che il concetto di dispatrio minimizza la questione dell'origine e sembra meno legato al territorio di quanto lo sia l'espatrio. La figura critica del dispatrio consentirebbe così di interpretare la dimensione semantica del proprio habitat psicologico, sociale, culturale in un senso altro da quello comunemente associato a coloro che sono costretti a lasciare il proprio paese: espatriati, esiliati e profughi ovvero i migranti.

³ Si fa riferimento per questi e tutti i testi di Hebel citati all'ultima edizione critica delle opere complete (Hebel 2019). I sei volumi verranno indicati ogni volta con il corrispondente numero della serie, come in originale. Le storie citate si trovano nel vol. 3, 140-42, 482-87, 575-80.

⁴ Protagonisti di questa poesia scritta da Hebel nel 1804 e pubblicata nella rivista *Iris* nello stesso anno sono il sole e la stella della sera, Vespero, personificati in una madre ed il suo bambino che iniziano un percorso che dura un'intera

Ci troviamo qui di fronte all'immagine di una scena familiare madre-figlio e allo stesso tempo in pieno idillio agreste. Il bambino è come rapito dal brillio dello splendente sole mattutino della valle sottostante, bello come la volta celeste: "guarda mamma laggiù come brilla nella rugiada del mattino, così bello come in Paradiso", e la madre lo rassicura, "sì certo, è il Wiesenthal". Una bellezza che non ha bisogno di essere giustificata, è assoluta e vera, come vera e assoluta è quella del cielo. La luce brillante della valle della Wiese che Hebel dipinge dinanzi ai nostri occhi, insieme all'artificio poetico delle corrispondenze: *oben-unten*, *Himmelssaal-Wiesenthal*, legati indissolubilmente come le rime baciato del testo, connotano perfettamente l'idillio *Mutter-Sohn-Heimat*. Questa strofa condensa come in un'immagine simbiotica la nostalgia del paese d'origine, della *Heimat*, intesa come luogo natio e della madre, determinante assoluta dell'idillio.

Martin Walser afferma che gli alemanni intendono *Heimat* come la casa in cui si nasce, la casa dei genitori (Walser 1980, 89),⁵ considerazione che ci sembra molto adeguata a Hebel. La valle del Wiese, soprattutto nel tratto Basel-Hausen-Lörrach, è luogo concreto della nascita, dell'infanzia, della giovinezza e anche lo scenario delle vicende più dolorose della sua vita, come la morte del padre ad un anno e della madre a tredici; quella *Heimat* attraverso la trasfigurazione poetica diviene mito, l'Eden perduto. Il fiume e in particolar modo la Wiese è per Hebel metafora della vita che scorre, in cui è insito anche "etwas Vagabundisches" (Hebel 2019, 6, 288).

Hebel, tuttavia, non è un nostalgico, è uomo concreto e positivo, non si illude. A Karlsruhe inizia la carriera di docente, di uomo di chiesa, delle istituzioni e di scrittore. Trascorrerà la sua esistenza quasi esclusivamente nel Baden, pur conducendo una vita nient'affatto statica, viaggerà infatti di frequente per motivi di lavoro. Torna a Hausen, paese d'origine della madre, in cui si trova l'unica casa di famiglia e dove trascorre l'infanzia, solo nel 1793 e nel 1796. Con il passare del tempo il Wiesenthal comincerà ad assumere caratteri onirici e mitici. Nella poesia in dialetto avviene una trasfigurazione mitica della *Heimat* perduta.⁶ A Karlsruhe, alla corte del Margravio, Hebel inizia a scrivere. Tiene dei quaderni di appunti, gli *Exzerpte*, dove annota pensieri, intuizioni, schizzi, i primi tentativi poetici (Hebel 2019, 2). Nel 1803 pubblica presso Macklot, la stamperia di corte, *Allemannische Gedichte*, un volumetto di trentadue poesie in dialetto alemanno, senza indicare il proprio nome come autore, solo le iniziali (probabilmente per una certa timidezza iniziale, le altre edizioni sono firmate col nome per intero). Accompagna il titolo solo un motto: "Sylvestrem tenui musam meditabor avena". È l'incipit della prima Egloga di Virgilio. Hebel, nei panni di un novello Melibeo, costretto ad abbandonare la patria ("nos patriam fugimus"), e Titiro insieme, annuncia che intonerà canti silvestri con un'umile zampogna.⁷ Osserva Giuseppe Bevilacqua:

L'autore ricrea con le sue poesie scritte di getto nel rozzo dialetto dell'*Oberland* l'idillio premoderno della sua regione d'origine. [...] Idillio nel generico significato etimologico del termine di piccolo quadro di genere, perfetto nella sua chiusura e staticità. La fine di quel mondo è irreversibile, ma ciò che è perento e rimpianto, o sta per esserlo, riappare qui vivissimo alla nostra fantasia. E questo è il suo grande merito. (Bevilacqua 2002, 38)

giornata, dall'alba al tramonto: la madre tiene il bimbo per mano. La stella della sera e la stella del mattino sono in realtà la stessa cosa, ovvero il pianeta Venere, che risulta particolarmente luminoso; appare circa tre ore prima del sole ed è visibile dopo il tramonto. Hebel naturalmente lo sapeva bene, utilizza tuttavia questa antica credenza per realizzare una sorta di finzione scenica, al centro della quale colloca i due astri personificati nella madre ed il bambino, gli attori della scena idillica.

⁵ Cfr. l'osservazione di E. Bloch in *Hebel Gotthelf und bäurisches Tao* (1926), secondo il quale quest'attaccamento particolare alla casa d'origine è tipico della popolazione rurale della Germania del sud (Bloch 1963, 186).

⁶ G. Bevilacqua afferma che Hebel comunque riconosce "l'illusorietà dell'ipotesi idillica, [...] [almeno che] questa non trovi corpo in un costume e in una fede popolari" (Bevilacqua 1996, 14).

⁷ "O Titiro, tu reclinato all'ombra sotto l'ampia corona di un faggio, vai componendo un canto silvestre sull'esile canna: noi lasciamo il suolo della patria e i dolci campi; noi fuggiamo in esilio dalla patria" (Virgilio, *Bucoliche* I.1-4). Hebel modifica il verbo *meditaris* in *meditabor*: futuro, prima persona, indicando così la sua intenzione poetica.

A chi si rivolge Hebel con le sue poesie? Forse agli stessi lettori del Calendario del Baden, di cui si occuperà di lì a poco? La scelta del dialetto potrebbe indurre una risposta affermativa. In realtà molte cose fanno pensare che, pur usando la lingua del quotidiano, si rivolga invece ad un pubblico colto con una particolare inclinazione per tematiche di natura agreste: “Für Freunde ländlicher Natur und Sitten” (Hebel 2019, 1, 11),⁸ come quello che faceva riferimento al circolo del poeta Johann Georg Jacobi di Freiburg con cui era in contatto⁹ e sulla cui rivista *Iris* compaiono alcune delle *Poesie Alemanne*. Inoltre, i titoli dei componimenti sono tutti in tedesco e anche l’espressione dialettale è molto rielaborata.

Possiamo immaginarci che nel Baden all’inizio del XIX secolo ci fosse una situazione sociolinguistica simile a quella che ancora oggi si trova dall’altra parte del Reno, nella regione di Strasburgo, ovvero una situazione di diglossia, dove il dialetto è la lingua del quotidiano in cui tutti si esprimono, colti e meno colti, e dove la lingua standard è deputata a scopi prevalentemente religiosi e amministrativi. Per il suo calendario annuale *Der Rheinländische Hausfreund*, destinato soprattutto alla popolazione contadina del Baden,¹⁰ Hebel non sceglierà il dialetto ma il tedesco, come si usava per la trasmissione di comunicati ufficiali, per il calendario annuale o la predica domenicale, ovvero la lingua dell’autorità e della Bibbia. La lingua locale invece non era una lingua scritta, non si scriveva in dialetto. Paradossalmente le opere di Hebel in tedesco sembrano destinate a lettori non colti, mentre quelle in dialetto a lettori colti, o perlomeno a entrambi. Nella *Vorrede* si legge ancora: “Wenn Leser von höherer Bildung sie nicht ganz unbefriedigt aus den Händen legen und dem Volk das Wahre, Gute und Schöne [...] in die Seele geht, so ist der Wunsch des Verfassers erreicht” (*ibidem*).

Hebel compie quindi sul rozzo dialetto del Baden un pesante lavoro di sistematizzazione per piegarlo al verso poetico: “Ich studiere unsere oberländische Sprache grammatikalisch, ich versifiziere sie *herculeum opus*. Ich suche in dieser zerfallenen Ruine der altdeutschen *Ursprache* noch die Spuren ihres Umrisses und Gefüges auf”, scrive in una lettera a Friedrich Wilhelm Hitzig del 6 febbraio 1801 (Hebel 2019, 5, 115)¹¹ e a Friedrich David Gräter nel 1802: “Ich habe [...] mit den Schwierigkeiten gekämpft, in dieser rohen und scheinbar regellosen Mundart *rein* und *klassisch* zu sein” (135). L’ispirazione poetica è dirompente, Hebel scriverà di getto tutte le sue poesie alemanne. In una lettera a Friedrich Heinrich Jacobi (fratello di Johann Georg Jacobi) ricostruisce gli inizi della sua ispirazione poetica.

Schon als Knabe machte ich Verse. Meine Muster waren das Gesangbuch und ein Manuskript,¹² später Gellert, Hagedorn und Klopstock. Im 28sten Jahr als ich Minnesänger las, versuchte ich den alemannischen Dialekt, aber es wollte nicht gehen. Erst im 41ten [...] fing ich wieder an und nun gings ein Jahr lang freilich von statten. (Hebel 2019, 6, 45)

⁸ Si legge nella *Vorrede* alle *Allemannische Gedichte*. Su questo argomento si veda anche il contributo di Pietzcker 2002, 446-56.

⁹ Sul circolo di Jacobi a Freiburg e la sua attività letteraria si veda Aurnhammer, Klein 2001.

¹⁰ Ma non solo: nell’immagine della copertina scelta appositamente da Hebel per l’edizione del 1808 sono raffigurati sullo sfondo un paese con il suo campanile e un borghese accanto al narratore.

¹¹ *Ursprache* è da intendersi qui nel senso goethiano, proto-evoluzionistico, di *Urpflanze*, come la lingua germanica antica alle sue origini. Martin Heidegger interpreterà invece nei suoi scritti su Hebel la *Ursprache* come l’essenza della lingua poetica, che si manifesta nel dialetto (Heidegger 1964, 120). W.G. Sebald in “Es steht ein Komet am Himmel” (2000, 11-41), ricostruendo la fortuna dell’opera di Hebel, riconosce a Bloch e Benjamin il merito di averlo liberato, con la loro rivalutazione critica, dalle nebbie in cui l’aveva avvolto Heidegger (“von Heidegger umnebeltem Hebel”).

¹² Il manoscritto a cui si riferisce qui Hebel è il diario che il padre aveva scritto durante i suoi viaggi e che ha lasciato come unica eredità al figlio. Il diario conteneva appunti di vario tipo, canzoni popolari e alcune poesie del poeta svizzero Albrecht von Haller (Helwig 2010, 82).

Nella già citata lettera a Gräter, Hebel delimita con precisione l'ambito territoriale del dialetto a cui lui riferisce la propria scelta poetica:

Der Dialekt ist der aus der badischen Landgrafschaft Sausenberg zwischen der Schweiz und dem Breisgau und mit dem Schweizerischen Breisgauischen und Oberelsäßischen bis auf unwesentlichen Variationen der nemliche und ich darf Ihnen nicht erst sagen, wie nahe dieser an das Alterthum unserer dunklen Jahrhunderte gränze, und wie kennbar sich in ihm die alte alemannische Volkssprache erhalten haben möge. (Hebel 2019, 5, 135)¹³

Nel dialetto alemanno compreso tra la Svizzera, la Brisgovia e l'Alto Reno si riconosce l'antica lingua alemanna. Nello stesso scritto, dopo aver ribadito programmaticamente che l'intento principale è quello di agire sul senso morale dei suoi compaesani e sul loro amore per la natura, il tono si fa sentimentale e malinconico. Il poeta si augura che la sorpresa di sentire di nuovo la lingua in cui si è nati e cresciuti possa riportarci per incanto ("zauberte uns") ai giorni andati di un tempo che fu, consolandoci ("tröstete uns") "für die uns der Sturm der Zeiten weggeführt hat" (*ibidem*).

La poesia in dialetto, nella lingua dell'infanzia, diviene rievocazione di un passato arcaico e familiare, di una *Heimat* perduta che assume sempre più una connotazione mitica e che può rivivere solo nell'incanto della poesia in lingua originaria, nella *Ursprache*, la cui funzione è tanto rievocativa (*zaubern*) quanto consolatoria (*trösten*). Le poesie di Hebel in dialetto rappresentano in termini psicoanalitici la rielaborazione di un lutto, la sublimazione poetica della sua storia familiare, dei suoi anni nel Wiesenthal e, riprendendo la cifra meneghelliana del dispatrio, potremmo dire che esse sono il frutto di un dispatrio nella poesia.

A proposito dell'uso del dialetto in Meneghello, Ernestina Pellegrini osserva che questo debba essere inteso come un giocare tra due poli, quasi una corrente alternata riversativa, come doppio sguardo, una diglossia, una diplopia. Anche grazie a ciò in definitiva, dice Pellegrini, il dispatrio è più positivo che negativo, è soprattutto arricchimento (2002, 116-18). Interessante il rapporto di Meneghello con il dialetto che stimola diversi confronti con Hebel. L'accostamento può sembrare azzardato, ci sembra tuttavia che l'adattabilità di alcuni *tópoi* meneghelliani a Hebel possa contribuire a dimostrarne la sorprendente modernità. Per Meneghello il dialetto si identifica con la prima lingua che ha parlato, è la lingua della madre, dell'infanzia, la lingua archetipo, concezione che si avvicina a quella di Hebel, così come appare dalla lettera a Gräter sopra citata. Anche Hebel usa il dialetto non in funzione mimetica ma come recupero e preservazione dell'infanzia, di un pezzo di vita vissuta, chiusasi per sempre in modo traumatico. Lo fa con un intento protettivo-conservativo e anche, come in Meneghello, normativo, lo dimostra l'attenzione tutta linguistica dei due autori al fenomeno della lingua dialettale. Sia Meneghello che Hebel compiono uno studio sulla lessicologia e la struttura del dialetto. Cesare Segre nell'introduzione al romanzo *Libera nos a Malo* parla dei poeti in dialetto. "I poeti in dialetto – osserva – puntano sulla genuinità, sui valori nativi del loro idioma, cercando di identificare cosa e parola, significante e significato" (Segre 2006, iii-iv). Torna in mente quell'immagine lucente del Wiesenthal come *Himmelssaal*, in *Abendstern*. Meneghello come Hebel si muove all'inizio secondo un modello binario (ovvero dialetto *versus* lingua), se non ternario, se si include l'inglese per Meneghello e il latino per Hebel. Il dialetto, quindi, è nel fuoco dell'attenzione, è il nucleo da cui tutto il resto è prodotto, anche i ricordi (11). "La conoscenza

¹³ F.D. Gräter fu l'editore dal 1791 di *Bragur. Ein Literarisches Magazin der Deutschen und Nordischen Vorzeit*, dal 1796 di *Braga und Hermode oder Neues Magazin für die vaterländischen Alterthümer der Sprache, Kunst und Sitten*.

è nella nostalgia, chi non si è perso non possiede” (Pasolini 2003, 1, 750). Questo epigramma di Pasolini stimola una ulteriore riflessione sulla letteratura del dispatrio: per conoscersi bisogna perdersi, estraniarsi, vedere le cose da lontano. È questo un percorso quasi purificatorio, portatore di un messaggio altro, degno di essere ascoltato, che riceve dalla sua condizione di estraneità un potenziale superiore di credibilità.

Hebel, come abbiamo detto, non concede niente all'illusione, il suo sguardo rimane sempre lucido e consapevole della transitorietà (*Vergänglichkeit*)¹⁴ di tutte le cose, anche dell'idillio. Decide di chiudere una volta per tutte con la poesia, una delle ultime è proprio *Abendstern* (1804), affermando di non voler diventare epigono di se stesso.¹⁵ Riprenderà a scrivere invece con sempre più lena per il calendario annuale storie e contenuti di divulgazione scientifica. Le prime *Kalendergeschichten* appaiono già nel 1803¹⁶ e a partire dal 1807 Hebel gestirà completamente la redazione del Calendario badense, *Der Rheinländische Hausfreund*. Questa attività dura continuativamente fino al 1815 e poi riprende nel 1819. Il nuovo Calendario del Baden, nuovo in quasi tutto: nome, impostazione grafica, distribuzione delle parti, impaginazione, molti contenuti, e soprattutto nella concezione, viene pensato dall'autore come strumento principe di un'educazione morale del popolo “gegen den Aberglauben und die Sünde” (Hebel 2019, 3, 278). Nasce un nuovo personaggio, *der Hausfreund*, l'Amico delle famiglie, personaggio fittizio, onnipresente e onnisciente, l'*alter ego* dell'autore stesso. Sceglie la lingua ufficiale, la lingua della Bibbia di Lutero, delle prediche, della cancelleria, la lingua dell'autorità religiosa e statale, la stessa che gli conferisce il compito. Una lingua tuttavia condita di un humour nativo. Esiste un'insopprimibile giocosità del dialetto. L'inatteso accostamento di lingua standard e dialetto crea straniamento ed il contrasto humour, che sta alla base di quel *Witz* così caro a Hebel e anche a Meneghello.

Se indaghiamo ora il *tòpos* del dispatrio nelle *Kalendergeschichten* hebeliane in una prospettiva metaforico-letteraria, notiamo come il distacco, il dislocamento creino straniamento e dispatrio e il ritorno non significhi mai tornare al punto di partenza. Sul piano della *Dichtung*, della narrazione poetica, infatti, l'autore, il *Kalendermacher*, prende le vesti dello *Hausfreund*, dando così luogo a una doppia mediazione.

Lo *Hausfreund* è “ein Vagant” (Öttinger 1985, 20), è un viaggiatore, percorre a cavallo di buona lena su e giù le rive del Reno tra Basilea e Heidelberg, guarda dentro qualche finestra, ma nessuno lo vede, si ferma nelle osterie e locande, si beve un bicchier di vino, *ein Schöpplein*, ascolta e racconta storie, sa tutto e conosce tutti, anche se molti non lo conoscono; ha “das Privilegium den Leuten die Wahrheit zu erzählen” (Hebel 2019, 3, 134), conosce tutte le lingue ed è affiancato da due aiutanti poliglotti e cosmopoliti al pari di lui (237):¹⁷

Ein rechtschaffener Kalendermacher hat von Gott dem Herrn einen vornehmen und freudigen Beruf empfangen, nehmlich, daß er die Wege aufdecke, auf welchen die ewige Vorsehung für die Hülfe sorgt, noch ehe die Not da ist, und daß er kundmache das Lob vortrefflicher Menschen, sie mögen auch stecken, fast wo sie wollen. (482)

¹⁴ *Die Vergänglichkeit* è tra l'altro il titolo della poesia più nota e maggiormente interpretata della raccolta, si veda anche il contributo di W.G. Sebald nel saggio “Es steht ein Komet am Himmel” (2000, 36-41).

¹⁵ Lettera a Friedrich Heinrich Jacobi, 28 gennaio 1811 (Hebel 2019, 6, 46).

¹⁶ Lettera a Hitzig 14 aprile 1802: “Braucher macht mich mit Gewalt zum Schriftsteller” (Hebel 2019, 5, 146). F.N. Brauer era il capo del Concistoro, a cui Hebel deve la nomina a diacono e più tardi a professore del Ginnasio Illustre di Karlsruhe.

¹⁷ Nel testo *Des Hausfreunds Vorrede und Neujahrwunsh* introduttivo al Calendario *Der Rheinische Hausfreund* del 1811, vengono presentati i due aiutanti: “einen braven Adjunktus” e “seine Adjunktin oder Schwiegermutter”, che intervengono in alcuni racconti.

L'Amico delle famiglie renane conduce il suo lettore attraverso l'Europa dal Portogallo all'Italia, alla Russia, poi in Medio Oriente, in Siberia, nelle Americhe, alle Hawaii, e poi spingendosi ancora verso est di nuovo in Europa e così avanti. Per dimostrargli che la terra è sferica gli fa compiere virtualmente il giro del mondo, finché di lì a poco non sente di nuovo parlare la sua lingua e dopo un paio d'ore è a casa, senza mai giungere alla fine, la fine del mondo non esiste.¹⁸ Nell'*Orbis pictus* del Calendario hebeliano i luoghi nominati sono centinaia, e sarebbe interessante definire, anche digitalmente, una topografia completa delle *Kalendergeschichten*; forse si aprirebbero nuovi percorsi interpretativi. In conclusione: l'Amico delle famiglie è sempre in viaggio e con lui virtualmente "der geneigte Leser", che così conosce mezzo mondo. È un cosmopolita dichiarato, niente di più lontano quindi dall'*Heimatkunst* cui spesso Hebel è stato assimilato. Osserva Walter Benjamin in uno dei suoi scritti su Hebel: "Moskau und Amsterdam, Jerusalem und Mailand bilden den Horizont eines Erdkreises, in dessen Mitte – von Rechts wegen – Segringen, Brassenheim, Tuttlingen liegen" (Benjamin 1991a, 277).

La geografia del Calendario comunque è *naiv*, *der geneigte Leser* non disponeva all'epoca di carte geografiche o atlanti, aveva un'idea del mondo più che altro per sentito dire, sa per esempio che a Francoforte si trova il *Bundestag*, ma non sa che di Francoforte ce ne sono due, come nella storia *Reise nach Frankfurt*, oppure sa che il Brasile si trova da qualche parte al di là dall'oceano. Vi si trovano inoltre località insignificanti e sconosciute accanto a luoghi importanti: Emmendingen o Gundelfingen e Amsterdam, Pensa e Mosca ecc., un po' la stessa tecnica con cui Hebel accosta fatti importanti noti a tutti ad avvenimenti marginali, locali del singolo individuo, secondo una tecnica del rispecchiamento: il piccolo nel grande e viceversa. I luoghi citati infatti non sono significativi di per sé, ma per il loro potenziale associativo ed evocativo: Amsterdam per commerci e ricchezza in *Kannitverstand* e *Der geheilte Patient*, Philadelphia come città simbolo del Nuovo Mondo, città della Dichiarazione d'indipendenza e luogo di riferimento dell'emigrazione di lingua tedesca in *Merkwürdige Schicksale eines jungen Engländers* oppure il Levante come terra di pirati in *Der listige Kaufherr*, Leiden: *nomen omen*, un nome un destino, in *Unglück der Stadt Leiden*.¹⁹ Il susseguirsi delle guerre napoleoniche poi, raccontate nelle *Weltbegebenheiten*,²⁰ implementano la già ricca topografia del Calendario hebeliano. Inoltre, i luoghi che si citano, grandi o piccoli, sono tutti riferibili ad un unico punto di vista, quello dell'uomo di provincia ovvero del lettore dell'Oberrhein, "l'inclito lettore", a cui si indirizza principalmente il Calendario. Da questo punto prospettico la visuale crea un effetto di livellamento: una sorta di democratizzazione dei luoghi – sono tutti ugualmente significativi almeno per la durata del racconto – e di avvicinamento: nella loro pur estrema lontananza appaiono tutti vicini, familiari.²¹

L'Amico delle famiglie spiega come si arriva da Basilea a Lisbona, con la stessa *nonchalance* con cui si potrebbe indicare la via per il mercato. Ma poi va anche oltre. Come un "novello Cook", conduce il lettore intorno al mondo, per dimostrare come questo sia effettivamente

¹⁸ Hebel 2019, 3, 279. Il testo è *Die Erde und die Sonne*.

¹⁹ Le storie citate si trovano nel vol. 3 delle *Gesammelte Werke* (2019), rispettivamente alle pagine in ordine di citazione, 140, 199, 179, 263, 109, 91.

²⁰ Le *Weltbegebenheiten* sono un inserto ricorrente del Calendario hebeliano al pari di quello di divulgazione scientifica: *Betrachtungen über das Weltgebäude*, e sono costituite da resoconti sulla situazione storica mitteleuropea nel periodo delle guerre napoleoniche.

²¹ Cfr. la recensione di Goethe all'edizione delle *Allemannische Gedichte* del 1804 (Goethe 2000, 12, 261-266), in cui si legge: "so verwandelt der Vf. diese Naturgegenstände zu Landleuten, und *verbauert*, auf die naivste, anmutigste Weise, durchaus das Universum" (262); dove *verbauert* non significa ridurre tutto all'idillio campagnolo, come spesso è stato interpretato, quanto piuttosto *verheimaten*, ovvero far sì che l'universo intero diventi la propria *Heimat*. A maggior ragione questo vale per le *Kalendergeschichten*.

sferico. Lo *Hausfreund*, pur essendo fortemente radicato nel territorio badense è costantemente rivolto verso il mondo che sta fuori, stimola i suoi compaesani a uscire da sé e dalla ristretta cerchia del sempre uguale, a confrontarsi con personaggi grandi e piccoli, accadimenti di dimensioni mondiali se non addirittura cosmiche e quelli strettamente locali, in uno scambio e rispecchiamento continuo di infinitamente grande ed infinitamente piccolo. In altre parole, chiede con insistenza al *geneigten Leser* di “dispatriare”, per lo più in modo metaforico, a volte anche concreto, diretto, come nella storia *Mahomed* (Hebel 2019, 3, 586-87), dove si racconta l’aneddoto di Maometto e la montagna per dimostrare l’importanza dell’agire umano provvido ed autonomo, indipendente da superstizioni, credenze religiose e dal giudizio altrui. Concludendo invita il lettore ad aprire i propri orizzonti, a muoversi concretamente nel mondo: “*summa summarum*: Schick dich in die Welt hinein, / denn dein Kopf ist viel zu klein, / dass die Welt sich schickt in ihn hinein” (587). Motto caro a Hebel, che ritroviamo anche nel *Exzerptheft* 86 con l’indicazione: “Sprüchlein für einen Eigensinnigen”; *eigensinnig* ha sempre in Hebel il significato positivo di persona determinata, che sa il fatto suo (Hebel 2019, 6, 388).

Continuando nell’indagine del *tòpos* dispatrio sempre in una prospettiva metaforico-letteraria, inteso come risposta positiva allo spaesamento, come processo di conoscenza e trasformazione identitaria, prendiamo in esame le tre specifiche storie *Kannitverstan* (1811), *Reise nach Frankfurt* (1819) e *Der Schneider in Pensa* (1815), come esempi emblematici relativi a quanto discusso finora. Distacco e dislocazione creano straniamento, *Verfremdung*. Lo straniamento può costituire un procedimento utile sia alla rappresentazione più obiettiva di una cosa o un’idea, che come strumento di conoscenza: straniando si può innescare un processo conoscitivo. Hebel fa sì che i suoi personaggi girovaghi, attraverso il distacco e conseguente allontanamento da ciò che è familiare (*heimlich*), vivano un processo di straniamento, una *Verfremdung*, che ogniqualvolta conduce il protagonista ad una nuova conoscenza (*Erkenntnis*).²²

1. *Kannitverstan*

“Aber auf dem seltsamsten Umweg kam ein deutscher Handwerksbursche in Amsterdam durch den Irrtum zur Wahrheit und zu ihrer Erkenntnis” (Hebel 2019, 3, 140). Così racconta l’Amico delle famiglie all’inizio di *Kannitverstan*, una delle storie più note e anche più enigmatiche della raccolta, nonostante la semplicità convenzionale della morale dichiarata esplicitamente. In essa troviamo un giovane apprendista proveniente da uno dei tanti paesi del Breisgau, da Tuttlingen, che entusiasticamente espatria nel grande mondo: Amsterdam, per cercare la sua strada e la fortuna “in der großen und reichen Handels-Stadt voll prächtiger Häuser, wogender Schiffe und geschäftiger Menschen” (*ibidem*). Lo *Hausfreund* commenta che le stesse verità il ragazzo le avrebbe potute trovare anche rimanendo in zona – volendo – ma lo spedisce ugualmente ad Amsterdam, forse c’è bisogno di andare lontano, di maggior distacco e contrasto col mondo da cui si proviene con le sue sicurezze e trappole convenzionali, a volte c’è bisogno del massimo straniamento. Ecco la scelta di Amsterdam, città già simbolo all’epoca del capitalismo mercantile. Essa viene ampiamente caratterizzata per la laboriosità e i traffici di merci di ogni tipo; un mondo luccicante d’oro e di denaro, una realtà fluttuante, fugace e in rapida evoluzione, popolata da persone senza nome, di semplici passanti, città descritta nella

²² Jan Knopf nel suo importante lavoro sulle *Kalendergeschichten* hebeliane e brechtiane *Geschichten zur Geschichte* (1973), sostiene che le *Kalendergeschichten* di Brecht siano l’erede più prossimo di quelle hebeliane, da cui derivano le caratteristiche strutturali più salienti ed individua già in Hebel l’utilizzo dello straniamento non solo come mezzo stilistico ma anche alla base del processo conoscitivo. Si vedano in particolare le pp. 125-37.

mera attività quotidiana, in cui prevalgono le leggi del mercato. Un mondo assolutamente contrapposto a quello della provincia rurale del semplice e buon apprendista tedesco. Il ragazzo è strabliato, quasi incantato, il narratore invece è lucido, consapevole prima di tutto della logica del profitto che sottende ad ogni scelta dei suoi abitanti e non manca di sottolinearne la negatività: il secondo passante “hatte Wichtigeres zu tun und antwortete kurz und schnautzig und schnurrte vorüber” (*ibidem*). Del terzo, incontrato al funerale, si dice che “eben in der Stille ausrechnet, was er an seiner Baumwolle gewinnen konnte” (141).

Il protagonista è un bravo giovane di campagna tedesco, per il quale “nicht viel gebratene Tauben in der Luft herum fliegen” (140), che giunge ad Amsterdam senza un progetto preciso, non conosce neanche la lingua, per lo meno non si è posto il problema. Attraverso un errore, *Irrtum*, e per uno strano rigiro, *Umweg*, arriverà alla verità, *zur Wahrheit*. Da notare come la radice di “irrtum” sia *irr-*, *irren* significa andare in giro senza uno scopo preciso, che corrisponde poi a ciò che effettivamente fa l'apprendista. Il ragazzo scambia la risposta frettolosa “Kannitverstan” di tre passanti, a cui si rivolge e che non lo capiscono, per il nome proprio di un ricco uomo olandese, Kannitverstan appunto, personaggio immaginario che diviene personificazione del destino dell'uomo, la proiezione quasi di un destino ideale, cui tutti gli umani forse avrebbero diritto, ovvero a vivere nell'agio e nell'abbondanza.

Ma Hebel non si fa illusioni sulla possibilità che le differenze tra ricchi e poveri possano essere colmate, neanche con la rivoluzione, l'unica cosa che riconduce tutti sullo stesso livello e azzera i privilegi è l'inevitabile, la morte. Gli eventi che coinvolgono qui il giovane apprendista culminano in un'esperienza illuminante sul senso ultimo della vita e della *pietas*. Il protagonista si commuove quando scopre che Kannitverstan è morto, prova una sincera e profonda empatia nei suoi confronti, che è poi la stessa *pietas* rispetto al proprio destino e al destino dell'umanità. Paradossalmente giunge a questa altissima esperienza spirituale, al massimo della commozione e all'illuminazione sul senso ultimo delle cose, proprio durante la cerimonia tutta in olandese, di cui non capisce neanche una parola; lo stesso effetto non l'avevano fatto i tanti sermoni funebri in tedesco, a cui aveva assistito e che neanche aveva ascoltato. Il massimo dello straniamento provocatogli dall'essere totalmente immerso nella completa *Fremde*, lo aiuta a trovare una sintesi, una *Erkenntnis* definitiva, che seppur inesorabile, dà un senso alla sua vita e lo fa sentire parte del destino universale. Rasserenato, proseguirà a cuor leggero il suo cammino, non si sa dove sia diretto, verso casa o forse continuerà la sua esplorazione del mondo.

Il problema della lingua non è un suo problema, e neanche per l'autore, che sia il tedesco, l'olandese o qualcos'altro, poco importa, i valori fondanti non hanno connotazione linguistica o nazionale, sono solo umani. Questo è l'umanesimo e il significato profondo del cosmopolitismo di Hebel. Dunque, se l'essenza di tutte le cose è l'“*Unbestand* aller irdischen Dinge”, la precarietà di tutte le cose terrene (*ibidem*), l'individuo non dovrebbe lagnarsi troppo delle sue condizioni materiali. Saperlo tuttavia non basta, deve viverlo sulla propria pelle nel silenzio straniante del confronto con il Vero. Come spesso succede in Hebel, il racconto ha un carattere critico rispetto all'affermazione iniziale. L'autore ci invita ad uscire dal senso comune, mettendoci alla prova insieme ai suoi personaggi: vagando su strade secondarie, *auf Umwegen*, dall'errore è possibile giungere alla *Wahrheit*, quella visione profonda, *Einsicht*, del destino dell'esistenza umana, indicato in modo assolutamente lapidario nei tre sintagmi nominali finali: “grosstes Haus, [...] reiches Schiff und [...] enges Grab” (Hebel 2019, 3, 142), grande casa, ricca nave, stretta tomba. L'ultimo è il punto di arrivo: la morte, ed è ciò che accomuna tutti, ricchi, poveri. Paradossalmente è l'unica vera cosa certa (*Bestand*).

Potremmo andare avanti a riflettere ancora su questa storia: ma come può essere cosa certa qualcosa che non esiste? Kannitverstan è un personaggio immaginario. Quindi forse

l'ulteriore lettura potrebbe essere: la morte non esiste, se collocata nel divenire universale. Qui può essere associata la figura di Proteo e “la scherzosa metafisica giovanile” (Bevilacqua 1996, 34) del Belchismo – dal monte Belchen nella Foresta Nera – condivisa da Hebel con alcuni fedelissimi ai tempi di Lörrach (1789-91). Proteo, divinità marina della superficie, contrario e complementare a Poseidone, dio delle immobili profondità del mare, dove tutto rimane sempre uguale a se stesso, è nell'ottica dei *Proteuser* simbolo dell'eterno divenire e rappresenta qui ciò che *non-è*, il nulla eterno: “Folglich ist Nichts *ewig*” (Hebel 2019, 2, 417): e in quanto tale esso è paradossalmente l'unica verità possibile, l'unico *Bestand*. Nello scritto *Die Ruinen* datato 1811, ma pubblicato solo nel 1920, si legge:

Ewiger Wechsel im Menschenwerk. Altern und Werden.
Die Natur ist ewig jung, immer anderst und immer die nehmliche.
Ein göttlicher Gedanke zieht und entwickelt sich durch das Ganze
fortwirkend zu einem großen unbekanntem Ziel.
Nur *Sinnbilder* von ihm sind die tausend und tausend *Gestalten*,
die erscheinen und fliehen. (Hebel 2019, 4, 293)²³

Forse *Kannitverstan* rappresenta una di queste *figure simbolo*, che compaiono e che poi si dileguano. La consapevolezza acquisita non libera dal fardello ma dà senso, colloca nella storia del mondo e rasserena. Concludendo, l'esperienza della incomunicabilità, di una totale *Fremde*,²⁴ favorisce il processo di conoscenza, conduce alla verità e al suo riconoscimento, “zur Wahrheit und zu ihrer Erkenntnis” (Hebel 2019, 3, 140).

Sarebbe quindi l'incomunicabilità il tema principale? Sappiamo da altre storie che *Unverstand* e *Missverstand* (incomprensione e fraintendimento) sono frequenti nelle storie di Hebel e che da questi prende l'avvio un processo di conoscenza. Allora potremmo concludere che questo mondo estraneo di non comunicabilità aiuterebbe il ragazzo a raggiungere la verità? Si potrebbe dire con Hebel, collegandosi al testo *Hutregen*, “ganz unmöglich wäre wohl die Sache nicht. Indessen gehört eine starke Windsbraut und folglich auch ein starker Glauben dazu” (58).

La comprensione della verità non si esaurisce nella realtà ma la trascende in un ordine che sta al di là di essa, un ordine comune a tutte le cose terrene, sia del mondo privo di comunicazione di Amsterdam che in quello di Tuttligen. Ne deriva una verità metafisica che rimane chiusa all'uomo nella realtà fisica ma che può palesarsi nell'immaginazione, una verità che rimane inespugnabile con le normali modalità di comunicazione.

2. *Reise nach Frankfurt*

Anche qui il protagonista, un tessitore di Gera, “per uno strano rigiro”, sbagliando, arriva alla verità e alla sua *Erkenntnis*. Un giorno, siamo nel 1817, decide di recarsi a Francoforte dove sa che si trova il nuovo *Bundestag*, nel tentativo di far valere ancora un vecchio processo iniziato dal nonno nel 1767, ai tempi del *Reichskammergericht* di Wetzlar. Sono in ballo 20.000 talleri.

²³ Hebel e Hitzig scalano il Belchen nel 1791. L'esperienza della natura incontaminata fa scaturire visioni quasi religiose. Insieme concepiscono l'idea di una nuova filosofia tra il serio ed il faceto, secondo la quale, rovesciando la tesi Parmenidea secondo cui l'essere è ed il non essere non è, Proteo rappresenta il non-essere e la perfezione mentre “ciò-che-è” è imperfetto. Cfr. inoltre *Il Complesso di Proteo* in Hebel 2019, 2, 411 e sgg. ed in particolar modo la nota 411 a p. 669. Secondo Knopf, nonostante il suo carattere comico-satirico “la filosofia di Proteo” è da considerare un progetto alternativo alle eccessive tendenze razionali dell'Illuminismo.

²⁴ Cfr. “Kannitverstan is a mimesis of foreignness” (Svare Valeur 2015, 282).

Raccoglie tutti i vecchi atti processuali e carico come un mulo si mette in cammino. Arrivato alla porta della città di Francoforte sull'Oder chiede alla guardia dove si trovi il *Bundestag*, ma la guardia non ne sa proprio niente. Il tessitore si arrabbia: "O Deutsche, sagte er in seinem Jnnern, wie tief seydt ihr gesunken! Ein Deutscher zu sein, noch dazu eine Frankfurter Schildwache, und nichts vom Bundestag wissen!" (576). Chiede poi ad un altro e anche questo non ne sa niente. "O Patriotismus, fuhr er mit sich selber fort, wohin bist du verschwunden? Fast müßte man schämen ein Deutscher zu heißen, [...]" (577). Il terzo passante finalmente sa e con tono compassionevole gli spiega che lì non c'è il Bundestag. Il *Bundestag* si trovava a Francoforte sul Meno, non a Francoforte sull'Oder. Il tessitore è sbigottito, calcola che dovrà percorrere molte miglia (sono 650 km), se vuole recuperare i 20.000 talleri. Le scorte sono quasi finite, decide comunque di andare, "fatto trenta si fa trentuno", ma si deve ingegnare. Gli vengono in aiuto gli antichi Fenici, allorquando decisero di circumnavigare l'Africa. Calcolando di dover viaggiare per circa due anni, si portarono dietro gli attrezzi per lavorare la terra, piuttosto che tante provviste. Ogni volta che finivano le vettovaglie si fermavano, seminavano e raccoglievano. Così facendo compirono l'impresa nel tempo previsto. Non si sa se il tessitore conosca quella storia o no, sappiamo – ce lo dice l'autore – che questa è *Chronik*, ovvero storia del mondo, patrimonio comune, una sorta di DNA culturale che ci accomuna tutti. Anche il nostro tessitore, quindi, seppe fare di necessità virtù. Si ingegna, "Kunst bettelt nicht" (578) e mettendo a frutto la propria arte risale felicemente il Meno fino a Francoforte, giungendo così dopo qualche mese alla "fonte del denaro". Arrivato alla cancelleria federale però, nessuno vuol saperne del suo processo, anzi lo deridono per quell'enorme cassa che si porta dietro. Tutto è cambiato. Quei vecchi atti del 1767 non valgono più niente. Il *Bundestag* non se ne occupa proprio più.

Il racconto potrebbe concludersi qui, ma lo *Hausfreund* interviene, inserendo un'illustrazione che mostra il tessitore fermo sulla via del ritorno mentre tiene un discorso a se stesso. Molte cose gli si sono chiarite in queste settimane: il valore della tolleranza, dell'apprendimento ed il disvalore del patriottismo insensato e del denaro. Ma il maggior vantaggio che trae dall'esperienza è la consapevolezza che il mestiere di tessitore ha per lui un valore identitario – il protagonista non ha un nome, è solo *der Weber* – mestiere, che in definitiva gli consente un'esistenza dignitosa. Quindi come già in *Kannitverstan* questo personaggio giunge attraverso un percorso ad una *Erkenntnis*, in tal caso non di ordine metafisico ma morale. Dopodiché decide di abbandonare per sempre i suoi vecchi atti processuali. In quel momento, per caso, passa di lì un tizio, il droghiere della cittadina vicina, che avendo bisogno di fogli per incartare, glieli compra tutti, pagandoli a peso. Felice, il tessitore riesce con il ricavato a tornarsene tranquillo a Gera: "An meine Frankfurter Reise – sagte er – will ich denken" (580).

Sono riscontrabili diverse similitudini con *Kannitverstan*. Tutti e due i protagonisti, l'apprendista e il tessitore, si mettono in viaggio attratti dalla possibilità di ricchezza. L'atteggiamento dei due è però diverso, il primo è un ragazzo pieno di entusiasmo, il tessitore invece è un uomo maturo già un po' deluso dalla vita nelle sue aspettative, entrambi sono comunque superficiali e poco attenti alle cose del mondo. In *Reise nach Frankfurt* diversamente che in *Kannitverstan* viene esaltato il valore del lavoro umano, che nella sua semplicità è fondativo della storia dell'uomo. Come già avevano fatto i Fenici anche il tessitore di Gera riesce a raggiungere lo scopo grazie alla sua arte, di cui capisce ora il senso ed il valore. La continuità con il passato è una strana continuità. Tutto cambia, ma proprio tramite il passato, rappresentato qui dalla grande cassa contenente gli atti del vecchio processo del nonno (passato personale) e dai Fenici (passato storico), si può ricavare anche solo quel che basta per raggiungere l'obiettivo prossimo futuro e difatti con i soldi ricavati dalla vendita dei documenti lui può tornare a casa, così come prima, usando al bisogno la sua arte di tessitore, era riuscito a raggiungere la meta.

Allo stesso modo dell'apprendista in *Kannitverstan*, il tessitore di Gera ritrova se stesso e il senso del suo stare al mondo attraverso un'esperienza di espatrio. Durante il suo peregrinare rielabora, intuisce e giunge infine ad una sorta di visione profonda, *eine Einsicht*, in cui sono valori fondamentali dell'esistenza l'empatia verso il prossimo, l'apprendimento, la conoscenza ed il lavoro. Valori questi non legati ad un luogo, che non hanno una connotazione patriottica. Anzi, solo andando oltre i confini predeterminati, che siano essi fisici o mentali, si entra in contatto con ciò che vale veramente, con la *Wahrheit* e la sua *Erkenntnis*. Si rileva inoltre anche qui la stessa struttura compositiva individuata in *Kannitverstan*: sono distinguibili tre segmenti narrativi con tre passanti e tutto inizia da un equivoco. Nel racconto dell'apprendista di Tuttlingen il protagonista risolve la situazione creandosi un mondo immaginario attraverso una figura altrettanto immaginaria, quindi il tutto si sposta da un piano concreto a un piano metafisico; mentre nella storia del tessitore il livello rimane quello dell'esperienza, della morale. Il tessitore di Gera riceve delle risposte dai passanti, non si pone qui un problema di comunicazione, un estraniamento così forte come in *Kannitverstan*. Non ce n'è forse bisogno per delle verità più semplici. Anche in questo caso, comunque, si riconfigura il paradigma del dispatrio, cioè la necessità di uscire dai propri, angusti confini esperienziali ed intellettuali per poter giungere ad una nuova conoscenza e consapevolezza, ad una nuova visione del sé e della propria collocazione nel mondo.

3. *Der Schneider in Pensa*

In questa terza storia il protagonista invece è già “dispatriato”, tanti anni prima. Questo è semmai il racconto di un'accoglienza e di un ritrovamento. La storia inizia con la presentazione del personaggio, il sarto di Pensa, un “Männlein”, che aveva nella sua bottega addirittura ventisei garzoni e lavorava per mezza Russia. Tuttavia non era ricco, “*doch ein froher heiterer Sinn, ein Gemüht treu und köstlich wie Gold und Mitten in Asien deutsches Blut rheinländischer Hausfreundschaft*” (483). La cronaca della vita del sarto si intreccia con quella delle guerre napoleoniche, la Campagna di Russia e la disfatta di Napoleone che coinvolge gli stati dell'Europa centrale, in particolar modo gli stati tedeschi, alcuni dei quali passati dalla parte dei francesi. Siamo nel 1812, a Pensa, primo avamposto russo in Asia, luogo di smistamento di prigionieri di guerra. Un giorno capitano mescolati con dei francesi sedici ufficiali renani proprio del Baden che attraverso campi di battaglia, incendi e distruzione, arrivano a Pensa allo stremo delle forze, malati, senza soldi e vestiario. Ma nel momento dell'estremo scoraggiamento sentono una voce familiare, “*ein Evangelium vom Himmel [...] – Sind keine Teutsche da? – und es stand vor ihnen eine liebe freundliche Gestalt. Das war der Schneider von Pensa*” (*ibidem*), di cui questa volta sappiamo anche il nome, si chiama Franz Anton Egetmaier, proveniente dal Granducato del Baden.

Interessante la breve cronaca della vita del sarto.²⁵ Nel 1779, dopo aver imparato il mestiere, Egetmaier si era messo in cammino dal Baden verso est, fino a Pietroburgo. Si era fatto assumere come sarto di un reggimento e poi aveva peregrinato ancora verso est, senza mai fermarsi, mosso come da una forza interiore: “*Ein Pfälzer Schneider schlägt 7 bis achtmal hundert Stunden Wegs nicht hoch an, wenn's ihn inwendig treibt*” (*ibidem*). Finché non era giunto a Pensa,

²⁵ Cfr. Hebel 2019, 3, 730, n. 482, in cui si dice che la storia del sarto di Pensa fa riferimento ai racconti di guerra di ufficiali badensi. Dopo la pubblicazione della storia di Hebel, apparve sul *Morgenblatt für gebildete Stände*, n. 133-36, 1816 di Tübingen, il resoconto di una storia simile, con lo stesso protagonista.

dove stabilitosi, si era creato un'esistenza borghese. Diviene così un uomo assai considerato in tutta l'Asia. La sua bontà, capacità di accoglienza e generosità verso chi ne aveva bisogno era nota a tutti. Un riguardo particolare lo riservava ai prigionieri di guerra. Ogni qualvolta che ne arrivava qualcuno, accorreva chiedendo con ansia se ci fosse tra loro qualche tedesco. Aveva nostalgia. Finché un giorno alla domanda: "Sind keine Teutsche da?", la risposta fu: "Teutsche genug" (484). Erano tutti del Baden, "und die Tränen der Freude, der Wehmut und heiligen Heimatsliebe traten allen in die Augen" (485). Li accoglie quindi nella sua casa, li accudisce come una madre e li guida nella loro nuova esistenza come un padre. Finché arriva il giorno in cui questi possono finalmente tornare in patria, giorno molto triste per il sarto. Il congedo è straziante; si separarono con mille auguri di felicità, con lacrime di riconoscenza e affetto. Per il sarto è il giorno più felice e doloroso e chiede di pensare a lui come al padre di Pensa.

La storia di Egetmaier, il sarto di Pensa, ha il carattere del ritratto edificante. L'autore descrive Egetmaier anche fisicamente, fatto raro nelle *Kalendergeschichten*, per poi in un crescendo che assume toni biblici (numerosi i riferimenti alla vicenda della Genesi di Giuseppe e i suoi fratelli), esaltarne il carattere e la moralità. Il compito che lo *Hausfreund* si era prefisso all'inizio del racconto, ovvero di tener viva la memoria di uomini così lodevoli per la loro bontà, si conclude senza ulteriori commenti: "Das war Franz Anton Egetmaier, Schneidermeister in Asien. Der Hausfreund wird noch im künftigen Kalender ein freudiges Wort von ihm zu reden wissen" (487). La chiusa di questo testo, come già quella di *Kannitverstan*, giunge all'improvviso e sembra sbrigativa. Il *Merke* finale che in molti casi chiude la *Kalendergeschichte* hebeliana, ricollegandola all'*incipit*, qui non è presente. La storia finisce, ma resta come qualcosa di inconcluso, il cerchio non si chiude del tutto. La stessa sensazione che si prova giungendo al termine di *Kannitverstan*. Alcune domande rimangono aperte, come si è visto. In certe storie di Hebel qualcosa rimane in sospeso, qualcosa che "weiter ritzt" (Bloch 1965, 144),²⁶ che continua a lavorare nella testa del lettore anche quando la storia è finita. "Ein Eindruck, der über das Gehörte nicht zur Ruhe kommen lässt" (1983, 16).²⁷

Nell'ottica del dispatro ci interessa qui la figura del sarto, che vive una situazione di concreto e completo dislocamento e straniamento: Pensa si trova lontanissima dalla *Heimat* badense, in un paese inquietante, dove si parlano lingue sconosciute; venendo dall'Europa il primo avamposto russo in Asia: *die Fremde*, dove la cristianità finisce, "und niemand mehr das Vaterunser kennt" (Hebel 2019, 3, 483), dove nessuno più conosce neanche il padrenostro. In tutto questo straniamento, ciò che consola e commuove è sentire ogni tanto la lingua in cui si è nati, la lingua madre, che rievoca e restituisce per un tempo relativo la *Heimat* perduta. Essa assume qui come già nelle *Poesie Alemanne* un valore rievocativo e consolatorio, di un passato che consapevolmente non tornerà più, ma che rivive anche solo per il tempo di una poesia o di una storia. La parola *Tröst* viene ripetuta diverse volte in relazione alla lingua materna,²⁸

²⁶ Nel *Nachwort* all'edizione *J.P. Hebel Kalendergeschichten Ausw. u. Nachw. von Ernst Bloch* (1965, 144-45), Bloch parla del *Merke*, come indicatore del carattere parabolico delle storie di Hebel, affermando che il Notabene chiude perfettamente il cerchio, facendo sì che tutto torni: *il Merke* agirebbe quindi come un "Korrektiv". In realtà, come rilevano Bevilacqua in "Unverhofftes Wiedersehen" (1971) e anche Knopf in *Geschichten zur Geschichte* (1973), ci sono alcune storie che invece non si chiudono nel modo consueto, per le quali è necessario adottare diversi livelli di lettura; sono proprio queste le storie che dimostrano la complessità e modernità del narratore Hebel.

²⁷ Nel testo di *Spuren* dal titolo *Das Merke*, Bloch attribuisce al suo *Merke* proprio la funzione contraria a quella che secondo lui assume il *Merke* hebeliano, ovvero di essere quel qualcosa che continua ad incidere, a lavorare nella testa del lettore, a rimandare a qualcos'altro. Ma questa caratteristica è in realtà già presente nei testi di Hebel più complessi.

²⁸ Cfr. la lettera a Gräter citata a p. 220 (Hebel 2019, 5, 135), dove troviamo l'espressione *tröstend* a proposito dell'uso del dialetto nelle *Poesie Alemanne*.

alla *Teutsche Sprache*, e paragonata al *Vangelium vom Himmel*, quasi un'immagine della lingua madre quale tramite e connessione con l'Eterno, l'Eden perduto, come abbiamo già incontrato nelle *Poesie Alemanne*. Colpisce in questa storia l'enfasi data al valore rievocativo e consolatorio dell'idioma natio. Il sarto di Pensa ha trovato la sua nuova patria lontano, dove vive bene e con successo, ma soffre di una potente nostalgia degli affetti della sua infanzia, della sua *Heimat*, nostalgia non più legata ad un luogo specifico, ma trascesa nella lingua in cui si nasce, che diviene così una sorta di *Sprachheimat*.

Tutte e tre queste storie indicano che la via per la conoscenza (*Erkenntnis*) e la consapevolezza della propria collocazione nel mondo implica un uscire da ciò che è noto, familiare (*heimlich*) ed un confrontarsi con la *Fremde*, con ciò che è estraneo, sconosciuto e talvolta mostruoso, inquietante (*unheimlich*). È il procedimento dello straniamento (*Verfremdung*). Per nessuno dei tre protagonisti delle nostre storie si tratta di un procedere verso qualcosa di già definito con un suo *tèlos*, ma neppure di una *Wanderung* fine a se stessa, quanto piuttosto di un percorso di conoscenza, un confrontarsi, un mettersi in gioco che, procedendo attraverso analogie e corrispondenze, conferisce senso al loro esistere, anche in una prospettiva metafisica. Lo spaesamento serve a rendersi conto di chi siamo e dove stiamo andando, spinge a trovare il proprio posto nel mondo e forse anche una nuova *Heimat*. Attraverso la cronaca di avvenimenti storici vicini o lontani, come il riferimento ai Fenici in *Reise nach Frankfurt*, oppure la registrazione degli avvenimenti più significativi della storia europea, dal terremoto di Lisbona (1755), al bombardamento di Copenaghen (1809) nella "schönsten Geschichte von der Welt" (Bloch 1965, 139), ovvero *Unverhofftes Wiedersehen*, l'autore colloca i suoi personaggi, uomini e donne semplici (*kleine Leute*), nella storia del mondo e con lui anche il lettore vi entra a far parte a pieno titolo. Compie cioè attraverso una narrazione apparentemente semplice una storicizzazione delle vicende individuali e quotidiane della gente comune. Il viaggio, l'esplorazione di realtà diverse, ha cambiato ed arricchito di conoscenza e consapevolezza l'apprendista di Tuttlingen, il tessitore di Gera ed il sarto di Pensa. Ci può essere guadagno più grande? A questo punto non è più neanche così importante tornare alla casa che si è lasciata. La patria, o meglio, *die Heimat*, in definitiva, come appare in *Der Schneider in Pensa*, non si colloca tanto nel luogo che ci è dato sin dalla nascita, ma è qualcosa che deve essere conquistata, sperimentandosi nella lontananza del mondo e nel dispatrio e che infine può essere ritrovata metaforicamente anche nella lingua natia e nella scrittura, nella poesia.

Il dispatrio, o "spatrio" come lo chiama Leopardi,²⁹ nasce dal bisogno di ampliare i propri orizzonti interpretativi, culturali e identitari, è un paradigma culturale della modernità e ci sembra che rappresenti anche nell'opera di Hebel un'importante cifra interpretativa, soprattutto nelle storie di calendario. Infine, esso può essere anche principalmente una condizione relativa.

Ci viene in mente un caso limite, un'altra figura hebeliana, il protagonista di *Ist der Mensch ein wunderliches Geschöpf* (Hebel 2019, 3, 596) il quale al contrario dei tanti personaggi girovaghi, nei suoi ben settantacinque anni di vita non è mai uscito da Parigi. Conduce una vita omologata, senza farsi mai alcuna domanda, finché un giorno il re, preoccupato della salute mentale del proprio suddito, non escogita uno stratagemma per farlo uscire da quella ottusa chiusura: gli proibisce di uscire da Parigi. All'improvviso tutto cambia, la sua vita gli appare com'è: vuota, monotona, insensata ed il suo più grande desiderio diventa quello di partire per conoscere il mondo. Nell'anno di immobilità forzata cui è costretto, impara a rinegoziare tutta

²⁹ "Lo spatrio, cioè il trapiantarsi di un popolo in un altro era possiamo dire ignoto agli antichi popoli civili, finché durò la loro civiltà [...] le colonie non erano altro che ampliamenti della patria dove ciascuno rimaneva fra suoi compatriotti, colle stesse leggi, costumi ecc." (Leopardi 1921-24, 157).

l'esistenza vissuta fin lì e quando il re finalmente revoca il divieto, lui allora sceglie, questa volta con cognizione di causa: non parte più, rimane a Parigi per sempre. Il divieto ha messo in moto un processo di straniamento, di *dispatrio* virtuale, attraverso il quale il protagonista è riuscito a ridefinire la propria identità, dando senso al suo esserci. Il luogo, che sia Pensa, Segringen, Parigi o Milano, non è poi fondamentale. Importante è la *Erkenntnis* finale: "Paris ist am schönsten inwendig" (598). Ecco, il *dispatrio* può essere anche solo un percorso di crescita tutto interiore.

Così, come gran parte dei suoi personaggi, l'Amico delle famiglie girovaga su e giù lungo le rive del Reno, ascoltando i racconti dei viaggiatori, dei passanti e raccoglie storie curiose, divertenti o terribili, tutte con qualche particolare straniante che mette in moto il pensiero critico. "er weiss alles" (Hebel 2019, 3, 588): porta la casa nel mondo ed il mondo a casa, in un'azione reciproca, chiasmica. Hebel il *Citoyen* – osserva Bloch – "erscheint überall [...], mitten in der geliebten alemannischen Heimat, aber keine Nation kennend, nur Menschen" (Bloch 1965, 148).

Riferimenti bibliografici

- Aurnhammer, Achim, und C.J. Andreas Klein. 2001. *Johann Georg Jacobi in Freiburg und sein oberrheinischer Dichterkreis 1784 bis 1814*. Freiburg i. Br.: Universitätsbibliothek.
- Benjamin, Walter. 1991a [1977]. "Johann Peter Hebel 1". In *Gesammelte Schriften* Bd. 2, Teil 1, 277-80. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1991b [1977]. "Johann Peter Hebel 2". In *Gesammelte Schriften* Bd. 2, Teil 1, 280-83. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1991c [1977]. "Der eingetunkte Zauberstab". In *Gesammelte Schriften* Bd. 3, 409-17. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bevilacqua, Giuseppe. 1971. "In che consiste il fascino di *Unverhofftes Wiedersehen*". *Paragone* no. 254: 45-76.
- . 1996. "J.P. Hebel, ovvero il giusto mezzo tra realismo e metafisica". In *Johann Peter Hebel Storie di Calendario*, a cura e traduzione di Giuseppe Bevilacqua, 9-41. Venezia: Marsilio.
- . 2002. "Il momento idilliaco in Hebel". In *Idillio e anti-idillio nella letteratura tedesca moderna*, a cura di Rita Svandrlik, 19-39. Bari: Palomar.
- Bigi, Brunella. 2000. "Lingua e transnazionalità nel *Dispatrio* di Luigi Meneghello". *American Journal of Italian Studies* vol. 23, no. 61: 55-60.
- Bloch, Ernst. 1963. "Hebel Gotthelf und bäurisches Tao". In Id., *Verfremdungen* Bd. 1, 186-210. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- . 1965. "Nachwort von Ernst Bloch". In Johann P. Hebel. *Kalendergeschichten*. Auswahl und Nachwort von Ernst Bloch, 133-49. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- . 1983 [1969]. *Spuren. Gesamtausgabe* Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Carravetta, Peter. 2005. "Chiasmus. Modello per l'interpretazione della scrittura esiliata e bilingue". In *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, a cura di Franca Sinopoli e Silvia Tatti, 49-61. Isernia: Cosmo Editore.
- Clifford, James. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge-London: Cambridge University Press.
- Franz, Kurt. 1985. *Johann Peter Hebel, „Kannitverstan“: Ein Missverständnis und seine Folgen*. München: Hanser.
- Faber, Richard. 2004. *Lebendige Tradition und antizipierte Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Goethe, Johann W. von. 2000 [1981]. "Johann Peter Hebel. *Allemannische Gedichte*. Für Freunde ländlicher Natur und Sitten". In Id., *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, herausgegeben von Erich Trunz, Herbert von Einem, und Hans J. Schimpf. Bd. 12. *Schriften zur Kunst*, 261-66. München: DTV.
- Hebel, Johann P. 2008 [1811]. *Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes*. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 1996. *Storie di Calendario*, a cura e traduzione di Giuseppe Bevilacqua. Con testo a fronte. Venezia: Marsilio.

- . 2019. *Gesammelte Werke*, herausgegeben von Jan Knopf, Franz Littmann, und Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Göttingen: Wallenstein Verlag.
- Heidegger, Martin. 1964. "Sprache und Heimat". In *Johann Peter Hebel*, herausgegeben von Theodor Heuss, 99-123. Tübingen: Wunderlich Verlag.
- Helwig, Heide. 2010. *Johann Peter Hebel. Biographie*. München: Hanser Verlag.
- Knopf, Jan. 2001. "...und hat das Ende der Erde nicht gesehen". *Heimat, die Welt umspannend – Hebel der Kosmopolit*. *TEXT+KRITIK* Nr. 151: 3-10.
- . 1973. *Geschichten zur Geschichte*. Stuttgart: Metzler.
- Leopardi, Giacomo. 1921-24. *Zibaldone. Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. Firenze: Le Monnier.
- Mazzacurati, Carlo, e Marco Paolini. 2006. *Ritratti. Luigi Meneghello*. Roma: Fandango.
- Meneghello, Luigi. 1963. *Libera nos a malo*. Milano: Feltrinelli.
- . 2000 [1993]. *Il dispatrio*. Milano: Rizzoli.
- Öttinger, Klaus. 1985. *Ulm ist überall*. Konstanz: Universitätsverlag.
- Pasolini, Pier P. 2003. *Tutte le Poesie* vol. 1. Milano: Mondadori.
- Pellegrini, Ernestina. 2002. *Meneghello*. Isernia: Cadmo.
- Pietzcker, Carl, und Günter Schnitzler (Hrsgg.). 1996. *Johann Peter Hebel. Unvergängliches aus dem Wiesenthal*. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag.
- . 2002. "Der Abendstern". In *Zwischen Josephinismus und Frühliberalismus*, herausgegeben von Achim Aurnhammer und Wilhelm Kühlmann, 437-63. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag.
- Prete, Antonio. 2005. "L'esilio, la lingua: passaggi nella terra della poesia". In *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, a cura di Franca Sinopoli e Silvia Tatti: 161-63. Isernia: Cosmo Iannone.
- Salvadori, Diego. 2017. "Le coordinate del limite: Luigi Meneghello e le geografie del Dispatrio". *CONCORDIA DISCORS vs DISCORDIA CONCORS* no. 9: 19-40.
- Sebald, Winfried G. 2000 [1998]. "Es steht ein Komet am Himmel". In Id., *Logis in einem Landhaus*, 11-41. Frankfurt am Main: Fischer.
- Segre, Cesare. 2006 [1963]. "'Libera nos a Malo'. L'ora del dialetto". In Luigi Meneghello, *Libera nos a Malo*, i-viii. Milano: Rizzoli.
- Sinopoli, Franca, e Silvia Tatti. 2005. *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*. Isernia: Cosmo Iannone.
- Sulis, Gigliola. 2012. "Polisemia, plurilinguismo e intertestualità in limine: sui titoli delle opere di Meneghello". *The Italianist* vol. 32, no. 1: 79-102.
- Svare Valeur, Peter. 2015. "The Cosmopolitanism of a Passing Sound: Johann Peter Hebel's *Kannitverstan*". *Neophilologus* vol. 100, no. 2: 275-87.
- Virgilio. 2012. *Le Bucoliche*. Roma: Carocci.
- Walser, Martin. 1980. *Wie und wovon handelt Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.



Citation: A. Amatruda (2021)
(Auto)ritratti di dèi decaduti: Die
Götter im Exil di Heinrich Heine.
Lea 10: pp. 233-249. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12919>.

Copyright: © 2021 A. Amatruda.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under
the terms of the Creative Com-
mons Attribution License, which
permits unrestricted use, distri-
bution, and reproduction in any
medium, provided the original
author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the
paper and its Supporting Infor-
mation files.

Competing Interests: The
Author(s) declare(s) no conflict
of interest.

(Auto)ritratti di dèi decaduti: *Die Götter im Exil* di Heinrich Heine

Arianna Amatruda

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

Abstract

This essay aims to enlighten the motive of exile in Heinrich Heine's *Die Götter im Exil* from both a historical-political and a psychological perspective. Heine's essay offers an uncanny, yet satirical, scenario in which the author identifies with figures of fallen Greek-Roman gods, thus outlining a sort of polytheistic self-portrait. After considering the fall of his political ideals and the onset of his disease, each exiled god is analysed as a symbol of Heine's inner laceration, whereas their exile eventually represents a performative act of leaving or dying.

Keywords: Disease, Exile, Fall, Gods, Heine, Mythology, Self-portrait

Nel 1831 Heinrich Heine, come altri scrittori della “Juli-Literatur”,¹ arriva a Parigi per coronare una missione culturale pianificata in patria già da tempo: allontanarsi per combattere con la penna il regime della Restaurazione e poter continuare a esprimere le proprie idee libertarie a favore del risveglio politico e culturale di una Germania atrofizzata, incapace di far propri quegli stessi cambiamenti che a Parigi avevano inaugurato la modernità. La sua scrittura, tuttavia, non può prescindere dalla condizione di esiliato politico, che emerge come una lacerazione tanto fisica quanto esistenziale, caratterizzando in maniera pregnante tutta la sua attività letteraria e pubblicistica. Verso la fine degli anni Quaranta, Heine è costretto a registrare un radicale mutamento del proprio stato, coincidente con importanti sconvolgimenti politico-sociali. Terminata l'esperienza monarchica del *juste milieu* di Luigi Filippo, con lo scioglimento della politica nazionalistica di Thiers e l'avvento al potere di Guizot, la Francia andava acquisendo un volto repubblicano, infrangendo così il sogno monarchico costituzionale auspicato

¹ Si fa riferimento all'espressione proposta da Rutger Booß per identificare il genere letterario che accomuna gli scrittori emigrati a Parigi con la Rivoluzione di Luglio (Booß 1977).

da Heine. Parallelamente in Germania era scoppiata la crisi del Reno, con la conseguente sollevazione dei movimenti liberali; mentre gli interessi delle potenze europee nella questione orientale minavano i già precari equilibri politici nel continente. Rimasto stordito dai tamburi e dalle urla provenienti dalla barricate della rivoluzione del '48, Heine va incontro a un grave esaurimento, un crollo sia fisico sia morale, conseguenza non solo della disillusione politica, ma anche della compromissione totale del corpo dovuta alla malattia cronica,² che lo relega, da questo momento fino alla morte, in una “cripta di materassi”.³ La paralisi e la cecità, poiché costituivano un ostacolo alla produzione letteraria, andavano ad incidere su una sua situazione economica già di per sé precaria, aggravata tra l'altro dalla perdita della rendita familiare e dallo scandalo suscitato dalla notizia dell'assegno elargitogli dal governo francese. A questo si sommarono la nostalgia per l'abbandono della madrepatria, che rappresentava una lacerazione non circoscritta solo alla sfera emotiva, ma che da sempre era percepita come un dolore diffuso in tutto il corpo. Questa stagione di inarrestabile declino fisico e spirituale vede il poeta allontanarsi dall'esaltante utopia sansimoniana per condurlo “zu einem persönlichen Gotte”, lontano “von den holden Idolen, die ich angebetet in den Zeiten meines Glücks” (Heine, *Romanzero*, DHA 3/1, 180-81).

In questo quadro si situa, in un breve ma significativo saggio dal titolo *Die Götter im Exil*,⁴ la trattazione ultima del *topos* degli dèi in esilio, al quale l'autore sembra voglia conferire un nuovo e più attuale significato, fondendo con una certa compartecipazione la vicenda meta-storica del declino degli dèi antichi nel mondo contemporaneo, con il destino dello “armer Exgott” (*Geständnisse*, DHA 15, 37) che egli ora rappresenta. Heine, dichiarandosi infatti un povero dio decaduto e ammettendo così il proprio personale declino, traccia un parallelismo tra le storie degli dèi antichi, caduti vittime della vittoria del cristianesimo, che ha bandito e costretto gli dèi ad una perpetua erranza e decadenza, e il proprio destino di povertà, malattia, persecuzione politica ed esilio.

1. Esilio divino come “Nachleben”

Die Götter im Exil si presenta come parte di un ampio progetto dedicato a uno dei motivi preferiti e onnipresenti negli scritti heiniani, riconosciuto tra l'altro dalla critica come motivo incipitario del cosiddetto *Götter-Exile-Motiv*, un complesso tematico destinato ad avere grande risonanza nella storia letteraria europea (Häfner, Winkler 2020). Con questo saggio Heine propone una variazione del *topos* della sopravvivenza degli dèi pagani nel mondo contemporaneo, dove le figure divine sono caricate di senso di decadimento, di corruzione e di contaminazione,

² Inizialmente si riteneva fosse la sifilide, mentre studi più recenti hanno ipotizzato si trattasse invece di sclerosi multipla (Schiffter 2006, 75-84).

³ Con il *Romanzero* si inaugurano le ultime opere cosiddette del “Matratzengruft” (Heine, *Nachwort zum Romanzero*, DHA 3/1, 177). Da questo momento si farà riferimento con la sigla “DHA” all'edizione storico-critica dell'opera di Heinrich Heine (*Düsseldorfer Ausgabe*), realizzata in collaborazione con lo Heinrich-Heine-Institut, a cura di Manfred Windfuhr, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1973-1997.

⁴ *Die Götter im Exil* appare dapprima a puntate sulla rivista francese *Revue des deux Mondes* con il titolo “Les dieux en exil” (1853) e nello stesso anno anche in tedesco, in una versione non autorizzata dall'autore, sui *Blätter für literarische Unterhaltung* con il titolo “Die Götter im Elend”. Il progetto sappiamo tuttavia essere rimasto incompiuto, come si evince dalle lettere di Heine a Campe (Heine, *Säkularausgabe*, 23, 281). Heine attribuisce la causa di questo impedimento all'editore che per molto tempo evita di rispondergli e di restituirgli i manoscritti. Rinunciata l'idea di ampliare ulteriormente il progetto, decide di riunire tutti gli scritti mitologici, sebbene incompiuti, nella raccolta *Vermischte Schriften* (1854).

lontano dalla nobile serenità pagana individuata dal classicismo. Se Winckelmann, che nel descrivere i contorni della storia dell'arte si sentiva come colui che "scrivendo la storia della sua patria è costretto a parlare anche della sua distruzione" (2008, 141), ugualmente e con ancora più sofferenza, far riemergere le storie degli dèi in esilio significava per Heine descrivere la storia del loro tramonto, declinato nelle oscure e tremende pieghe della storia moderna, intrisa da un senso di distacco e lacerazione dell'immagine perduta del mondo antico. Gli dèi che egli ci raffigura sono infatti diventati dei demoni, resi orribili e detestabili da una storia che ne ha voluto celare la più pura essenza, e che nelle pratiche oscure e misteriose, nei sacrifici e nei baccanali, ha visto l'immagine della brutalità, del primitivismo e del demoniaco, piuttosto che la manifestazione di differenti modi di intendere il rapporto con la natura. Questa concezione non ha séguito solo nella ricezione letteraria,⁵ ma poggia le basi sull'idea di un processo che nella storiografia era stato indagato nel 1776 dall'opera *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* di Edward Gibbon,⁶ che per oltre cent'anni rimarrà "la fonte privilegiata di quanti vorranno rievocare letteralmente quel drammatico momento di trapasso in cui gli dèi dell'Olimpo furono cacciati dai cieli dell'impero e soppiantati dalla croce di Cristo" (Bongiovanni Bertini 2009, 14). La teoria heiniana degli dèi declassati a demoni, infatti, non sarebbe altro che la riformulazione delle antiche credenze tramandatesi a partire dall'età ellenistica ad opera dei filosofi del cristianesimo, come stoici e apologeti, che ritenevano le figure di demoni degli angeli caduti, i quali, inviati sulla terra da Dio, furono presto fuorviati dalla condotta umana, e mescolatisi con quelli ne furono traviati e corrotti e perciò trasformati in:

spiriti malvagi, insidiosi, e ingannatori, che ponevano loro stanza nei templi e nelle statue consacrate ed ivi facevano risentire i loro malefici effetti, sconvolgendo le menti, distraendole dalla cognizione del vero Dio, irrompendo a quando a quando nei corpi miserandi degli uomini, torcendone le membra, distruggendone la salute [...]. Quando furono morti, gli uomini dedicarono ad essi simulacri; ma poiché essi erano nati di malvagio seme, Iddio decretò non fossero accolti nel cielo; sicché essi vagando vanno ora sconvolgendo non pochi corpi di uomini [...]. Non ebbero quindi più ricetto nel cielo e ricaddero sulla terra; sicché il diavolo da angeli di Dio li fece suoi satelliti e ministri. Quelli che furono da essi procreati non furono né angeli né uomini, ma ebbero tra gli uni e gli altri intermedia natura. (Pascal 2010, 62-64)

Heine tematizza questa concezione già nel saggio *Elementargeister* (nel *Salon* 2 e 3, 1836-37), di cui *Die Götter im Exil* costituisce un'integrazione. La sopravvivenza degli dèi antichi è qui affidata al marmo, quale metonimia stante a indicare l'elemento proprio delle statue classiche, portate alla luce e vivificate dalle ecfresi di Winckelmann un secolo prima, marmo che diventa ora il luogo privilegiato dell'esilio divino. Secondo Heine, la statua è veicolo ancora attivo, seppur silente, di quella bellezza, pronta a scaturire e rinascere. Tale forma di *revenant* dell'antico compare sia come isolata figura di una cornice estetico-letteraria, sotto forma di rappresentazione onirica, o come pallido riflesso della serena gioia di vivere pagana, ora sbiadita, nascosta, rimasta latente nella natura e che si risveglia nella dimensione notturna dell'*Es*, dell'inconscio e degli impulsi ancestrali;⁷ sia come incarnazione della bellezza che acquista forza con l'erotizzazione della figura femminile: si vedano, a proposito, le figure della

⁵ Si veda a proposito l'analisi di alcuni testi operata da Pellizzari, accomunati dalla trattazione del tema dell'esilio e del ritorno del paganesimo nell'Ottocento letterario (Pellizzari 2017); oppure la recente raccolta di studi *Götter-Exile*, un progetto nato grazie al centro di ricerca *Myosotis* di Freiburg (Häfner, Winkler 2020).

⁶ Colui che per primo ha individuato la radice storiografica della concezione mitologica heiniana nell'opera di Gibbon è stato Dolf Sternberger (1972, 189).

⁷ Le opere heiniane più rappresentative di questo *topos* sono *Florentinische Nächte*, *Atta Troll* e *Elementargeister*.

dea Venere, di Mefistofela o della quanto mai ambigua dea cacciatrice e fuggitiva insieme, Diana.⁸ La fuga e la sopravvivenza (*Nachleben*)⁹ delle antiche divinità pagane nel mondo borghese dell'Ottocento può essere intesa come un vero e proprio esilio politico, poiché gli dèi, cacciati dal proprio luogo originario, la dimensione edenica-pagana-panteista, sono costretti a nascondersi in varie forme per scampare alla persecuzione della morale cristiana. L'elemento demoniaco, associato soprattutto al femminile, che Heine riabilita nel suo originario contesto naturale-panteistico, si configura da un lato come esaltazione dei valori legati al paganesimo antico, dall'altro come esigenza di sopravvivenza di quegli stessi valori nel mondo cristiano, dove si perpetua la frattura fra i valori del sensualismo e dello spiritualismo. L'Esilio nel marmo quale “*modus existendi* nel mondo cristiano” (Bosco 2012, 74) emerge come contraltare alle segreganti condizioni di “*Verteufelung*” “*Vermummung*”, e “*Umwandlung*” (*Die Götter im Exil*, DHA 9, 125-126), cioè dei complessi di demonizzazione, travestimento e trasformazione dell'antico nell'età contemporanea, dove il femminile subisce un processo di rimozione da parte della religione cristiana, manifestandosi in una forma camuffata e nascosta. Infatti, il motivo degli dèi in esilio risulta fondamentale non solo per l'indagine estetica della ricezione dell'Antico nella modernità, ma si situa all'interno di un più ampio discorso storico-filosofico, costituendo un *pendant* al conflitto ideologico tra Elleni e Nazareni, ovvero tra la religione della gioia di vita di matrice pagana e lo spiritualismo cristiano-ebraico, su cui Heine costruisce la propria visione dialettica dell'esistente, che vede idealmente allineati sullo stesso asse le istanze proto-romantiche, il materialismo panteista e la rivoluzione, nella battaglia contro lo spiritualismo cristiano e la restaurazione:

Wie das spiritualistische Christenthum eine Reaktion gegen die brutale Herrschaft des imperial römischen Materialismus war; wie die erneuerte Liebe zur heiter griechischen Kunst und Wissenschaft als eine Reaktion gegen den bis zur blödsinnigsten Abtödtung ausgearteten kristlichen Spiritualismus zu betrachten ist; wie die Wiedererweckung der mittelalterlichen Romantik ebenfalls für eine Reaktion gegen die nüchterne Nachahmery der antiken, klassischen Kunst gelten kann: so sehen wir jetzt auch eine Reaktion gegen die Wiedereinführung jener katholisch feudalistischen Denkweise [...]. (*Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, DHA 8/1, 142)

Ancor prima delle opere mitologiche, erranti e sofferenti dèi erano già apparsi nella poesia *Die Götter Griechenlands* collocati nel loro habitat, il Pantheon celeste, come gigantesche figure solennemente mute, tremendamente agitate, eppure già scacciati e deceduti come inquietanti fantasmi. L'io del poeta simpatizza per questi dèi decaduti e prova per loro un sentimento di compassione dato dalla comune condizione di sconfitti della storia. Per connotare il miserabile

⁸ Appartengono a questo complesso la Leggenda di *Tannhäuser*, *Der Doktor Faust* e *Die Göttin Diana*. Meriterebbe un capitolo a sé il tema della demonizzazione e dell'esilio delle dee nella modernità – che andrebbe affrontato non solo in relazione alla questione estetica, ma anche politica e culturale, come riflesso di una condizione di emarginazione e declassamento della donna nella storia, portata alla luce con la *querelle des femmes* rivoluzionaria – ma qui ci limitiamo ad accennarne i contorni.

⁹ Il termine *Nachleben* (sopravvivenza) è una formula ideata dallo storico dell'arte Anton Springer (*Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, 1867) per indicare il persistere dell'influsso dell'antichità nel Medioevo, ma è solo con Aby Warburg che diviene concettualmente nota, nella cui opera assurge a chiave teorico-metodologica per la catalogazione dell'Atlante *Mnemosyne* (che raccoglie 2000 immagini del Rinascimento e il cui nucleo è rappresentato appunto dalla sopravvivenza di motivi pagani trasmessi attraverso la memoria storico-culturale); ma l'idea originaria risale agli *Dèi in esilio* di Heine, “testo fondamentale, evidentemente, per qualsiasi idea ci si voglia fare del *Nachleben der Antike*” e che Warburg aveva letto (Didi-Huberman 2006, 313).

destino toccato in sorte agli dèi antichi, Heine usa verbi che, oltre a indicare concetti come la perdita di potere e decadenza, contengono anche una sfumatura semantica di rimozione, come *verdrängt* e *verstorben*. Questi sono ripresi con un parallelismo verbale nelle varianti *verstummen* e *erblichen* nel VI capitolo di *Die Stadt Lucca*, legate alla stigmatizzazione degli dèi da parte del cristianesimo:

[...] und die Götter verstummen und erblichen, und immer bleicher wurden, bis sie endlich ganz in Nebel zerrannen. Nun gabs eine traurige Zeit, und die Welt wurde grau und dunkel.

Es gab keine glücklichen Götter mehr, der Olymp wurde ein Lazareth wo geschundene, gebratene und gespießte Götter langweilig umherschlichen, und ihre Wunden verbanden und triste Lieder sangen. Die Religion gewährte keine Freude mehr, sondern Trost; es war eine trübselige, blutrünstige Delinquentenreligion. (*Reisebilder*, DHA 7/1, 173)

Nel saggio *Die Götter im Exil* – la prima versione recava il titolo altrettanto significativo *Die Götter im Elend* – Heine traccia un parallelismo tra la miseria personale e la miseria divina. In quest'opera avanza in maniera ancora più pregnante la fusione di elementi mitologici, pagani antichi e germanici che si insinuano però nella dimensione contingente dello *Zeitgeist*, che vede gli dèi calati nell'avvicendamento degli eventi storici e caricati di una cupa aura di sconfitta, poiché essi ora non sono più solo vittime della degradazione loro imposta dalla morale religiosa, ma anche del fallimento della situazione politica e dei meccanismi della società capitalistico-borghese.

Potremmo dire che l'esilio degli dèi assuma la forma di un'erranza metastorica: sin dall'inizio il narratore ci avverte, infatti, che questi dèi noi li conosciamo bene, poiché in realtà la loro rappresenta una vecchia storia, una storia che tutti conoscono ma che nessuno vuole raccontare. Come Heine, anche gli dèi in esilio sono vittime della situazione politica contemporanea: naufragata ogni speranza rivoluzionaria di rinnovamento, si ritrovano ora senza asilo né ambrosia, sono “arme[n] Emigranten” e “verjagte[n] Götter” (*Die Götter*, DHA 9, 126), dèi caduti in miseria, perseguitati e costretti all'erranza. La loro discesa dall'Olimpo diviene quindi la metafora dello stesso decadimento morale e fisico del poeta. Come un archeologo del rimosso, Heine ci introduce nelle diverse storie di esilio, che tornano a ripetersi in una duplice, se non triplice analogia nei differenti momenti della storia delle rivoluzioni, dove il primo esilio coincide con il destino subito dagli dèi nella storia della mitologia greca, “in jener uralten Zeit, in jener revolutionären Epoche, als die Titanen aus dem Gewahrsam des Orkus heraufbrachen”; mentre il secondo riguarda la fuga degli antichi dèi nel terzo secolo dopo Cristo, “als der wahre Herr der Welt sein Kreuzbanner auf die Himmelsburg pflanzte” (*ibidem*). Di un terzo esilio Heine non parla espressamente, ma possiamo supporre che gli dèi poterono tornare brevemente a risplendere con la Rivoluzione francese e con Napoleone, quando una nuova generazione di uomini divini spodestò al grido di “libertà” le potenze dell'*ancien régime*, per tornare tuttavia definitivamente in esilio, con la fine delle rivoluzioni borghesi.

Sebbene la forma degli dèi risulti degradata nella condizione terrena e resa irriconoscibile dal motivo del travestimento, l'essenza immanente del divino continua a manifestarsi nelle pratiche e negli atteggiamenti, le cui caratteristiche ci riportano all'immagine mitologico-archetipica del dio in sé, quale impronta rimossa ma inestinguibile. L'antropomorfismo del dio, diverso da quello inteso da Omero, nei cui poemi le sembianze umane del dio servivano come escamotage per interferire con il mondo degli eroi (Otto 2004), contribuisce qui a creare un'immagine identitaria tra l'io del poeta e la divinità, ponendosi però nel segno negativo della decadenza e della degradazione. Allo stesso modo, l'antropomorfismo produce un effetto di svalutazione dell'autorità che il dio rappresenta, o un effetto di rimpicciolimento della potenza divina. Nell'esempio del

travestimento di Bacco, Sileno e Priapo in figure di monaci, si ha un'antropomorfizzazione caricata fino al paradosso, che ha come effetto una svalutazione non del dio – visto come attore multiforme, che può assumere le sembianze più disparate a suo piacimento –, ma del potere costituito, quello clericale, che subisce un'ironica ridicolizzazione. Qui il motivo del travestimento rimanda in maniera più celata alla questione della censura, cui Heine era continuamente sottoposto per via del decreto del Bundestag del 1835. Travestimento e antropomorfismo possono essere intesi anche come “die Anpassung an die Verhältnisse der Christenwelt” (Kortländer 2018, 401), ossia come necessario adeguamento alle dinamiche del mondo cristianizzato. Due dèi in particolare, Bacco e Mercurio, scelgono il travestimento in forma umana come luogo del loro esilio, mentre Giove è esiliato in un luogo terrestre dalla precisa connotazione antropologico-geografica. L'antropomorfizzazione caricaturale di Giove, decrepito e reietto nel Polo Nord, conferisce alla figura del dio un effetto di rimpicciolimento, che può essere letto in parallelo come metafora della perdita di potere subita da Heine non solo sul piano politico-mediatico, ma anche sessuale, e dal terrore di un depotenziamento finanziario. L'immagine della decadenza e della degradazione divina è costruita per mezzo del pauliano “sublime rovesciato” quale espediente retorico per la messa in opera di una vera e propria forma di rimpicciolimento e di annientamento dell'idea di grandezza e di eroismo in senso assoluto (Di Noi 2017, XVIII), che tuttavia viene ridimensionata da Heine su un piano empatico di identificazione. Il rovesciamento del sublime si riflette sul piano filosofico anche nella sconfessione della filosofia hegeliana, una filosofia di dèi senza Dio. Questa posizione viene ribadita negli *Dèi in esilio* attraverso un'amara caricatura dell'idea di immortalità, rovesciata ironicamente nell'idea di esilio come condanna eterna di un'ineludibile condizione. Che Heine ci abbia in qualche modo rassicurato di ridere sempre e solo della caricatura, già mai degli dèi, come spiega nella prefazione allo *Atta Troll*,¹⁰ è una battuta che si pone in contraddizione con la concezione per cui gli dèi del nostro saggio sono collocati cinicamente in un eterno esilio, come paradossale conseguenza della loro immortalità, nei confronti della quale l'eternamente ambiguo autore, malgrado la sua dichiarata compassione, non nasconde la propria malcelata *Schadenfreude*.¹¹

2. Esilio come “Zerrissenheit”

L'esilio degli dèi nel mondo contemporaneo si sviluppa secondo un andamento narrativo straniante, dovuto all'intrusione anacronistica di presenze sinistre, collocabili in un tempo storico antecedente al tempo della narrazione. Inoltre, come è stato suggerito dallo stesso Freud nelle brevi righe dedicate a Heine nel saggio *Das Unheimliche*, gli dèi in esilio configurandosi come “Schreckbild” (Freud 1966, 248), la rappresentazione in forma degradata e demonizzata dell'io, come doppio, diverrebbero la quintessenza del perturbante, che potrebbe alludere alla riemersione dei demoni interiori rappresentati nel loro esilio simbolico, come forma di rimosso psichico. Tuttavia il motivo del perturbante, mescolandosi a quello heiniano della parodia, produce non solo uno stravagante effetto di straniamento, ma anche di empatia e familiarizzazione nei confronti di questi dèi, sventurati e umani quanto mai, che difatti vengono trattati come presenze attuali e contingenti all'interno di un discorso che vuole essere ironicamente realistico.

Il motivo del perturbante ci conduce, attraverso un processo di proiezione, verso una forma di autoritratto mitologizzato. Nella concezione psicanalitica, l'uso del mito quale forma di regressione sistematica nell'antichità è visto come l'esigenza di una rinascita all'interno di

¹⁰ “Wir lachen dabei, aber alsdann nur über das Zerrbild, nicht über den Gott” (*Atta Troll*, DHA 4, 11).

¹¹ “Ich zweifle nicht, dass es giebt Leute, die sich schadenfroh an solchem Schauspiel laben” (*Die Götter*, DHA 9, 145).

un periodo storico e personale sentito come incrinato. Le due principali forme di regressione in questo senso si muovono nella direzione delle radici tradizionali della nostra cultura occidentale, nell'ebraismo e nell'ellenismo, dove il primo rappresenta le alternative psicologiche dell'unità della coscienza egoica, mentre il secondo quella della coscienza della molteplicità (Hillman 1977, 11-19). In Heine, la regressione nell'antichità pagana sembra configurarsi come necessità di ricomporre la propria coscienza multiforme, frammentaria, nel tentativo di sanare le contraddizioni e le idiosincrasie proprie della sua *Zerrissenheit*, una condizione che corre parallelamente all'esperienza dell'esilio. Questa caratteristica è attestata anche da elementi che richiamano le figure archetipiche complementari di *puer* e *senex*, come figure costitutive della coscienza che anela a ritrovare il proprio centro nevralgico, la propria unità vitale, poiché "oggi l'anima è sradicata; la sua sofferenza e la sua malattia riflettono la condizione divisa dell'archetipo scisso, che l'anima avrebbe per sua natura la capacità di ricongiungere, se solo le permettessimo di ritornare dall'esilio, nell'inconscio al suo luogo originario, ossia al centro delle polarità" (Hillman 1999, 77). Una scissione schizofrenica che vuole essere risanata, ritrovando l'armonia tra spirito e corpo, tra spiritualismo e sensualismo, cioè le due distinte concezioni di vita che Heine dualisticamente individua nelle categorie di Nazareni e Elleni: "Wann wird wieder die Harmonie eintreten, wann wird die Welt wieder gesunden von dem einseitigen Streben nach Vergeistigung, dem tollen Irrtume, wodurch sowohl Seele wie Körper erkrankten!" (DHA 11, 40). Nell'ultima fase del suo pensiero si rende perciò evidente la necessità di una transizione da una condizione di disarmonia e lacerazione propria della cosiddetta *Krankheitsperiode* (Sandor 1967, 47), ad una di unità ideale, il cui obiettivo diviene il risanamento nella sua interezza, ritrovando cioè la perduta armonia dell'unità tra spirito e corpo.

Nelle poesie scritte tra il 1853 e il 1854 il *topos* della malattia è espresso in maniera così incisiva e toccante, da non lasciar dubbi sull'origine dei suoi demoni. In *Leib und Seele*, l'antica scissione tra spirito e corpo vede finalmente unite le due controparti nella lotta contro il dolore:

Der Leib zur armen Seele spricht:
O tröste dich und gräm dich nicht!
Ertragen müssen wir in Frieden
Was uns vom Schicksal ward beschieden. (*Gedichte. 1853-1854*, DHA 3/1, 187)

Il tema infernale permea non solo la dimensione esistenziale del poeta, ma anche la nuova visione di Parigi, che si trasforma da Olimpo terreno¹² a inferno,¹³ o paradiso del diavolo,¹⁴ rievocando l'immagine metaforica della città apocalittica e dell'esilio per eccellenza degli ebrei (Winkler 1995, 236). Nella paralisi completa, il poeta teme di essere già morto,¹⁵ e immagina sia meglio inabissarsi nell'acqua dello Stige nel regno delle ombre,¹⁶ anche se preferirebbe di gran lunga rimanere su questa terra, accanto alla moglie "im statu quo", se solo Dio gli concedesse un po' di salute e di denaro (*Zum Lazarus XI*, DHA 3/1, 205).

È dunque possibile ricondurre l'esilio divino non solo alla condizione di emarginazione, declassamento e decadimento delle divinità pagane ad opera del Cristianesimo, che ha affer-

¹² Cfr. "Pantheon des Lebenden" (*Französische Zustände*, DHA 12, 103).

¹³ Cfr. "Der ganze Olymp wurde nun eine luftige Hölle" (*Zur Geschichte*, DHA 8/1, 20).

¹⁴ Cfr. "Das singende, springende, schöne Paris, / Die Hölle der Engel, der Teufel Paradies" (*Babylonische Sorgen/Gedichte 1853-54*, DHA 3/1, 190).

¹⁵ Cfr. "Vielleicht ich bin gestorben längst"; "Jetzt wo ich todessiech und elend / Jetzt, wo geschaufelt schon die Gruff" (*Zum Lazarus*, DHA 3/1, 199-200).

¹⁶ Cfr. "Für leidende Herzen ist es viel besser / Dort unten am stygischen Nachtgewässer" (*Im Mai*, DHA 3/1, 186).

mato nel corso dei secoli la supremazia dello spirito sulla materia; ma anche alla separazione, figurata e non, dell'anima umana dal suo corpo fisico: una condizione che Heine esperisce in uno stato dissociativo che lo vede non solo esule in terra straniera, ma anche confinato materialmente dalla società attiva e in uno stato di indigenza. L'esilio divino diventa quindi una vera e propria categoria filosofica di intendere il sé nella sua interezza e nella sua disgiunzione. Come sottolinea Fornari:

L'esilio è, in effetti, una categoria per nulla estranea alla storia filosofica occidentale: dal *Fedone* e dal *Teeteto* platonici passando per le *Enneadi* plotiniane, esso è stato insieme immagine della 'vita filosofica' e indice della separazione (*chorismos*) che disgiunge il regno dell'anima dalla materialità del corpo e dei suoi umori. (2013, 73)

Le storie di questi dèi heiniani vengono illustrate come fossero incisioni o acqueforti, a dimostrazione del fondamentale carattere iconico del regno immaginale veicolato dai mitologemi. È interessante notare come gli dèi presi in esame siano tutti di genere maschile, a riprova dell'impronta soggettivistica che assume l'opera; mentre lo stile narrativo è caratterizzato da un'amara autoironia, quale cifra stilistica di uno Heine prossimo alla dipartita finale nel suo personale regno divino, ormai del tutto disincantato di fronte al tema della morte. Infatti, nella costruzione di questo complesso mitologico in esilio, è possibile scorgere una rappresentazione apotropaica della morte, simboleggiata dal carattere decadente delle principali figure di dèi. Questa sfumatura fu ben presente tra l'altro alla critica al tempo di Heine, che apprezzò quest'opera originale per il tentativo di creare un nuovo genere di morire (DHA 9, 1035). Se "gli dei rimossi ritornano come nucleo archetipico dei complessi sintomatici" e il mondo antropomorfo degli dèi diventa "una proiezione imitativa del nostro mondo con tutte le nostre patologie" (Hillman 1991, 95), potremmo avanzare l'ipotesi che Heine introietti a tal punto la propria patologia da esorcizzarla sotto forma di demoni. Il "complesso degli dèi in esilio" si configurerebbe, pertanto, come rimozione e proiezione di personali complessi psichici in figure mitiche riunite nella forma di un Pantheon, nella rappresentazione allegorica di una sorta di politeismo psichico. Gli dèi diventano in questo quadro i protagonisti in forma archetipica di una nuova mitologia personale, delineata attraverso le tinte caricaturali e ironiche di uno Heine giunto al confronto con se stesso. A ciascun dio egli sembra, infatti, voler affidare una particolare caratteristica di sé, riesumando i connotati archetipici salienti associati alle diverse divinità greche, e costruendo nuove e immaginifiche narrazioni parodiche, attualizzando i tratti specifici degli dèi e inserendoli nella cornice del mondo borghese. In questo originale processo mitopoietico, non troviamo solo una attualizzazione delle storie desunte dalla tradizione mitologica degli dèi greci – qui riproposti nella loro versione romana-cristianizzata –, ma soprattutto la costruzione di mitologemi che pertengono alla biografia del poeta. La serena identità pagana che vede gli dèi tradizionalmente legati al Mediterraneo è rovesciata nella cupa, segregante e sinistra condizione di figure di demoni romano-germanici, collocati nel mondo protestante cristianizzato delle regioni nordiche: Bacco è nel Tirolo, e simili storie avvengono anche a Spira sul Reno; Mercurio nella Frisia orientale; Giove nel più remoto Polo Nord. In queste stesse regioni attorno al Mare del Nord, dove trascorreva le estati per godere dei benefici curativi del mare già da prima del suo esilio parigino, Heine concepì probabilmente l'idea degli dèi in esilio, partendo dalla ricerca di tracce residuali del paganesimo antico nel mondo cristiano contemporaneo, dove essi si celano in una forma nascosta. L'ispirazione data dall'ambiente nordico e marino spiegherebbe così la presenza in ciascuna storia dell'elemento acquatico tanto caro al poeta.

Oltre che essere, come abbiamo visto, una formulazione di matrice storiografica, il complesso degli dèi in esilio può essere interpretato in maniera soggettivistica, se si tiene conto della

prorogativa di Heine di plasmare le proprie figure in virtù di una vera e propria “Kunst des Mythisieren” (Bierwirth 2006, 20), di creare e ricreare a propria immagine una “nuova mitologia” – nel segno della schlegeliana dichiarazione di intenti – caricando miti e figure mitiche di un nuovo e personale significato che, lungi dall’aver una valenza storica assoluta, diventano la rappresentazione plastica del proprio universo. Come infatti suggerisce Bierwirth: “Heine abstrahierte seine eigenen seelischen Konflikte in mythologische und religiöse Gestalten, mit denen er sich z. T. identifizierte” (21). Inoltre, l’idea di “ritorno alla Grecia” (Hillman 1977, 11-19), o per meglio dire in un proprio immaginario universo pagano, appare ancora più significativa se pensiamo che Heine si trovava paralizzato a letto ormai da diversi anni, cieco e dolorante, senza speranze di poter tornare attivamente nella società. La rinascita simbolica per il poeta malato può infatti concretizzarsi solo nella dimensione distopica del mito. Questo singolare “Mythensystem”, poiché attualizza il discorso sul mito, risulta funzionale sia alla problematizzazione e all’interpretazione dei problemi dell’epoca, sia alla rappresentazione dei complessi psicologici sotto forma di mitologemi, dai quali è possibile evincere informazioni di carattere autobiografico e poetologico. Di seguito indagheremo il motivo dell’esilio nell’opera *Die Götter im Exil* attraverso le differenti stratificazioni semantiche che si evidenziano da una più attenta lettura dei mitologemi presenti nelle descrizioni che l’autore ci restituisce, in una maniera del tutto personale e *sui generis*, degli dèi in esilio. Seguendo questo filo, i principali dèi che Heine prende come riferimento per le sue incisioni sono Bacco, Mercurio e Giove,¹⁷ che qui interpreteremo come personificazioni di malattie, fisiche e psichiche.

3. Bacchus

Bacco era stato scelto come nume tutelare da un altro esemplare poeta in esilio, il latino Ovidio, che al dio del tiaso dedica la sua quinta *Tristia*, scritta in procinto di abbandonare la patria, esiliato per volontà di Cesare. Bacco risalta come personificazione della vita, dell’erranza e della compagnia, in antitesi alla condizione di isolamento subita dal poeta lontano dagli affetti e dalla patria (Ovidio 2015). Nel necrologio *Ludwig Markus*, Heine parla della follia come “die Nationalkrankheit der Deutschen in Frankreich” (*Lutezia II*, DHA 14/1, 265), la malattia tipica degli espatriati tedeschi. Bacco risalta a sua volta come dio della follia, di una follia intesa però come manifestazione non di una malattia, di una degenerazione o di un’afezione, ma al contrario come più potente manifestazione della “vita, che nel suo traboccare diventa follia e che nel suo più profondo godimento è strettamente congiunta alla morte” (Kerényi 1992, 135). Ed infatti Dioniso, in quanto “Gott der Ekstase und des Wahnsinns” (Schmidt 2008, 18), dio della crudeltà, della follia e dell’estasi, come viene raffigurato nelle *Baccanti* di Euripide, è un dio tentatore che si insidia nelle profondità dell’essere umano, senza che si abbia possibilità di nascondere o impedirlo nel suo manifestarsi. Come archetipo della vita indistruttibile, della vita nella sua accezione piena e senza limiti, esso rappresenta il ciclo vita-morte-rinascita che si esprime nella danza estatica e nell’orgia, come impulso vitalistico primigenio, come manife-

¹⁷ Meriterebbe una discussione a sé il ritratto di Apollo, già identificato dalla critica come la principale divinità alter-ego di Heine (DHA 9, 1065 e ss.). Le sue molteplici metamorfosi ne descrivono la natura ibrida di pastore-cantore innamorato e vampiro guaritore e seduttore in *Die Götter im Exil*; mentre nella poesia *Apollo Gott* diviene figura errante e caricaturale della diaspora ebraica sotto il nome “Rabbi Faibisch” (i.e. Phaebus) che, migrando ad Amsterdam sotto le spoglie di un commediante, risalta al contempo come la rappresentazione autobiografica dell’artista/Dichter: “Die Schicksale Halevys, ibn Esras, ibn Gabirols und des Rabbi Faibisch, die durch gemeinsame Exilerfahrungen miteinander verbunden sind, räsentieren das Schicksal der Künstler in der Moderne” (Grundmann 2008, 425).

stazione della *zoè*, di una vita che si perpetua oltre la morte (Kerényi 1992). Infatti il dio che Heine ci rappresenta non è più solo Dioniso, ma Bacco: colui che – dalla tradizione romantica da F. Schlegel a Creuzer, passando per Hölderlin e Schelling e a sua volta mutuata dalle teorie orfiche degli storiografi classici – appare come “dio risorto” o “secondo Dioniso” (Frank 1982, 265), legato soprattutto alle dionisie, alle orge, al vino e alle danze associate al culto notturno in suo onore. Con la sua componente panica, erotica e vitalistica, l’archetipo Bacco/Dioniso è infatti particolarmente presente nella biografia di un *viveur* edonista e libertino quale era Heine, che correva dietro passeggiatrici e *grisettes* e frequentava assiduamente salotti, sale da ballo e teatri. Sempre a Bacco è attribuita un’analoga funzione vivificatrice anche nella pantomima danzata *Die Göttin Diana*, dove il dio assume un significato di centrale importanza per Heine, che propone qui un’ulteriore variazione del mito della rinascita, che può essere letta come il risveglio della dimensione sensuale della coscienza spiritualistica.

In *Die Götter im Exil* la storia dell’esilio di Bacco è filtrata dal racconto di un pescatore, la controparte spiritualista della vicenda. Da un punto di vista narratologico, egli è prima di tutto aiutante (noleggia la barca a Bacco), poi spettatore (del baccanale), e infine vittima (della derisione dello stesso Bacco-priore, suo confessore). Al suo cospetto si presentano tre misteriose figure incappucciate, di cui il pescatore nota gli aspetti *unheimlich*: il biancore spettrale del volto e il freddo gelido della mano. Il tragitto in barca verso l’altra sponda, che termina in una vasta radura mai vista prima, nel folto di una foresta esotica, simboleggia l’allontanamento del super-io, dalla sua sfera di controllo cosciente, per addentrarsi nelle profondità della psiche, dove verrà celebrato metaforicamente un baccanale. La dimensione interna e nascosta ha una precisa connotazione psicologica: “Tutti gli dèi sono interni e poiché essi sono in atto a livello mitico in tutta la nostra esistenza, allora la fuga si svolge come processo di *reflexio*, un ripiegamento di sé verso l’interno” (Hillman 1977, 114). Già nella tradizione antica Dioniso è “l’altro, l’estraneo, lo straniero” per eccellenza, non solo a causa della sua origine che, secondo la più nota fonte euripidea, lo vede nato a Tebe e cresciuto in un luogo nascosto in esilio, la lontana e orientale Nysa, dove si mescolano elleni e barbari; ma anche per la sua capacità di mettere “in comunicazione con quell’altrove che ciascuno porta dentro di sé e che il più delle volte rifiuta di vedere” (Sevieri 2015, 12). Ma se, alla fine della tragedia di Euripide, Dioniso non appare più come “der Exilierte, sonder der selbst Exilierende” (Winkler 2020, 121), non più quindi come dio esiliato, ma come colui che si esilia da sé – così per lo Heine degli *Dèi in esilio*, l’interiorizzazione di Bacco diventa la forma stessa del suo esilio. Quelli che prima al pescatore sembravano solo spettri, ora appaiono come “wandelnde Statuen”, stupende figure di uomini e donne che nella festa baccantica creano un vero e proprio *tableau vivant*, arricchito da attributi iconografici tradizionalmente legati al dio. L’esilio di Bacco emerge quindi come archetipo della rimozione della dimensione dionisiaca nel regno del cristianesimo spiritualista, che trova la sua via di fuga nella pulsione dei rituali baccantici della Parigi libertina, nel cancan e nei balli proibiti al tempo di Heine, che possono svolgersi in una metaforica radura appartata, lontano dalla polizia fustigatrice dei costumi, i cosiddetti *Sergentes-de-ville*. Bacco, insieme alle figure di Priapo Sileno, delle menadi e del corteo baccantico, assurge a “Heiland der Sinnenlust”, a liberatore del piacere sensuale e dio della riabilitazione della carne, che nell’esilio spiritualista è bollato come un peccato da espiare. Il pescatore, infatti, rimasto scioccato dalla festa dionisiaca, si confessa al priore del villaggio, sotto la cui tonaca monacale si nasconde lo stesso Bacco, che riappare, beffardo sino alla blasfemia, per incombere come una maledizione pagana sull’anima del pover’uomo, che riuscirà a raccontare quest’incredibile storia solo dopo molti anni. Che Heine abbia voluto giocare sulla figura cristologica di Dioniso – come per altro aveva suggerito l’esegesi romantica – risulta evidente dalla parodia che egli ne fa travestendolo da

monaco lascivo ed eretico, ribaltando la valenza salvifica del Dio cristiano in quella dannatrice del Demonio. L'esilio di Bacco si riallaccia infine ad un'altra leggenda antica rievocata da Heine, "die Schiffersage des Alterthums" (DHA 11, 43), quella della morte del Grande Pan, che fa da contrappunto al motivo della riabilitazione degli istinti naturali ovunque castigati e rimossi.

Analoghe visioni di cortei e bacchanali come quelle descritte nell'episodio di Bacco sono evocate anche nella struggente poesia *An die Mouche*, dove tutti gli dèi appaiono come visioni fiabesche nella mente del poeta malato nella sua "tomba di marmo", restituendogli un ultimo squarcio di quell'ebbra gioia vitale perduta per sempre (DHA 3/1, 392); e in *Zum Lazarus*, dove egli viene visitato di notte da spettrali figure di antiche divinità pagane che procedono come un animato corteo nella sua testa, festeggiando una dolce orgia, che tuttavia il poeta non riesce ad afferrare nemmeno con la scrittura (DHA 3/1, 199). Nell'iconologia si menzionino, oltre alle pitture settecentesche da cui si trae evidente spunto,¹⁸ due momenti significativi nella biografia di Heine legati a questo *topos*: il quadro di Leopold Robert, *Arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins*, descritto in occasione del *Salon* parigino del 1831 – di cui tra l'altro si fece incidere una copia dal pittore Paolo Mercuri per il suo appartamento – e l'incontro con un corteo di emigranti tedeschi a Le Havre in Normandia, descritto nella prefazione al suo primo *Salon*. Quest'ultimo ha un valore altamente simbolico e toccante, da suscitargli una profonda nostalgia per la Germania:

Ja, es war das Vaterland selbst das mir begegnete, auf jeden Wagen saß das blonde Deutschland, mit seinen ernstblauen Augen, seinen traulichen, allzubedächtigen Gesichtern ... und ich drückte ihm die Hand, ich drückte die Hand jener deutschen Auswanderer als gäbe ich dem Vaterland selber den Handschlag eines erneuten Bündnisses der Liebe, und wir sprachen Deutsch. [...] Und warum habt ihr denn Deutschland verlassen? Fragte ich diese armen Leute. Das Land ist gut und wären gern da geblieben, antworteten sie, aber wir konntens nicht länger aushalten –. (DHA 5, 370-74)

Queste parole, che tra l'altro ritornano in maniera ossessiva in epifora nella poesia *In der Fremde*, testimoniano il grande significato emotivo conferito al concetto di nostalgia della patria, una vera e propria ferita fisica per Heine, non solo intimamente connessa all'abbandono della propria casa in favore di migliori condizioni di vita, ma anche all'allontanamento dal grande bacino poetico e culturale che rappresentava per lui la Germania. Una suggestione altrettanto esaltante egli prova al cospetto del dipinto dei *Mietitori*, che gli appaiono come il simbolo dell'apoteosi della vita, dove nella celebrazione gioiosa della vita campestre gli uomini possono felicemente ricongiungersi con Dio diventando santi e divinizzati.

4. Merkur

Mercurio, il tradizionale messaggero alato degli dèi, leggero e aereo patrono dei viandanti, archetipo del viaggio e della comunicazione, assume nella sua veste demonizzata in esilio la funzione di traghettatore di anime nel mondo degli inferi, di mediatore tra la dimensione dei vivi e quella dei morti. L'ambivalenza associata al suo archetipo fa sì che Mercurio riassume in sé il ritratto della molteplicità psichica per antonomasia. Infatti, come afferma Colonna:

Ermes stesso, nel suo tipico stile di coscienza, ci conduce invece verso la diversità e verso la complessità. Hermes è un Dio complesso che ci porta sempre verso risposte complesse, un Dio senza templi né fissa dimora che, ci invita ad onorare tutti gli Dei, tutti gli stili di coscienza e che proprio nella sua complessità variegata e multiforme ci offre già una visione politeistica. (Colonna 1997, 47)

¹⁸ Come le pitture di Lafosse e Natoire sul "Trionfo di Bacco", conservate al Louvre (DHA 9, 1071).

L'elemento *unheimlich*, che nel racconto di Bacco risalta nella visione di una schiera di visi pallidi come spettri, è indicato nel ritratto di Mercurio dal mestiere di caronte-psicopompo, un viaggiatore infero che nelle sembianze borghesi assume l'aspetto di un mercante olandese. Il motivo della traversata per acqua, che si collega in maniera più ampia alla leggenda dell'Olandese volante, rappresentata da Heine nella figura dell'ebreo errante dei mari, lo Schnabelewopski/Myn Heer e della nave fantasma, torna negli *Dei in Esilio* per situarsi nel grande tema dell'esilio per mare. L'ambientazione è quella olandese, che Heine aveva avuto modo di esplorare durante un viaggio di ritorno dall'Inghilterra nell'agosto del 1827 passando per Rotterdam e raggiungendo infine una località di villeggiatura nel Mare del Nord, dove egli colloca tutte le figure di errati del mare. Nel breve periodo ivi trascorso, egli si era divertito ad abbozzare alcune "Lieblingskarikaturen" olandesi (DHA 5, 822), che molto probabilmente confluirono nella figura di Myn Heer e delle sue numerose varianti.¹⁹ Nella versione degli *Dei in esilio*, il motivo dell'esilio per mare è spogliato della prerogativa ironica dello *Schnabelewopski*, conferita dal tema della in-fedeltà amorosa, sebbene nella parte finale della storia di Mercurio troviamo una brevissima quanto gustosa allusione al motivo dell'infelice rapporto marito-moglie. Alla genealogia dei personaggi alter-ego di Heine appartiene infatti anche il misterioso Pitter Jansen, un nome olandese di invenzione, chiamato da Mercurio nella lista delle anime da traghettare. Invece di Pitter Jansen, che è assente, risponde all'appello la moglie che, come la signora Olandese Volante, si sacrifica al posto del marito per preservarne l'anima.

Negli *Dei in esilio* l'attenzione è incentrata sulla spietata caratterizzazione caricaturale del tipico mercante olandese, rappresentante del filisteo, cinico e calcolatore uomo di commercio, che riunisce nella figura del Mercurio olandese "zwey Industrien, die im Wesentlichen nicht sehr verschieden, da bey beiden die Aufgabe gestellt ist, das fremde Eigenthum so wohlfeil als möglich zu erlangen" (DHA 9, 137). Il denaro sappiamo essere uno degli aspetti significativi della biografia di Heine, che dopo l'emanazione del decreto del Bundestag del 1835, che interdiceva tutte le sue opere, anche quelle future, riuscì a ottenere una pensione da parte del governo francese, per la quale egli dovette molto spesso difendersi dall'accusa di corruzione e tradimento. Come aveva infatti dichiarato pubblicamente sulla *Allgemeine Zeitung*, egli fu colpito da "die schreckliche Krankheit des Exils, die Armuth" e per questo dovette ricorrere a quel "großen Almosen, welches das französische Volk an so viele Tausende von Fremden spendete, die sich durch ihren Eifer für die Sache der Revolution in ihrer Heimath mehr oder minder glorreich kompromittirt hatten, und an dem gastlichen Heerde Frankreichs eine Freystätte suchten" (*Lutezia II*, DHA 14/1, 69-84). Heine si sente in dovere di giustificare la sua situazione, tanto era il peso delle accuse di ricevere un compenso dal governo in cambio dei suoi scritti. Il tema della dibattuta pensione tedesca si ricollega anche alla scelta caparbia di non volere essere naturalizzato francese, rinunciando in tal modo a tutti i benefici economici connessi; una scelta patriottica, sostenuta da un folle orgoglio, legata all'impossibilità di troncargli per sempre ogni legame con la Germania. Mercurio, misterioso viandante e scaltro commerciante, diventa quindi l'archetipo del ladro, quale proiezione persecutoria della stessa accusa che pendeva sul capo di Heine. La critica dell'attività commerciale legata all'accumulo di capitali si situa all'interno degli scritti heiniani legati al suo viaggio in Inghilterra, dove aveva constatato gli effetti di un sistema alienante di capitalizzazione e imborghesimento della società ormai completamente improntata all'idea di un progresso materiale alimentato dalla Rivoluzione industriale. L'attività di Mercurio-mercante-psicopompo, nonostante goda di una posizione privilegiata riconosciuta

¹⁹ Si veda a questo proposito un interessante mescolamento tra la figura del traghettatore e quella del mercante olandese, il Superkargo MynHeer van Koek, nella poesia *Das SklavenschiffGedichte 1853-54* (DHA 3, 190-95).

dalle leggi, arrischierebbe non solo capitali finanziari, ma soprattutto la libertà e la propria vita, ponendosi in analogia con l'attività letteraria di Heine, che per poter continuare a scrivere mise a repentaglio tutta la sua esistenza. Anche nella descrizione dei tratti fisici di Mercurio possiamo riconoscere quelli dello stesso poeta, che nel temperamento arguto e nella figura vivace, reca con sé i tratti tipici del *puer*: “Der Fremde ist ein schon bejahrtes, aber doch wohlkonserviertes Männchen, ein Jugendlicher Greis, gehäbig aber nicht fett, die Wänglein roth wie Borsdorfer Aepfel, die Aeuglein lustig nach allen Seiten blinzeln, und auf dem gepuderten Köpfchen sitzt ein dreieckiges Hütlein” (*Die Götter*, DHA 9, 134). Infine, oltre che come rappresentazione del complesso del dio-denaro²⁰ collegato alla malattia della povertà dell'esilio, Mercurio può essere visto come allegoria della sifilide, per la cui terapia veniva somministrato di fatto proprio l'argento vivo, il mercurio.²¹

5. Jupiter

La nostalgia della patria, la vecchiaia e la perdita di potere invece sono gli archetipi associati all'esilio del *senex* Giove, il dio padre dell'Olimpo, che nel ritratto di Heine assume la figura del dio in esilio per eccellenza. Se la lontananza progressiva dei diversi esili riflette il grado di rimozione degli stessi complessi che l'archetipo rappresenta, si può pensare che l'esilio legato alla figura di Giove sia il più significativo nella topografia clinica di Heine. Più lontano e rimosso rispetto ai precedenti è infatti collocato l'esilio di Giove: un esilio insulare, in una terra sperduta collocata agli antipodi terrestri nel Polo Nord, dove il dio appare stanco e irriconoscibile, reietto e detronizzato dalla sua carica suprema. L'elemento che lo rappresenta, il ghiaccio polare, è associato al “principio archetipico della freddezza, della durezza, dell'esilio dalla vita” (Hillman 1999, 88).

Secondo Heine, di Giove non si sono conservate tracce nel Medioevo e l'unica fonte che attesta la sua sopravvivenza proviene dal racconto di un suo amico baleniere norvegese, Niels Andersen, figura finzionale che risale probabilmente all'esperienza fatta in barca a Cuxhaven durante il soggiorno a Helgoland nel 1830,²² che lo aveva istruito su tutti i segreti delle balene. Chiamata da Heine con il termine arcaico *Walfsch*, pesce-balena, invece del comune *Wal*, probabilmente “per esprimere il fatto stupefacente che un simile gigante a sangue caldo sia assegnato all'elemento mare senza che la sua struttura fisiologica ve lo destini” (Schmitt 2002, 33), la balena è descritta come un animale grandioso e spettacolare, apprezzata per la magnificenza, la bonarietà e il temperamento pacifico, che la rende adatta alla tranquilla vita familiare, rispecchiando così il ritratto che ci viene restituito immediatamente dopo del mite e pacifico vecchio dio Giove.

²⁰ Sulla religione del dio denaro in Heine si veda anche la *Germania* (DHA 8/1, 221).

²¹ Si veda, ad esempio, l'incisione attribuita a Dürer dell'allegoria della sifilide nelle sembianze di Mercurio (Warburg 2004, 505- 514). Si ricorda inoltre che Heine per i suoi scritti mitologici, si appoggia alle teorie di Paracelso come elemento di connessione tra la filosofia della natura e il panteismo germanico (DHA 9, 12). Paracelso tra l'altro sosteneva la concezione fisiologica della malattia come un derivato dell'influenza astrale sul corpo umano (Seznec 2015, 50).

²² Il baleniere ateo potrebbe identificarsi da un lato con il poeta danese Hans Christian Andersen, a cui Heine dedica anche una poesia del ciclo *Nordsee* a cui rimanda come si vede la storia di Jupiter; dall'altro con “brodder Nikkels” conosciuto a Helgoland, dove Heine trascorre l'estate del 1829 (*Die Götter*, DHA 11, 53-54). Secondo De Pasquale invece, la figura di Niels Andersen “che pur rimandando direttamente al capitano Hacob di Melville, ha nella sua stilizzazione elementi che si possono considerare rimandi al poeta, la gamba di legno, la passione per il tamburellare, il racconto caratterizzato dal ripetersi di un incipit sempre uguale, l'isolamento e il ricordo come dimensione dell'esistenza” (De Pasquale 2007, 61).

D'altro canto, il motivo dell'afflizione delle balene, dovuta ai ratti parassitari che si annidano sotto lo strato di pelle, diventa la *mise en abîme* della storia della secolare sofferenza degli dèi e quindi di Heine, che parla della condizione delle balene come rivolgendosi a sé stesso:

Arme große Bestie! Gegen das schnöde Rattengesindel, das sich bey dir eingenistet, und unaufhörlich an dir nagt, giebt es keine Hülfe, und du mußt es lebenslang mit dir schleppen; und rennst du auch verzweiflungsvoll vom Nordpol zum Südpol und reibst dich an seinen Eiskanten – es hilft dir nichts, du wirst sie nicht los, die schnöden Ratten, und dabey fehlt dir der Trost der Religion! An jeder Größe auf dieser Erde nagen die heimlichen Ratten, und die Götter selbst müssen am Ende schmäählich zu Grunde gehen. (*Die Götter*, DHA 9, 144-45)

La spiegazione data dal reverendo sul movimento delle balene come pratica devozionale e di orazione religiosa è rigettata con fermezza da Andersen, che assicura che l'animale non possiede il minimo senso religioso, tanto che quando inghiottì il profeta Giona lo vomitò. Un simile aneddoto rievoca il viaggio in barca di Cuxhaven dove Heine, afflitto dal mal di mare, immagina di essere la balena che ha inghiottito Giona.²³

Il misterioso abitante dell'isola, che si guadagna da vivere cacciando e rivendendo pelli di conigli e accompagnato unicamente da una vecchia aquila spelacchiata e da una grande capra, appare inizialmente al cospetto dei marinai della baleniera russa approdata sulla misteriosa e inaccessibile Isola dei Conigli come un fantasma o un demone. Ma la descrizione diviene piuttosto l'ecfrasi di un'imponente statua antica, nei cui tratti è possibile scorgere l'immagine di un potente dio decaduto:

Eine hohe stattliche Gestalt, die sich trotz dem hohen Alter mit gebietender, schier königlicher Würde aufrecht hielt und beynahe die Balken des Gesimses mit dem Haupte berührte: auch die Züge desselben, obgleich verwüstet und verwittert, zeugten von ursprünglicher Schönheit, sie waren edel und streng gemessen, sehr spärlich fielen einige Silberhaare auf die von Stolz und Alter gefurchte Stirn [...] (*Die Götter*, DHA 9, 142)

Attraverso alcuni marinai greci, l'uomo riesce infine a comunicare con la spedizione russa, dando prova di tutta la sua sapienza e della perfetta conoscenza della penisola greca che descrive nei minimi dettagli, della quale però non sembra riconoscere i nomi di città, evidentemente colonizzati dagli ottomani in epoche successive al suo esilio. L'esilio di Giove potrebbe rappresentare non solo la metafora della caduta del paganesimo, ma anche quella dell'Impero ottomano-ortodosso, i cui territori in evidente declino erano oggetto di un'aspra contesa all'interno della cosiddetta questione orientale, che vedeva contrapposte la Russia e la Francia di Napoleone III, scontratesi nella Guerra di Crimea (1853-54). Nel 1840 Heine, che aveva individuato nello zar di Russia "der Kaiser und Papst aller Bekenner des allein heiligen, orthodoxen, griechischen Glaubens; [...] der Kanonendonnergott, der einst sein Siegesbanner aufpflanzen werde auf die Thürme der großen Moschee von Byzanz" (*Lutezia I*, DHA 13/1, 62), ne registra ora l'immagine della sconfitta nel decaduto dio Giove. Lo zar russo Nicola I, sconfitto, fu infatti definito dal primo ministro inglese Russell "a sick man—a very sick man, who has fallen into a state of decrepitude" (De Bellaigue 2001, 66), frase che divenne metafora di una condizione politica endemica del declino delle grandi nazioni europee dell'Ottocento.

²³ "Solche Seekrankheit, ohne gefährlich zu seyn, gewährt sie dennoch die entsetzlichsten Mißempfindungen, unleidlich bis zum Wahnsinn. Am Ende, im fieberhaften Katzenjammer, bildete ich mir ein, ich sey ein Wallfisch und ich trüge im Bauche den Propheten Jonas" (DHA 11, 54).

Nella genealogia mitica di Heine, Giove era già apparso come protagonista della Titanomachia, come Giove-parricida che aveva sconfitto il padre Crono, inaugurando dopo il crepuscolo degli antichi dèi, la nascita di una nuova era divina.²⁴ L'esilio di Giove rappresenta la definitiva perdita di prestigio e di potere attribuita non solo a Heine, che esperisce una generale caduta sia fisica sia morale, ma anche a grandi personaggi che hanno detenuto posizioni preminenti nella storia. Al pari del grande dio padre dell'Olimpo è considerato Goethe, come sommo dio della letteratura, che nella mente e nell'aspetto ricorda i caratteri divini di Giove, e i cui occhi, fissi e penetranti, conservano la divina luce della giovinezza anche in vecchiaia (*Zur Geschichte*, DHA 8/1, 163). La sua figura, al pari di quella di altri divini poeti, ritorna come membro di un'aristocrazia spirituale nell'ultimo *tableau* nel balletto *Die Göttin Diana*. Al declino di Giove in esilio è possibile accostare la caduta di un altro grande della storia, Napoleone Bonaparte, che ugualmente aveva messo in atto un metaforico parricidio nei confronti della vecchia generazione, per poi morire dimenticato come un povero dio decaduto in esilio a Sant'Elena. Anche le pupille di Napoleone, come quelle di Goethe sono immobili come quelle di un dio. Nelle opere heiniane, la parabola di Napoleone si apre con l'apologia dell'imperatore in *Ideen* che porta come un mitico Apollo un'eterna primavera (DHA 6, 195), per poi chiudersi in un frammento delle *Geständnisse* (DHA 16, 176), con l'immagine di un antico dio di origine romana, che ora appare come un fantasma di altri tempi nella sua grandezza e nella sua tempra, imperturbabile e solitario; e nel frammento *Waterloo* (DHA 14/1, 24) in cui nonostante tutto, Napoleone è celebrato come il vero gonfaloniere della democrazia dei diritti della libertà e della ragione, e non solo dio-tonante dell'ambizione, come in *Lutezia* (DHA 13/1, 56), conferendogli un significato sovrastorico di più ampia risonanza. Il destino di Napoleone appare vittima di quel processo di rimpicciolimento dell'idea di grandezza, la cui causa era attribuita all'azione di tre sistemi di potere dal basso: alla libertà di stampa e alla satira che con il suo potere ridicolizzante mostrava le bassezze dell'essere umano; al principio rappresentativo che andava affermandosi nella politica; e alla crescita di prestigio della classe borghese (Di Noi 2017, xxiv). Il rovesciamento della grandezza consiste nella perdita di quei valori politici e sociali che un tempo erano in grado di avere un impatto sull'umanità, e che ora si sono ridotti a chimere astratte e slegate dalle umane sorti, annientate non già dal cristianesimo, ma dalla rivoluzione stessa che aveva posto all'apice la borghesia con le sue manie, i suoi vizi e il suo egoismo, deificandoli. Heine, che aveva assistito alla cerimonia funebre di Napoleone, svolta in occasione del rimpatrio delle sue spoglie a Parigi, è costretto a registrare il dissolvimento della grandezza in sé, in una cerimonia che appare come il ritratto del tramonto di un'epoca trionfale, mentre le figure che guidano il corteo sembrano delle caricature che celebrano la gloria sbiadita di un imperatore antico, in un'epoca borghese industriale, che ammira tutt'altri eroi (*Lutezia I*, DHA 13/1, 108-110).

6. Pluto e Neptunus

Neanche le storie di Plutone e Nettuno, dèi rispettivamente del mondo infero e del mare, appaiono prive di mistero. A quanto riferisce l'autore, essi, al contrario degli altri dèi, non avrebbero abbandonato la propria dimora (*Die Götter*, DHA 9, 138), ponendosi dunque come delle misteriose storie di non-esilio. Ciò appare ancora più significativo se si considera che "morte" e "mare" rappresentano due elementi che fanno da collante a tutte le storie degli

²⁴ Si veda la poesia *Götterdämmerung*, in *Die Heimkehr* (Buch der Lieder), che unisce elementi della mitologia norrena e greca, in cui la Titanomachia si mescola alla vicenda del Ragnarök.

dèi in esilio. Sin dal ciclo *Nordsee* l'apologia dell'elemento marino ricorre nelle opere di Heine, rivestendo una molteplicità di significati: egli lo definisce ora come il proprio "wahlverwantes Ellement" (*Briefe*, HSA 20, 362), ora come il suo grande amore, o ancora, come metafora della sua anima, come esprime in *Heimkehr* (DHA 6, 150). Tuttavia, il mare è anche elemento ambivalente, poiché in grado di veicolare sentimenti contrastanti nei confronti della patria: in *Seekrankheit*, il mal di mare diventa motivo del rimpianto per la Germania che appare, se non altro, come una terra sicura, un "festes Land" (*Die Nordsee*, DHA 1/1, 498). Il *topos* delle onde marine assume anche un'accezione legata alla rivoluzione: come scrive al suo amico Varnhagen von Ense, a Parigi si trova immerso nelle onde dell'impetuosa rivoluzione, nel mare delle genti, nel quale il poeta annega ricoperto di fosforo;²⁵ mentre nella poesia *Lebensfahrt*, la rivoluzione è una nuova nave e i suoi compatrioti, esuli compagni di viaggio, sono i coraggiosi sostenitori della rivoluzione che cavalcano flutti stranieri.²⁶ Benché il mare sia considerato ora nella sua forma temibile e impetuosa, ora come elemento confortevole e materno, il poeta in esso sembra sempre trovare il proprio habitat, la duplice direzione del suo dispatrio: l'origine e la destinazione della sua esistenza.

Riferimenti bibliografici

- Bierwirth, Sabine. 2006. "Mythos und Moderne bei Heinrich Heine". In *Heine-Jahrbuch 2006. 45 Jahrgang*, herausgegeben von Joseph A. Kruse, 20-37. Hamburg: Metzler. doi: 10.1007/978-3-476-00202-0_2.
- Bongiovanni Bertini, Mariolina. 2009. "Introduzione". In *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, a cura di Paolo Tortonese, 11-26. Roma: Bulzoni.
- Booß, Rutger. 1977. *Ansichten der Revolution. Paris-Berichte deutscher Schriftsteller nach der Juli-Revolution 1830: Heine, Börne u.a.* Köln: Pahl-Rugenstein.
- Bosco, Lorella. 2012. *Idoli e Statue di Marmo. Ricezione dell'antico come metamorfosi nella cultura tedesca.* Acireale-Roma: Bonanno.
- Colonna, Maria T. 1997. "La condizione postmoderna: l'esilio degli Dei". *Rivista di psicologia analitica* vol. 4, no. 56: 45-59.
- De Bellaigue, Christopher. 2001. "The Sick Man of Europe". *The New York Review of Books* vol. 48, no. 11: 66.
- Didi-Huberman, Georges. 2006. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte.* Traduzione di Alessandro Serra. Torino: Bollati Boringhieri editore.
- De Pasquale, Matilde. 2007. "Il materiale mitologico di Heinrich Heine in *Die Götter im Exil*". In *Mito e Parodia nella letteratura del diciannovesimo e ventesimo secolo*, a cura di Gabriella d'Onghia e Ute Weidenhiller, 53-65. Roma: Artemide.
- Di Noi, Barbara. 2019. "Lo *Schnabelewopski* heiniano: il *Fanfaron de la Liberté* e la retorica del *großer Mann*". In Heinrich Heine, *Dalle memorie del Signore di Schnabelewopski*. Sanremo: EBK.
- Fornari, Emanuela. 2013. "L'esilio come categoria filosofica". *Quadranti. Rivista internazionale di Filosofia contemporanea* vol. 1, no. 1: 73-86.

²⁵ Vedi la lettera nr. 380 del 27 giugno 1831: "Es kann mir hier nicht schlechter gehn wie in der Heimath, wo ich nichts als Kampf wo ich nicht sicher schlafen kann, wo man mir alle Lebensquellen vergiftet. Hier ertrinke freylich ertrinke ich im Strudel der Begebenheiten, der Tageswellen, der brausenden Revolution; – obendrein bestehe ich jetzt ganz aus Phosphor, und während ich in einem wilden Menschenmeere ertrinke - verbrenne ich auch durch meine eigne Natur" (HSA 21, 20).

²⁶ "Ich habe ein neues Schiff bestiegen, / Mit neuen Genossen, es wogen und wiegen / Die fremden Fluten mich hin und her – / Wie fern die Heimat! Mein Herz wie schwer!" (DHA 2, 117).

- Frank, Manfred. 1982. *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund. 1966 [1947]. “Das Unheimliche”. In *Gesammelte Werke*. Bd. 12. *Werke aus den Jahren 1917-1920*, 229-68. Frankfurt am Main: Fischer.
- Grundmann, Regina. 2008. *Rabbi Faibisch, Was auf Hochdeutsch heißt Apollo: Judentum, Dichtertum, Schlemihltum in Heinrich Heines Werk*. Stuttgart: Metzler.
- Häfner, Ralph, und Markus Winkler (Hrsgg.). 2020. *Götter-Exile. Neuzeitliche Figurationen antiker Mythen*. Heidelberg: Winter.
- Heine, Heinrich. 1970-80. *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse (Säkularausgabe)*, herausgegeben von den Nationalen Forschungs und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, 27 Bde. Berlin: Akademie-Verlag; Paris: Éditions du CNRS.
- . 1973-97. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke (Düsseldorfer Heine-Ausgabe)*, herausgegeben von Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Hillman, James. 1977. *Saggio su Pan*, traduzione di Aldo Giuliani. Milano: Adelphi.
- . 1991. *La vana fuga dagli dèi*, traduzione di Adriana Bottini. Milano: Adelphi.
- . 1999. *Puer aeternus*, traduzione di Adriana Bottini. Milano: Adelphi.
- Kerényi, Karl. 1992 [1976]. *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, a cura di Magda Kerényi, traduzione di Lia Del Corno. Milano: Adelphi.
- Kortländer, Bernd. 2018. “Ein Gott im Exil. Heines Pariser Exil nach 1848”. In *Der Rhein – Le Rhin. Im deutsch-französischen Perspektivenwechsel – Regards croisés franco-allemands*, herausgegeben von Will Jung und Michel Lichtlé, 397-406. Göttingen: V & R Unipress, Bonn University Press.
- Otto, Walter F. 2004 [1987]. *Gli dèi della Grecia. L'immagine del divino nello specchio dello spirito greco*, a cura di Giampiero Moretti e Alessandro Stavru, traduzione di Giovanna Federici Airoidi. Milano: Adelphi.
- Ovidio. 2015. *Tristezze*, introduzione, traduzione e note a cura di Francesca Lechi. Milano: BUR.
- Pascal, Carlo. 2010 [1904]. *Dèi e diavoli. Saggio sul paganesimo morente*, a cura di Paolo Carbonini. Milano: PiZeta.
- Pellizzari, Diego. 2017. *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*. Pisa: Pacini.
- Sandor, András I. 1967. *The Exile of Gods. Interpretation of a Theme, a Theory and a Technique in the Work of Heinrich Heine*. The Hague-Paris: Mouton.
- Schiffter, Roland. 2006. “*Sie küsste mich lahm, sie küsste mich krank*”. *Vom Leiden und Sterben des Heinrich Heine*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schmidt, Jochen. 2008. “Dionysos. Mythos, Kult, künstlerische Gestaltung und philosophische Spekulation von der Antike bis zur Moderne”. In *Mythos Dionysos. Texte von Homer bis Thomas Mann*, herausgegeben von Jochen Schmidt und Ute Schmidt-Berger, 9-54. Stuttgart: Reclam.
- Schmitt, Carl. 2002. *Terra e mare*, traduzione di Giovanni Gurisatti. Milano: Adelphi.
- Sevieri, Roberta (a cura di). 2015. “Introduzione”. In Euridipe, *Baccanti*, 7-32. Milano: La vita felice.
- Seznec, Jean. 2015 [1981]. *La sopravvivenza degli antichi dèi. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, a cura di Giovanni Niccoli, traduzione di Giovanni Niccoli e Paola Gonnelli Niccoli, presentazione di Salvatore Settis. Torino: Bollati Boringhieri.
- Sternberger, Dolf. 1972. *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*. Hamburg: Claassen.
- Warburg, Aby. 2004. “Sulle immagini degli dèi planetari nell'almanacco basso-tedesco del 1519 / Über Planetengötterbilder im niederdeutschen Kalendar von 1519”. In *Opere*. vol. 1. *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di Maurizio Ghelardi, 505-14. Torino: Nino Aragno.
- Winckelmann, Johann J. 2008. *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di Claudio Franzoni. Torino: Einaudi.
- Winkler, Markus. 1995. *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- . 2020. “‘Verbannt [...] von aller Wahrheit’: Dionysos als Gott im Exil in Nietzsches *Dionysos-Dithyramben und Jenseits von Gut und Böse*”. In *Götter-Exile. Neuzeitliche Figurationen antiker Mythen*, herausgegeben von Ralph Häfner und Markus Winkler, 115-129. Heidelberg: Winter.



Citation: L. Giacomoni (2021) "Aber Poesie und Sprache ist Nation". L'esilio nella scrittura di Rudolf Borchardt. *Lea* 10: pp. 251-262. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13267>.

Copyright: © 2021 L. Giacomoni. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

“Aber Poesie und Sprache ist *Nation*”^{*} L'esilio nella scrittura di Rudolf Borchardt

Liliana Giacomoni

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

Abstract

Borchardt spent in Italy most of his life, in what he initially considered to be a voluntary exile. This article aims to investigate how his displacement affected his literary work. Moving from his close connection with German *Bildung*, it will focus on the emblematic alter-ego that the author seeks in Dante and Virgil, to exiled writers whose views Borchardt shares. The article discusses to what extent Borchardt's displacement plays a significant role in his interpretation of the *Aeneid* and the impact his relocation in Italy produced on his own works.

Keywords: Borchardt, *Dispatriation*, Exile, Language

“Ich habe keine Heimatstadt gehabt und gekannt und erst spät erfahren daß ich ein Heimatland habe; daß ich ein Vaterland habe, erst an mir selber in reifen, bitteren Stunden” (Borchardt 1990, 64-65), affermerà Borchardt nell'autobiografia *Rudolf Borchardts Leben von ihm selbst erzählt*, testo che, pubblicato nel 1927, non verrà mai completato e resterà dunque in forma di frammento. In quest'opera l'autore si riferisce esplicitamente a un aspetto cruciale della propria vicenda personale e del quale troviamo riscontri anche in quella letteraria. Nato a Königsberg il 9 giugno 1877 egli in realtà non visse mai nella città natale, questa fu di fatto un paese del ricordo: “Königsberg von woher der Geburtsschein mich schreibt, habe ich nie gesehen und gekannt, außer als schlummernder Säugling” (65). Solo nel marzo del 1927 Borchardt avrà finalmente occasione di visitare la sua città quando, in compagnia di Rudolf Alexander Schröder, vi trascorrerà tre giorni. Nella lettera all'amico germanista Josef Nadler, che fin dal 1925 proprio all'Università di Königsberg aveva la cattedra di letteratura tedesca, ricorderà con nostalgia i piacevoli momenti trascorsi, così brevi eppur carichi di emozioni:

^{*} La citazione è tratta dal saggio di Rudolf Borchardt “Pisa. Ein Versuch”, (173), adesso raccolto nel volume *Prosa III*, 1996a.

“wie gern hätte ich Ihnen nach den schönen Königsberger Tagen etwas wenigstens von dem gesagt, was ich im Herzen mit von Ihnen fortnahm” (Borchardt 1995c, 186-87; Manthey 2005, 587). La città natale viene proiettata da Borchardt in una dimensione quasi mitica all'interno di un racconto indubbiamente personale, dove al contempo si scorgono evidenti tracce di una narrazione letteraria che va oltre il dato biografico.

Con il suo scritto l'autore non intende stabilire un punto di contatto con la reale città di Königsberg così poco esperita, questa è piuttosto un monumento, la capitale della grande provincia prussiana dove nacque la monarchia: “Die große königliche Provinz im äußersten Osten jener preußischen Monarchie deren Erinnerung der heut lebende Preuße bewahrt” (Borchardt 1990, 74) alla quale l'autore chiede adesso un'appartenenza. Il vincolo con la sua città di origine e con il paese natale si configura già come fenomeno eminentemente letterario, un'operazione che lascia intravedere come per l'autore la patria sia piuttosto un luogo che vive nella memoria e della memoria. Il lavoro di ricostruzione di questa patria può essere considerato come cifra di un sentimento di estraneità, una *Entfremdung* che induce l'autore ad affrontare uno scavo evidentemente introspettivo. Proprio attraverso la scrittura egli si sentirà in grado di stabilire un legame ideale con la propria *Heimatstadt*; Borchardt creerà così un connubio fra i ricordi e una somma di avvenimenti poeticamente evocati, attorno al quale addensare la sottile materia delle suggestioni che richiamano legami con una terra d'origine e un'appartenenza, dei quali cerca conferma nel porto sicuro della letteratura.

I primi anni di vita dell'autore corrono via in un vortice di dislocamenti, di rapporti interrotti, di mutamenti familiari radicali. Originaria di Königsberg la famiglia Borchardt viveva a Mosca dove gestiva una compagnia commerciale: “Meine Eltern waren daher gebürtig, aber längst in Moskau ansässig” (65), scrive Borchardt, e difatti proprio a Mosca l'autore trascorre gli anni fino al 1882, quando il padre decide infine di trasferire stabilmente la sua attività a Berlino. Sarà proprio lungo questa traiettoria, che dalla Russia conduce alla Germania, che ci viene raccontata, con accenti peraltro avventurosi, la sua nascita: “Auf einer Reise der mich erwartenden Mutter in die Heimat bin ich geboren, dann schleunigst in die Fremde verbracht” (*ibidem*). L'immagine della sua nascita in un treno che corre sull'infinito dei binari suggella quel senso di non-appartenenza che permea la giovanile irrequietezza dell'autore e che resterà in qualche misura il simbolo della sua vita, non ultimo artistica, sempre sospesa fra due paesi e due culture: quella tedesca e l'italiana.

Affidato fin da bambino alle cure di governanti e precettori, viene prima spedito in un paesino della Prussia occidentale a casa di un insegnante che poi lo porterà in Renania e potrà fare ritorno a Berlino solo al momento dell'ingresso all'università. Borchardt, dunque, nello scrivere la sua autobiografia si mette in gioco a livello non solo autoriale ma anche personale, arrivando a sostenere: “So habe ich auch kein Elternhaus und keine Familie gehabt” (*ibidem*). Durante gli studi universitari si acuiranno i dissidi familiari e avranno inizio le sue fughe improvvise, che intraprenderà senza farne cenno nemmeno agli amici più vicini. Si trasferirà ripetutamente in Svizzera per poi passare in Inghilterra, quindi in Italia e poi di nuovo in Germania. Proprio questa vita movimentata e inquieta, costellata da contrasti familiari gravosi, lo induce ad assumere un peculiare punto di vista non solo rispetto alla sua storia personale ma anche riguardo al genere letterario dell'autobiografia: “und es wäre ein müßiges Zugeständnis an das Schema der Autobiographie wenn ich von Land, Provinz, Stamm und Stadt, Vätern und Eltern ausginge” (*ibidem*). L'ambiguità dell'esistenza si manifesta in Borchardt proprio nel ruolo che egli riveste: quello dell'uomo esiliato dalla famiglia e dalla patria, un ruolo che poi trasferirà a vari livelli nella sua opera. In un certo senso il letterato si fa carico del destino storico di un'epoca, peraltro estremamente travagliata, vivendone in prima persona le contraddizioni e

i tormenti, benché cosciente che in fin dei conti nel genere letterario dell'autobiografia si è certi "das Wirkliche verschwiegen zu finden" (59). La sua crisi artistica e personale si consumerà di fatto sul filo della produzione letteraria fino a quando gli avvenimenti storici degli anni Trenta e Quaranta del Novecento, peraltro di portata epocale, travolgeranno con la loro potenza distruttiva la vita stessa dell'autore.

Se negli scritti autobiografici di Borchardt non è sempre facile discernere il racconto romanzato dall'avvenimento reale, tuttavia nel continuo mettersi in scena, gesto singolare ma tipico di un autore che amava auto-rappresentarsi in maniera esemplare, si evince una capacità non comune di osservarsi in un "fuori da sé" che, sebbene abbia una forte connotazione teatrale e una componente indubbiamente narcisistica (Kauffmann 2003, 2004; Kissler 2003), rivela al contempo la sottile perspicacia dello sguardo dell'intellettuale, capace di mettere in primo piano i nodi cruciali della propria storia che sono poi il riflesso delle problematiche cardinali del suo tempo. Il Novecento è certamente caratterizzato da una condizione esistenziale di smarrimento, di solitudine, di nostalgia. L'uomo prova angoscia di fronte al crollo di ogni certezza, e questo nuovo timore fa affiorare alla coscienza il senso della fragilità umana, alimentando la sfiducia nel progresso e nel futuro, azzerando di fatto quegli ideali che avevano animato gli autori di fine Ottocento. Proprio nei contrasti interiori, nelle fughe dalla famiglia, nei debiti contratti con amici e conoscenti, nel plateale fallimento della carriera accademica, che di fatto per Borchardt non ha mai neanche avuto inizio, si rispecchia il tramonto delle certezze ideali e politiche che hanno caratterizzato la sua stessa epoca; l'autore è una sorta di manifesto vivente di quello *Zusammenbruch* che sta minando la società tedesca ed europea. Se in Borchardt l'esilio consiste più che altro nell'impronta lasciata da un turbato spaesamento, cercato e in qualche misura meta obbligata delle sue continue fughe, lo scandagliare la propria biografia, saltando eventi e distorcendone una buona parte, si configura come uno sforzo tutto teso a ritrovare una strada che lo conduca, fra tanti smarrimenti, a recuperare l'appartenenza a una terra e a un paese. Cosicché le città, gli ambienti rievocati costituiscono brani di vita e di letteratura con cui l'autore cerca di ricomporre il tessuto lacerato della propria esperienza umana. In questi tentativi di riallacciare contatti e ritrovare un'appartenenza più consona al suo sentire, Borchardt incontra degli imprescindibili compagni di strada, personaggi illustri ai quali dedicherà opere e intensi periodi della sua vita di scrittore trascorsa quasi per intero in Lucchesia.

Fin dall'inizio del Novecento si stabilirà in Italia, il paese che aveva visitato per la prima volta nel 1898 per sfuggire a una crisi personale e una altrettanto lacerante crisi familiare che d'altra parte non si risolverà mai definitivamente. L'Italia è senza dubbio il paese che lo ha accolto quasi maternamente, ma si tratta di un'Italia che Borchardt considera tutta sua: "Ausserdem vergessen Sie leicht dass unser Italien nicht das Ihre ist" (Borchardt 1995c, 208), scrive agli amici, poiché la sua Italia è quella che altri devono ancora scoprire, più ricca, più vera e consolante, quella che descriverà poeticamente nel saggio *Villa* pubblicato nel 1907 (Borchardt 1996a, 38-70). La permanenza in Italia verrà peraltro sentita in modo del tutto peculiare dall'autore il quale si considera già "ein Dichter des Exils" (Sprengel 2015, 362): un poeta esiliato che ama questo paese e lo sceglie quale patria d'elezione. Inizialmente questa scelta di vita sarà veramente una sorta di esilio volontario, la scelta di chi percepisce di non avere un posto adeguato lì dove dovrebbe sentirsi a casa: "Es ist zwar immer noch, so lange ich in der Heimat die Stelle die mir zukommt nicht einnehmen kann, Exil die einzige mögliche DaseinsForm [*sic*] für mich und wird es fürs erste bleiben" (Borchardt 1995a, 435), scrive fin dal 1906 all'amico, storico e poeta, Friedrich Wolters da Villa Sardi in Lucchesia, dove si era stabilito con Karoline Ehrmann, la prima moglie sposata proprio nel luglio di quello stesso anno. Si tratterà di un periodo di relativa tranquillità, garantita anche dal sostegno finanziario che in parte era riuscito a ottenere dal padre. Dopo

il feroce dissidio del 1902, culminato in una rottura dei rapporti familiari, Borchardt aveva in qualche modo ricucito un dialogo con la famiglia proprio grazie al matrimonio, foriero, almeno nelle speranze del padre, di una maggiore stabilità nella vita dell'autore. Ma ancora nel 1910, in una corrispondenza con la madre Rose, Borchardt scrive della propria condizione di esiliato: "so wird auch künftighin [...] eine Unterbrechung dieses Exils eintreten können" (Borchardt 1995b, 316).

Certo è interessante notare come anche al di fuori dell'ambito familiare e della cerchia di amici e conoscenti, la dislocazione nel paese straniero e la lontananza dalla sua patria sia comunque un tema che torna con regolarità, in una sorta di formazione di compromesso che lascia spesso riaffiorare con tenacia il desiderio di un'appartenenza. Così nel discorso che tiene a Heidelberg nel 1912 l'autore affermerà, quasi con malcelata meraviglia, di sentirsi sperduto ospite nella sua patria:

Wunderlich, wie verloren erscheine ich mir in ihrer Reihe, einsamer in meinem Vaterlande, das ich nur noch als Gast zu betreten mich gewöhnt habe, als zwischen dem einsamen Ölberge und der einsamen Rebenzeile der Fremde, die mein ständiger Anblick zu werden beginnt. (Borchardt 1998, 105)

È doveroso tuttavia chiarire come questa permanenza in Italia non abbia il carattere ben più tragico riservato a molti altri autori della cosiddetta "Exilliteratur". Ciò nonostante, e anche se in questi anni l'esilio di Borchardt non ha certo connotazioni di coercizione politica, nella lettera del 1927 all'editore Reinhard Piper ribadisce la sua condizione di esiliato: "Meinen Aufenthalt in Italien müssen Sie, wenn Sie mir gerecht werden wollen, als das ansehen was er ist, ein politisches Exil" (Borchardt 1995c, 208).

Apprezzato oratore, nel 1930 Borchardt viene invitato dall'Università di Kiel a tenere un discorso per i festeggiamenti del bimillenario virgiliano. La corrispondenza di questo periodo sarà colma di entusiasmo. Nel resoconto che ne fa alla madre sottolinea ripetutamente l'onore che, grazie all'invito a parlare di fronte a tutta l'università, gli viene finalmente tributato. Borchardt, finissimo filologo, erudito conoscitore delle lettere classiche, non aveva mai concluso i suoi studi accademici pur avendo frequentato le università di Berlino, Bonn e Göttingen dove era entrato in contatto con i grandi nomi della filologia: da Wilamowitz a Usener e Bücheler, fino a Friedrich Leo, suo maestro indiscusso, al quale resterà legato per tutta la vita. Tuttavia nell'esaltazione del momento, che lo vede finalmente al centro dell'attenzione accademica, Borchardt conferisce di sua iniziativa ben altro rilievo al proprio intervento. Scriverà che i giovani filologi, fra i quali Harder, l'ottimo allievo dell'amico Werner Jaeger che fin dal 1925 aveva la cattedra di filologia a Kiel, si stavano formando sull'insegnamento e sulle opere di Borchardt. L'averlo chiamato a tenere la prolusione virgiliana era anch'esso un modo per rendergli il dovuto omaggio:

Die Anregung ging von dem eben aus Königsberg berufenen genialen jungen Harder aus, einem Jaegerschüler der sich durch aufsehenerregende Arbeiten jung einen grossen Namen gemacht hat. Er gehört zu der Generation junger Philologen, die sich schon ganz an meinen Arbeiten gebildet haben, und mir heut [*sic*] das zu vergelten beginnen, was sie mir zu verdanken glauben. (Borchardt, Jaeger 2007, 144)

In una lettera al suo editore svizzero Bodmer ritornerà ancora una volta sull'invito a Kiel e sulla generazione di studiosi che si sono formati sulle sue opere:

Prof. Harder, der Begründer der wissenschaftlichen Durchdringung des Neuplatonismus, schon mit an meinen Schriften gebildet, und es ist mit und neben ihm eine Generation von Gelehrten stuhlfreif geworden, an denen unsere jahrzehntelang entsagungsvoll fortgesetzte strenge Mühe um eine Herstellung der zerstörten Überlieferung des Geistes nicht vergeblich gewesen ist. (140)

Proprio Richard Harder, colui che inoltrerà l'invito a Borchardt, aveva appena completato la traduzione delle opere di Plotino, un lavoro esemplare che confermerà l'indiscusso prestigio dello studioso. Più complessa sarà invece la sua vicenda personale che lo vedrà coinvolto nella scellerata politica nazista.¹ Naturalmente il tono usato da Borchardt è sempre un po' sopra le righe e una scuola di suoi allievi, in verità, non si è mai data. In queste affermazioni, tuttavia, non c'è solo la ricerca di una considerazione, sempre mancata, da parte del mondo universitario nei riguardi della sua opera, piuttosto è interessante notare la sensibilità dell'autore che vorrebbe sentirsi parte attiva del mondo culturale tedesco, della ricerca filologica, campo nel quale era ferratissimo, insomma l'unico mondo veramente suo, quello al quale sente di appartenere e al quale lo lega una *Bildung* incancellabile. Con accenti sorprendentemente simili si esprimerà Thomas Mann, attraverso il personaggio di Serenus Zeitblom, quando nel suo *Doktor Faustus* attribuisce, in chi si dedica agli studi filologici, la presenza di una misteriosa vocazione a formare i giovani: "daß die seelische Zusammenordnung von sprachlicher und humaner Passion durch die Idee der Erziehung gekrönt wird und die Bestimmung zum Jugendbildner sich aus derjenigen zum Sprachgelehrten fast selbstverständlich ergibt" (1967, 16).

Se da un lato l'autore Borchardt affermerà di volersi sottrarre alle responsabilità politiche riguardo agli avvenimenti tedeschi, decisione che la lontananza dalla Germania rendeva comunque più semplice, lo studioso non può recedere dagli ideali umanistici nei quali si era formato, vero tesoro di un'Europa sempre più in pericolo. E allora al desiderio di far parte di quella cultura che sente come profondamente sua si alterna la spinta alla fuga, per non portare la responsabilità di vicende che non condivide in quella Germania diventata ormai patria matrigna: "Wenn ich dort lebe fühle ich mich für das was dort vorgeht, mitverantwortlich; dass ich fort bin bedeutet dass ich die Verantwortung ablehne" (Borchardt 1995c, 208). Se anche rifiuta la responsabilità, tuttavia continuerà a portarne il peso riversando la lacerazione del dispatrio, questa ferita insanabile, nella scrittura.

Proprio per il bimillenario virgiliano Borchardt con il suo discorso si propone un compito preciso: convinto che in Germania si debba riparare a un torto nei confronti della poesia latina (Schmidt 2006, 131), si spenderà in questo senso nella sua *Festrede* dal titolo *Vergil* (Borchardt 1998, 254-71) alla quale nello stesso anno farà seguire un saggio eponimo.²

¹ Richard Harder (1896-1957) studiò filologia classica presso Werner Jaeger, il quale gli sarà maestro e amico per tutta la vita. Negli anni Trenta Harder seguirà Jaeger a Kiel, e proprio durante questo periodo completerà il suo lavoro più famoso: la splendida traduzione delle opere di Plotino. La sua attività di eccellente studioso si legherà fatalmente agli eventi politici tedeschi: Harder fin dal 1934 farà parte delle SA, l'organizzazione paramilitare nazionalsocialista, quindi nel 1937 aderirà al partito nazionalsocialista rivestendo ruoli di spicco nelle organizzazioni universitarie di stampo nazista, non ultimo l'Institut für Indogermanische Geistesgeschichte. Avrà un ruolo nel processo a carico del gruppo di opposizione al nazismo *Weisse Rose* di cui facevano parte i fratelli Hans e Sophie Scholl. Nel 1943 la Gestapo chiederà a Harder una perizia sui volantini diffusi dal gruppo di resistenza al nazismo. Peraltro l'esame dei documenti, svolto dallo studioso con la consueta acribia filologica, rivelò una corretta cronologia, ma un'attribuzione del tutto errata riguardo l'autore dei documenti. Secondo le analisi di Harder gli scritti avevano un unico estensore, probabilmente un non meglio identificato "accademico" vicino all'università. Le sue perizie documentali non vennero utilizzate nel processo che condannò a morte per decapitazione tutti gli appartenenti al gruppo, tuttavia ebbero una funzione di conferma a posteriori della loro colpevolezza. La perizia effettuata da Harder sui volantini della *Weisse Rose* rimase una vicenda semiconosciuta fino alla riunificazione della Germania. Nel 1946 Harder fu sollevato dagli incarichi universitari in quanto giudicato fiancheggiatore (*Mitläufer*) del partito nazionalsocialista. Nel 1952, chiamato a Münster in qualità di professore ordinario di filologia classica e greco antico, fu reinserito nel sistema universitario. Morì nel 1957 (Schott 2008, 413-500).

² Il discorso tenuto da Borchardt in occasione del bimillenario virgiliano è adesso raccolto nel volume *Reden*, (1998), delle opere complete (1998, 254-71); mentre l'articolo, pubblicato nel 1930 dall'amico editore Martin Bodmer nella rivista *Corona*, si trova nel volume *Prosa II* (1992, 295-309).

Fra gli argomenti affrontati nel suo discorso Borchardt mette in rilievo, e in maniera quasi perentoria, un aspetto di Virgilio che si rivela particolarmente interessante per questo nostro lavoro. Si tratta di un risvolto strettamente biografico dell'autore latino, il quale, scrive Borchardt, bandito dalla sua terra è diventato un uomo e un poeta che non ha più patria: "Nirgend als im eigenen Erlebnis des eigenen gebrochenen Individuallebens, im unheilbaren Erlebnis des vertriebenen und heimatlos gewordenen Landkindes, hat Vergil die Kraft zu der grandiosen Metapher seines Gedichtes gefunden" (267-68). Questo terremoto esistenziale, tuttavia, è diventato la scaturigine dell'energia che alimenta alla fonte le linfe vitali della sua creazione lirica. Proprio da tale *dispatrio* Virgilio trae la forza per la sua poesia, e Borchardt considera di fatto l'*Eneide* il poema dell'eroe fuggiasco: "des Gedichtes vom Flüchtlinge mit dem Rauche der brennenden Heimat im Hintergrunde [*sic*], mit den Schattenlinien einer noch undeterminierten geschichtslosen Küste neuer Mission in der Fernsicht" (268). L'opera virgiliana racchiude segni ancora attuali, e Borchardt la definisce una sorta di Bibbia dell'occidente: "das Alte Testament des gesamten abendländischen Westens ist die Aeneis" (271).

L'autore appare qui in profonda sintonia con quanto asserisce T.S. Eliot quando nel suo saggio su Virgilio afferma come Enea sia "the original Displaced Person, the fugitive from a ruined city and an obliterated society" (1957, 127-28). Borchardt, grazie alla perizia del suo metodo filologico, legge in trasparenza nell'opera di Virgilio aspetti di inusitata attualità, rimuovendo stilemi interpretativi che secoli di storia letteraria vi hanno stratificato, pietrificandola in una immota fissità ermeneutica. Per Borchardt anche Virgilio è un fuggiasco, un esiliato: un uomo che ha dovuto abbandonare la patria antica, ha visto la sua terra confiscata per essere ceduta ai veterani di Augusto, ha lasciato tutto portando chiuso in sé il dolore di una vita che è stata spezzata. E questo dolore è stato da lui metaforizzato poeticamente nell'*Eneide*, poema dell'eroe Enea che va errando per sponde sconosciute. Conte, introducendo il saggio borchardtiano, afferma che solo un esule poteva essere in grado di formulare un giudizio di quel tono su Virgilio (Borchardt 2015, 7). Dunque uno dei fondamenti della cultura occidentale è creazione di un poeta che si sentiva esiliato, personaggio con il quale Borchardt ama porsi in simbiosi, non ultimo laddove si auto-investe del compito di tenere in vita la grande tradizione poetica latina. Borchardt di fatto, coagulando stati d'animo ed eventi personali, sembra porsi sulla scia di Virgilio quando asserisce:

Wie es mir immer gegangen ist, der ich seit 1906- im Grunde noch früher- mit der Unterbrechung des Kriegsdienstes als Auslandsdeutscher gelebt habe [...] Patria, sagte der Römer, non est in parietibus. Wir, und nichts anderes, sind das Vaterland. (Borchardt 1996b, 413)

La vera patria anche per Borchardt è nella scrittura letteraria e poetica. Nel dicembre del 1930 quando terrà il discorso *Das Geheimnis der Poesie* presso l'Università di Berlino affermerà: "Es gibt keine religiöse Poesie, denn Poesie ist immer Religion, wie es keine vaterländische Poesie gibt und geben kann, denn Poesie ist das ganze Vaterland" (Borchardt 1998, 139).

La prospettiva dalla quale egli osserva il mondo rivela una forte matrice romantica, e in sostanza sembra trovare fondamento nel ruolo che egli attribuisce alla propria terra di origine e alla sua cultura. Un uomo deluso è quello che scrive all'amico Nadler: "Ich gehe zwar Ende Januar nach Deutschland, spreche aber nur im Westen [...] der deutsche Osten kennt mich noch nicht und wird sich seines Sohnes wol [*sic*] erst erinnern, wenn er in der Grube liegt" (Borchardt 1995c, 501). Ancora una volta riemerge, come un fiume carsico, il desiderio di farsi riconoscere e accogliere da quella Germania orientale di cui vanta un'origine in realtà sempre più evanescente.

È proprio in riferimento a questo legame esiguo ma mai definitivamente spezzato che possiamo forse riprendere quella medesima idea di *dispatriation*, coniata da Henry James nel suo saggio *The Story Teller at Large: Mr. Henry Harland* (1898, 650-54), dove l'autore americano,

che trascorrerà la sua vita sempre in bilico fra due continenti, l'America e l'Europa, con continui spostamenti fra città e nazioni, indaga dialetticamente il rapporto dell'artista con la sua origine territoriale e sociale dalla quale sembra trarre la linfa creatrice.³ Tuttavia a causa della sorte e degli incerti del fato si trova sovente in una dislocazione rispetto alla sua patria e all'ambiente che ben conosce, in un dispatrio, appunto non dissimile per molti aspetti da quello borchartiano.

Se non dobbiamo correre il rischio di schiacciare l'autore chiudendolo nel perimetro della sua biografia, non possiamo tuttavia prescindere da avvenimenti che segnano profondamente la vita di Borchardt, e ai quali dobbiamo l'identificazione con autori ai quali dedicherà anni di lavoro interpretativo e di traduzione. Nel contesto del dispatrio, una sottile geografia intessuta di corrispondenze e rimandi, neanche troppo velati, lega Borchardt a Dante, il poeta che per primo aveva scelto proprio Virgilio quale *duca* attraverso le cantiche della sua *Commedia*. In Italia per Borchardt fatale sarà l'incontro con Dante, il poeta in cui si rispecchia fino a farne il suo alter ego (Borchardt 1971, xcv; Sprengel 2015, 322) e di cui traduce nel 1912 la *Vita Nova*, mentre la traduzione della *Divina Commedia*, che definirà "madre antichissima" (Borchardt 1971, 147), lo occuperà per più di venti anni. Ma non va dimenticato che oltre agli articoli che pubblicherà sulle riviste italiane, prendendo parte al vivace dibattito culturale della società a lui contemporanea, ugualmente in italiano scriverà i saggi *Epilegomena a Dante. I: Vita Nova* ancora del 1912 e *Metacritica tedesco-dantesca* del 1931, "capolavoro di *ars dicandi*" (cxii).

Era il 1904, ricorda Borchardt, quando "nella raccolta cerchia di Pisa" (209) inizia a leggere Dante "sul serio" (*ibidem*), e grazie alla potenza lirica degli endecasillabi si sente trasportato in un'altra epoca, con un'altra lingua. Dante "hat fliehend und gehetzt den Hochappennin [...] wiederholt überschreiten müssen, um Weg, Ziel und Sicherheit zittern und zagen, Richtung verlieren und erkunden" (Borchardt 1992, 512), ora è la guida che egli sente più vicina nel proprio cammino letterario. La poesia di Dante lo fa addirittura uscire dal suo tempo e lo induce a creare un linguaggio nuovo, un antico tedesco derivato dal dialetto alemanno che Borchardt aveva imparato nei periodi trascorsi fra Basilea e Arlesheim. Una lingua antica che lui escogita per farci vivere, in traduzione, la *Commedia* dantesca. È significativo come nel 1932, quando comporrà il saggio su Pisa, sarà sempre Dante il suo mentore: il fuggiasco avvolto nel lusso scarlatto che lo aveva trascinato via dal presente fatto di "luci e réclames", per cacciarlo nella sua storia di poeta esule, e trasformarlo, farne addirittura il creatore di una lingua nuova. Non sarà allora un caso se proprio il saggio *De Vulgari Eloquentia* si trova al centro del testo *Pisa. Ein Versuch* (Borchardt 1996a, 115-234). Qui l'autore si identificherà non solo con la città sconfitta da Firenze, esclusa dalla grande narrazione storica, bottino anch'essa dei vincitori, ma si immedesimerà con i personaggi che di volta in volta inserirà nella storia pisana. Ancora una volta ci sarà Dante, l'autore che negli anni dell'esilio, tra i gioielli della sua lirica dottrinale (186) dedicò alla profumata pantera, la lingua italiana, quell'intero testo, il *De Vulgari Eloquentia* appunto, dove affermava "di quanti sono al mondo meritevoli di compassione, i più meschini sono coloro i quali, consumandosi nell'esilio, non riveggono la patria se non in sogno" (Dante, *De Vulgari Eloquentia* II.VI.4). Borchardt si identifica con Dante e grazie a lui subisce una trasformazione che implica una traslazione temporale: l'autore diventa anch'egli un uomo del Medioevo, capace di intendere con orecchio nuovo l'opera dantesca. Al contempo acquisisce una nuova visione del presente: inizia a dubitare del concetto di progresso storico, ne vede i limiti fino a rovesciare il credo positivista. Da tedesco e prussiano si fa pisano. Ma il dislocamento

³ Edna Kenton nel suo saggio *Henry James in the World*, usa il termine "dispatriation" in riferimento alla combinazione quasi ossimorica in cui l'autore viene a trovarsi, al contempo di vicinanza e di lontananza dalla sua terra di origine (1945, 131-37). L'espressione è tuttavia una creazione dello stesso James.

non trova approdo definitivo nella città toscana, questa è solo una tappa. Una volta acquisita una nuova prospettiva Borchardt intraprende il viaggio che da Pisa lo conduce alla Provenza. Un cammino letterario che lo induce a nuove acquisizioni linguistiche: “Ich begann, einmal zur Provenze gelangt, den Strahlungskreis dieses geschichtlichen Seelenschooßes abzugehen, lernte mittelhochdeutsch und altfranzösisch, altcatalanisch und mittelenglisch” (Borchardt 1992, 484). Egli ricerca la perduta unità culturale, e non indaga più una compagine politico-statale, ma un paese fatto di lingue e di testi dove sia ancora possibile vivere.

In qualche modo Dante, insigne progenitore della lingua italiana, diventa la controfigura autoriale di Borchardt che si erge egli stesso quale fondatore di un antico tedesco, ricreato in base ai suoi studi filologici e grazie al quale ha potuto tradurre la *Commedia* dantesca, per fare di sé un novello Adamo germanico. Si tratta di un momento cruciale: tante illusioni hanno ormai ceduto il passo a una realtà sfrondata da utopie e sogni che hanno mostrato tutta la loro inconsistenza. Borchardt, che nel 1920 aveva sposato in seconde nozze Marie Luise Voigt, nipote del caro amico, editore e scrittore Rudolf Alexander Schröder, ha pochi lettori, vende un numero insufficiente di copie, quando propone nuove opere gli editori oppongono spinose difficoltà alla pubblicazione. Peraltro le entrate, già esigue, si fanno sempre più scarse. Anche la traduzione dell'opera di Dante, pur lodata da una ristretta cerchia di estimatori, non avrà il successo sperato dall'autore. Questa traduzione rivela tuttavia una comprensione straordinaria del Trecento italiano, proprio grazie al metodo di indagine che Borchardt aveva appreso dai grandi filologi che lo avevano educato negli anni universitari, metodo che non lo abbandonerà mai più. Certo la sua opera sarà una sorta di profezia rivolta al passato, inascoltata come si conviene a chi vede in anticipo l'inaridirsi della capacità espressiva di una lingua ma ne parla con i toni e gli accenti della tradizione, la stessa che vorrebbe riportare in vita ma che invece gli sta crollando sotto i piedi.

Per Borchardt l'adesione ad una lingua che accomunava lo spirito dello stato a quello della letteratura, quale quella della Cancelleria Sveva nel Medioevo italiano, la lingua stessa di Dante, in un momento che lo vede in balia di eventi che non può certo dominare né con l'ideologia né con l'azione, diventa l'unica possibilità di vita: la vita nella scrittura. “Illusionen habe ich nicht, an die Möglichkeit zu wirken glaube ich nicht mehr, meine Hoffnungen bei Lebzeiten der Allgemeinheit und vor allem Deutschland etwas zu sein sind vernichtet” (Borchardt 1996b, 243). E tuttavia con la sua prosa affronterà sempre aspetti cruciali della politica, farà sue scelte e posizioni che all'atto pratico si riveleranno fallimentari, o poco più che nulle. Con questa consapevolezza comunicherà al suo editore svizzero Bodmer che con la politica “für den Rest des Lebens versiegelt und sekretiert habe [...] Ich habe in Rom von dieser Bühne im Frühjahr Abschied genommen [...] Dann ist hier der eiserne Vorhang für mich niedergegangen” (267).

Dal 1933, in seguito all'ascesa al potere di Hitler,⁴ l'esilio avrà risvolti pratici ben più stringenti: Borchardt, il conservatore antirepubblicano, che attestava nei documenti personali la propria origine ariana, discendeva in realtà da genitori e nonni di stirpe ebraica. Di fatto, a partire da quel fatidico anno, Borchardt non avrà più possibilità di pubblicare le sue opere in Germania, in Svizzera e tantomeno in Austria: gli editori si premuravano già con cura di escludere dalla pubblicazione autori ebrei: “in Deutschland kann ich nichts mehr drucken lassen,

⁴ Peter Sprengel, nella biografia di Borchardt *Der Herr der Worte*, pubblicata nel 2015, intitolerà il IX e penultimo capitolo *Unfreiwilliges Exil* (353-412). In Germania già dal 1° aprile 1933 iniziò il boicottaggio delle attività dei cittadini di stirpe ebraica; il 7 aprile con la *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* al paragrafo 3 si disponeva testualmente che gli impiegati pubblici non aventi discendenza ariana venissero allontanati. Tutti i tedeschi di origine ebraica persero il loro impiego. La norma permetteva di fatto ai dirigenti nazionalsocialisti di destituire dal proprio incarico qualsiasi funzionario o impiegato di origine non ariana o anche solo sospettato di ideali antigovernativi.

wie sie wissen werden” (251) scrive all'editore Herbert Steiner, lo stesso che insieme a Bodmer pubblicava in Svizzera le opere di Borchardt. Basti considerare che il saggio *Pisa. Ein Versuch*, composto nel 1932, verrà stampato proprio dall'amico Bodmer solo nel 1938, quando ormai l'autore, dopo anni di lettere nelle quali le suppliche si erano convertite in invettive e minacce, disperava di poterlo mai pubblicare. Inoltre gli sarà impossibile tenere conferenze, un'attività per la quale era piuttosto ricercato per il fascino della sua coltissima e avvincente arte oratoria, e grazie alla quale riusciva a procurarsi qualche sostegno economico. Un elemento non certo di secondaria importanza data la continua precarietà finanziaria in cui versava Borchardt. Potrà allora affermare “Meine Tränen sind alle geweint, mein altes Vaterland ist mir begraben. Mein neues wird immer noch ein Kind des alten sein und ich werde ihm wie dem alten dienen, ohne Hoffnung und ohne Melodram. Deutscher sein wird nach dem Schreckensende eine grässliche Sache werden” (376).

Una prima avvisaglia di quanto si stava preparando, Borchardt l'aveva già avuta in occasione dei festeggiamenti goethiani che avevano avuto luogo a Firenze. All'ufficio stampa nazista si doveva il vuoto che aveva accolto nel marzo del 1932 il discorso su Goethe tenuto da Borchardt all'Università di Firenze in una sala deserta, presente un unico intervenuto: un professore dell'ateneo fiorentino. L'increscioso evento viene ricordato dall'autore l'anno successivo, quando l'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma lo invita a tenere il discorso inaugurale. Memore del silenzio che era stato creato a Firenze, si premura di scrivere alla direzione dell'Istituto. Teme infatti di venire boicottato ancora una volta dalle autorità germaniche e chiede delle rassicurazioni affinché si dia un certo rilievo al suo intervento al fine di evitare il vuoto della sessione fiorentina:

Ich habe letztes Jahr einer schmeichelhaften Aufforderung der Universität Florenz, in ihrer Aula italienisch zu Ehren Goethes zu sprechen, in einem leeren Saale den ein einziger dazu abgeordneter Professor mitleidig genug gewesen war, mitzuverzeren, so peinliche Eindrücke verdankt, dass ich diesen an sich selbstverständlichen Punkt höflichst hervorheben muss. (225-26)

Nondimeno parteciperà all'inaugurazione dell'Istituto Italiano di Studi Germanici e anche se nell'occasione sarà ricevuto con tutti gli onori dagli intellettuali e dall'intelligenza romana, l'ufficio stampa tedesco gli proibirà esplicitamente di parlare in rappresentanza della nazione tedesca. La delusione di Borchardt sarà cocente (Sprengel 2015, 360).

Allora Borchardt potrà parlare del proprio sentimento di smarrimento, della sensazione di essere perduto dichiarando di trovarsi “auf verlorenem Posten”⁵ (Borchardt 1990, 203; Salzwedel 2001), senza cadere tuttavia nell'annichilimento del disincanto. Come afferma Chiusano: “La sua patria, scoprì ben presto, era quella della civiltà europea, coi suoi valori in pericolo ma insostituibili” (1984, 274). E adesso vede chiaramente di non poter esercitare alcuna influenza, di non avere più nemmeno i mezzi per intervenire nel dibattito intellettuale e politico. Bisogna infatti ricordare che, nonostante come scrittore non disponesse di una platea di lettori che si potesse definire considerevole, era però un autore molto ascoltato e seguito, sia nei suoi interventi sulla stampa, sia in virtù dei discorsi che teneva abitualmente nelle serate organizzate in teatri e circoli intellettuali di tutto il mondo germanico.

Non gli resta altra possibilità se non quella di ritirarsi nel mondo delle lettere, l'unico mondo che poteva abitare, studiando il Medioevo, gli autori provenzali, centrando posizioni critiche che realmente riuscivano ad agganciare le correnti letterarie e di pensiero che in quei torbidi anni muovevano molti studiosi in tutta Europa. Non ultimi E.R. Curtius, che lo considererà

⁵ Rudolf Borchardt darà il titolo *Der verlorene Posten* a un saggio scritto presumibilmente nel 1932 e ora raccolto nel volume delle opere complete *Prosa VI*, 203-10.

un fine traduttore della poesia provenzale (1993, 107), e Ezra Pound, ammiratore della sua traduzione della *Vita Nova* (1991, 55). E forse un po' come Dante doveva sentirsi ora Borchardt, in un parallelismo che non potrà di certo considerarsi inadeguato: se Dante dopo essere stato eletto Priore nel giro di pochi mesi si ritrova accusato di baratteria e bandito dalla sua terra sarà profondamente segnato dall'infamia dell'esilio, Borchardt si trova ora di fatto esiliato in Italia, limitato anche nei movimenti, costretto a rinnovi continui e difficoltosi dei documenti (Sprenkel 2015, 400). Affermerà allora con amarezza: "Wer wird das Wort 'national' noch aussprechen, wer es anhören mögen, was wird noch Glauben finden, da alles verwüstet und verbraucht ist bis auf den Knochen und die Wurzel" (Borchardt 1996b, 252).

La scrittura dunque, declinata da Borchardt nei molteplici aspetti della prosa, della poesia, dell'opera teatrale, e non ultimi della traduzione, con una vasta e variegata produzione, ci permette di leggere in filigrana aspetti più reconditi della sua personalità letteraria che si sviluppa al di fuori della sua Germania, in un dislocamento geografico che produce in lui una sorta di distacco dall'*etnos* e dalla cultura tedeschi ma al contempo lo apre a esperienze culturali profonde. Esperienze che gli permettono di scandagliare le potenzialità della scrittura e dell'indagine filologica, di intensificare l'attività speculativa, come farà con il testo *Pisa. Ein Versuch*.⁶ Dunque Pisa, come già anche Königsberg, sembra affidare al letterato il compito di restaurare una grandezza ormai tramontata.⁷ Tuttavia queste restaurazioni condotte sul filo della prosa, storica per Pisa o evocata autobiograficamente per Königsberg, assumono un carattere fortemente poetico che va oltre l'ambito biografico. Il figlio di Königsberg è Borchardt stesso che prende su di sé quella *Preussische Haltung* (Salzwedel 2001, 393-405) che aveva attribuito ai suoi avi. Le qualità prussiane di assoluta fedeltà, rigidità, abnegazione fino all'esilio, l'orgoglio aristocratico della propria *Bildung*: "Vornehm bis zur lehrhaften Unbeugsamkeit der Linie [...] ideentreu bis zur Selbstverleugnung in Haft Flucht und Exil, mit dem vollen geistigen Hochmüte der aristokratischen Bildung" (Borchardt 1990, 75-76), come afferma nell'autobiografia. Una passione per la propria patria che da quel momento non è altro che una terra dell'anima e che potrà essere cercata solo con l'anima: "man kann Preuße nur noch sein wie Griechen, das Land mit der Seele suchend" (Borchardt 1979, 601) asserisce mutuando le parole dell'*Iphigenie auf Tauris* di Goethe, eroina per la quale l'esilio equivale a una seconda morte (Goethe 1998, 1.1.12). La Prussia è scomparsa così come "Pisa gloriosa" è caduta. In Germania i nazisti hanno già deportato nel Lager di Theresienstadt la sorella di Borchardt, Helene. Adesso più che mai la patria continuerà ad esistere solo nell'anima e solo lì potrà essere cercata.

Borchardt rimarrà incatenato ai suoi studi filologici e letterari fino alla metà degli anni Quaranta, quando il precipitare degli eventi lo ricondurrà verso la patria, questa volta guidato dai soldati della *Werhmacht* che in lui vedono solo il meticcio ebreo. Un riavvicinamento che avrà il più tragico epilogo: la morte lo coglierà nel gennaio del 1945 a Trins, presso Innsbruck, durante la deportazione verso la Germania, la patria che non rivedrà più.

Riferimenti bibliografici

⁶ Il testo sarà tradotto in italiano con il titolo *Pisa. Solitudine di un impero* da Manfredo Roncioni e pubblicato nel 1965 a Pisa dall'editore Nistri-Lischi.

⁷ Così il testo di J. Manthey, dove l'autore sostiene che Pisa sia la città che fa da contraltare a Königsberg. Ma il compito imposto da Pisa è ben più importante, in essa viene adombrata la necessaria rinascita dell'impero, il *Reich* che solleverà le sorti dell'umanità. La conclusione dell'autore in parte non sembra condivisibile; invece che prettamente politica, l'adesione di Borchardt alle sorti della città toscana ci sembra infatti ben più sottile: la fine ricerca storica che sottende al testo ha uno spessore che non viene analizzato nel saggio.

- Alighieri, Dante. 2017. *De Vulgari Eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni. Milano: Mondadori.
- Borchardt, Rudolf. 1930. "Vergil". *Corona* vol. 1, n. 3, 296-309 adesso in 1992 [1959]. *Prosa II*, herausgegeben von Marie L. Borchardt und Ernst Zinn, 295-309. Stuttgart: Klett-Cotta.
- . 1931. "Vergil". *Die Antike* vol. 7, 106-19 adesso in 1998 [1955]. *Reden*, herausgegeben von Marie L. Borchardt, Silvio Rizzi, und Rudolf A. Schröder, 254-71. Stuttgart: Klett-Cotta.
- . 1955-98. *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, herausgegeben von Marie L. Borchardt, Rudolf Alexander Schröder, Silvio Rizzi, Herbert Steiner, et al. Stuttgart: Klett-Cotta.
- . 1965. *Pisa. Solitudine di un impero*, traduzione di Manfredo Roncioni. Pisa: Nistri-Lischi.
- . 1971. *Scritti italiani e italici*, a cura di Marianello Marianelli, traduzione di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey. Milano-Napoli: Ricciardi.
- . 1979. *Prosa V*, herausgegeben von Marie L. Borchardt und Ernst Zinn. Stuttgart: Klett-Cotta.
- . 1990. *Prosa VI*, herausgegeben von Marie L. Borchardt und Ernst Zinn. Stuttgart: Klett-Cotta.
- . 1992 [1959]. *Prosa II*, herausgegeben von Marie L. Borchardt und Ernst Zinn. Stuttgart: Klett-Cotta.
- . 1995-2009. *Gesammelte Briefe*, herausgegeben von Gerhard Schuster und Hans Zimmermann. München-Wien: Hanser.
- . 1995a. *Briefe 1895-1906*, herausgegeben von Gerhard Schuster und Hans Zimmermann. München-Wien: Hanser.
- . 1995b. *Briefe 1907-1913*, herausgegeben von Gerhard Schuster und Hans Zimmermann. München-Wien: Hanser.
- . 1995c. *Briefe 1924-1930*, herausgegeben von Gerhard Schuster und Hans Zimmermann. München-Wien: Hanser.
- . 1996a [1960]. *Prosa III*, herausgegeben von Marie L. Borchardt und Ernst Zinn. Stuttgart: Klett-Cotta.
- . 1996b. *Briefe 1931-1935*, herausgegeben von Gerhard Schuster und Hans Zimmermann. München-Wien: Hanser.
- . 1998 [1955]. *Reden*, herausgegeben von Marie Luise Borchardt, Rudolf Alexander Schröder und Silvio Rizzi. Stuttgart: Klett-Cotta.
- . 2015. *Virgilio*, prefazione di Gian B. Conte e Vivetta Vivarelli, traduzione di Marianello Marianelli. Pisa: Edizioni della Normale.
- Borchardt, Rudolf, und Werner Jaeger. 2007. *Briefe und Dokumente 1929-1933*, herausgegeben von Ernst A. Schmidt. München: Rudolf-Borchardt-Gesellschaft.
- Chiusano, Italo A. 1984. *Literatur. Schriftori e libri tedeschi*. Milano: Rusconi.
- Curtius, Ernst R. 1993 [1948]. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen-Basel: Francke.
- Eliot, Thomas S. 1957 [1953]. "Virgil and the Christian World". In Id. *On Poetry and Poets*, 121-31. London: Faber & Faber.
- Goethe, Johann W. von. 1998 [1787]. *Iphigenie auf Tauris*. München: DTV.
- James, Henry. 1898. "The Story Teller at Large: Mr. Henry Harland". *The Fortnightly Review* vol. 63, no. 374: 650-54.
- Kauffmann, Kai. 2003. *Rudolf Borchardt und der „Untergang der deutschen Nation“ Selbstinszenierung und Geschichtskonstruktion im essayistischen Werk*. Tübingen: Niemeyer.
- . 2004. "Momente des Fragmentarischen. Zur Analyse des narzißtischen ‚Stils‘ im essayistischen Werk Rudolf Borchardts". In *Literatur ohne Kompromisse. Ein Buch für Jörg Drews*, herausgegeben von Sabine Kyora, Axel Dunker und Dirk Sangmeister, 297-319. Bielefeld: Aisthesis.
- Kenton, Edna. 1945. "Henry James in the World". In *The Question of Henry James: A Collection of Critical Essays*, edited by Frederick W. Dupee, 131-37. New York: Henry Holt and Company.
- Kissler, Alexander. 2003. „Wo bin ich denn behaust?“ *Rudolf Borchardt und die Erfindung des Ichs*. Göttingen: Wallstein.
- Mann, Thomas. 1967 [1947]. *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Manthey, Jürgen. 2005. *Königsberg. Geschichte einer Weltbürgerrepublik*. München-Wien: Hanser.
- Osterkamp, Ernst (Hrsg.). 1997. *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*. Berlin-New York: De Gruyter.
- Pound, Ezra. 1991 [1934]. *The ABC of Reading*. London: Faber & Faber.

- Salzwedel, Johannes. 2001. „Einblick ins All durch Liebe die es schuf. Rudolf Borchardt, Preuße auf verlorenem Posten“. In *Preussische Stile. Ein Staat als Kunststück*, herausgegeben von Patrick Bahners und Gerd Roellecke, 393-405. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Schmidt, Ernst A. 2006. *Rudolf Borchardts Antike. Heroisch-tragische Zeitgenossenschaft in der Moderne*. Heidelberg: Winter.
- Schott, Gerhard. 2008. „Richard Harder, klassischer Philologe, erster Interpret der Flugblätter der ‚Weissen Rose‘, und das Institut für Indogermanische Geistesgeschichte“. In *Die Universität München im Dritten Reich: Aufsätze*, Teil 2, herausgegeben von Elisabeth Kraus, 413-500. München: Herbert Utz.
- Sprengel, Peter. 2015. *Der Herr der Worte. Eine Biographie*. München: C.H. Beck.



Citation: G. Ascione (2021)
Per una topografia dell'esilio:
l'esperienza dell'altrove in Ernst
Bloch e Walter Benjamin. *Lea*
10: pp. 263-277. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13268>.

Copyright: © 2021 G. Ascione.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under
the terms of the Creative Commons Attribution License, which
permits unrestricted use, distri-
bution, and reproduction in any
medium, provided the original
author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the
paper and its Supporting Infor-
mation files.

Competing Interests: The
Author(s) declare(s) no conflict
of interest.

Per una topografia dell'esilio: l'esperienza dell'altrove in Ernst Bloch e Walter Benjamin

Giulia Ascione

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

Abstract

The aim of this article is to compare Walter Benjamin and Ernst Bloch's perception of "abroad" through the Swiss "Pre-Exile" and the Exile during the Nazi dictatorship. The comparative analysis of their travel memories, of their letters and political essays will show how the concept of dislocation – intended as a feeling of disruption and detachment – takes on different meanings, thus revealing a common element shared by their work. Particular attention will be given to their journalistic writings and essays, which represent a form of political and cultural resistance against fascist propaganda and, at the same time, an attempt to awaken the German political forces of the left.

Keywords: Ernst Bloch, Escape, Exile, Travel, Walter Benjamin

Ernst Bloch e Walter Benjamin abitano il loro vissuto come "attraversatori" di confini: l'esperienza della liminalità, sostrato visibile e nascosto dei loro scritti, segna profondamente la loro produzione costituendone spesso la cifra stilistica distintiva.

La *Reiseessayistik* blochiana si avvicina alle note di viaggio di Benjamin e le due scritture, se comparate, concorrono spesso in maniera complementare al tratteggio di esperienze metropolitane e paesaggistiche condivise. I luoghi vissuti alimentano una fonte inesauribile di figurazioni che, all'occorrenza, riemergono come frammenti nei loro scritti; alle impressioni sulla propria nazione, si affiancano le memorie di viaggio: nuovi elementi antropologici li invitano a riflettere sulla loro condizione d'origine, dando vita ad elaborazioni che, per quanto legate dalla collocazione geografica del momento, risultano comunque ispirate a diverse esperienze di dispatrio. Le esperienze di viaggio e, ancor di più, i periodi di sradicamento, tuttavia, necessitano costantemente una contestualizzazione storica e politica: confrontando i testi cui si dedicano fuori dai confini tedeschi, emerge chiaramente come i fatti di attualità influiscano sulla loro produzione. Le osservazioni sulle metropoli e sui paesaggi esotici, composte perlopiù a cavallo

tra le due guerre, segnano così un intervallo tra gli scritti dai toni più o meno politici risalenti ai periodi bellici.

Nel tentativo di una parziale ricostruzione topografica del loro vissuto, si proseguirà partendo proprio dal momento di quiete, dalle riflessioni sulla capitale tedesca, nei cui dettagli entrambi colgono un invito a scoprire l'“altrove”.

La condizione di dislocazione che segna profondamente le loro vite, assume forme sempre differenti ma presentando una costante: spostarsi appare più che un desiderio, una vera e propria necessità. Prima ancora di essere costretti a lasciare la Germania con l'avvento di Hitler, Bloch e Benjamin si ritrovano costantemente in viaggio: l'impegno intellettuale in luoghi altri si traduce, nei momenti di libertà, in frammenti poetici, in cui traspare l'attenzione al marginale; poi, con il rapido evolversi degli eventi, emerge la necessità di dedicarsi all'attivismo politico, cui entrambi si avvicinano in fasi diverse. L'esilio forzato sottrae la meraviglia al loro sguardo, ponendogli davanti il bisogno di chiarire – quanto meno a sé stessi – il proprio ruolo all'interno della società. Come si noterà dalla vastissima produzione durante l'esilio in Svizzera, l'attivismo politico accompagnerà Ernst Bloch per tutta la vita; Benjamin, invece, concretizzerà il proprio impegno qualche anno dopo, con l'avvicinamento alla dottrina marxista e sotto l'influsso della ricerca di Bertolt Brecht.

1. Berlino, una stereoscopica Heimat

Berlino è per Benjamin città della memoria per eccellenza, il luogo natio e dell'infanzia cui costantemente fa riferimento non solo nei frammenti della *Berliner Kindheit* (1932-38). Per Bloch, originario di Ludwigshafen, essa rappresenta la *Wahlheimat* in cui decide di stabilirsi nel periodo tra le due Guerre. Il suo sguardo sulla città permea interamente il testo di *Berlin aus der Landschaft gesehen* (1932), in cui Berlino appare nella sua moltitudine identitaria come paradigma ideale della modernità in Germania. La riflessione sulla capitale non si configura esattamente come spazio lirico: dalla geologia e dalle forme del paesaggio urbano, Bloch trae spunto per esporre le sue idee rispetto alla società tedesca.

Il passato preistorico della città sorta su un sedimento glaciale, si riflette, per Bloch, nel tratto culturale tedesco della durezza e nell'ascetismo protestante, cui si contrappone, invece, la mancanza di solidità del terreno sabbioso:

Die nicht entwickelte Landschaft trägt dazu bei, daß auch die kulturellen Gründungen darin locker bleiben und das Berlinische nie so recht ausgemacht ist.

Hier allerdings mag der Gang zunächst anhalten, damit er nicht selber im Sand versinkt. ...Und gar als das Bismarckreich, riesig nachholend und überholend, in den Hochkapitalismus eintrat, hat die Hauptstadt wenig nach dem Boden gefragt, worauf sie stand, ja es in ihrer unsoliden Gründerzeit (und in Berlin ist mutatis mutandis immer Gründerzeit) auch gar nicht nötig gehabt, sich vom sandigsumpfigen Neuland ringsum Rats zu erholen; der deutsche Kapitalismus machte sein Glück auch allein. Folglich darf die Landschaft um eine Stadt, in einem Staat als Determinanten gewiß nicht überschätzt werden; es gibt keine geologische Geschichtsauffassung. Doch ebenso darf die Landschaft auch in keiner Weise unterschätzt werden; es gibt keine rein human-solipsistische Geschichtsauffassung. (Bloch 1985a, 411-12)

La mancanza di compattezza nel terreno su cui è stata edificata Berlino, lascia spazio ad altre e sempre nuove sedimentazioni che penetrano negli spazi vuoti contaminandone la composizione; i suoi luoghi figurano a Bloch come miniature di un esotico altrove: nello snodo dei canali dello Spreewald egli avverte un'essenza africana, di un'Africa sognata. Berlino è instabile, risultato di un lungo processo coloniale ed è, di conseguenza, povera di folclore; la città si rispecchia pertanto in uno spazio cangiante, che rinnova costantemente la propria combinazione

cromatica. Eppure, proprio per questo motivo, è probabilmente la realtà tedesca che, sia Bloch che Benjamin, sentono come riferimento più di ogni altra:

In der Windigkeit dieser Stadt ist der Ort geringsten Widerstands gegen die Wende, die auch wirklich eine wäre, gegen den Umbau der Erde, der nicht aus ewiger Gründerzeit besteht. Das Berlin des Tempos und der ungefüllten Natur ist ebenso eines der vorgeschrittensten Widersprüche zu seiner Leere, der nachtesten Einstürze des Gewesenen, der verräterischsten Montage aus Bruchstücken für später. ... Ohne im geringsten über sich täuschen zu können, hält es sich genau als Haupt der Seestädte auf dem Land – bleibt auch das menschliche Meer dahinter noch so fragwürdig oder dunkel. Oft sind andere Städte bloße Gespenster besserer Vergangenheit; das hohle Berlin ist möglicherweise – es bleibt keine Wahl – das Gespenst einer besseren Zukunft. (419)

La mutevolezza dei suoi dettagli espone chi la vive, alla luce di finestre dai panorami più disparati, creando quasi l'effetto stereoscopico dei *Kaiserpanorama*, cui Benjamin intitola un frammento proprio nella sua autobiografia berlinese, dove ne descrive l'esperienza fulminea e straniante:

Das war ein Klingeln, welches wenige Sekunden, eh das Bild ruckweise abzog, um erst eine Lücke und dann das nächste freizugeben, anschlug. Und jedesmal, wenn es erklang, durchtränkten die Berge bis auf ihren Fuß, die Städte in allen ihren spiegelblanken Fenstern, die fernen, malerischen Eingeborenen, die Bahnhöfe mit ihrem gelben Qualm, die Rebenhügel bis ins kleinste Blatt sich tief mit wehmutsvoller Abschiedsstimmung. Zum zweitenmal kam ich zur Überzeugung ... daß es unmöglich sei, die Herrlichkeiten in dieser einen Sitzung auszuschöpfen. Der Zauber aber, dessen letztes Publikum die Kinder waren, hatte nichts verloren. Denn dies war an den Reisen sonderbar: daß ihre ferne Welt nicht immer fremd und daß die Sehnsucht, die sie in mir weckte, nicht immer eine lockende ins Unbekannte, vielmehr bisweilen jene lindere nach einer Rückkehr ins Zuhause war. Und wenn es regnete ... ich trat ins Innere und fand nun dort in Fjorden und auf Kokospalmen dasselbe Licht, das abends bei den Schularbeiten mir das Pult erhellte. (Benjamin 1991b, 239-40)

Se da un lato il mosaico di immagini proiettate negli interni dei *Kaiserpanorama* stimolava la mente dello spettatore ampliandone il potenziale immaginifico e invitandolo al viaggio, dall'altro modellava il sogno di luoghi lontani con i quali si instaurava una relazione di prossimità: l'esotico diventava così familiare, lo straniero semplificato attraverso immagini plastiche di luoghi comuni, un altrove filtrato e delimitato dai tempi e dagli spazi della pellicola. Un'esperienza molto simile si intravede nel testo di Bloch citato precedentemente: nell'accostare le immagini di Berlino ad un "Africa sognata", il filosofo è vittima inconsapevole della stigmatizzazione culturale che aveva raccontato pochi anni prima in *Traum von einer Sache* (1929). In questo scritto egli descrive proprio la discrepanza tra realtà e aspettativa, che prende forma nel *Vor-bild*, ossia un'identità astratta prodotta dall'immaginazione o una rappresentazione onirica, di un sogno "ad occhi aperti".

Ciò che viene riassunto nell'immagine o attraverso una serie di definizioni non è identico all'oggetto rappresentato: questo vale per le città, i luoghi, ma anche per le identità culturali. Il tempio di Paestum è diverso rispetto al suo *Vor-bild*, osserva Bloch, così come Napoli è diversa dai quadri che la raffigurano, dalle descrizioni letterarie attraverso cui prende forma l'immagine napoletana che gli stranieri hanno in mente pur non essendoci mai stati. Per Roma si verifica lo stesso fenomeno: la capitale non ha, nei suoi dettagli reali, alcuna somiglianza con l'immagine astratta che il risuonare del suo nome richiama alla mente.

[...] es braucht Tage, oft Wochen, bis die Befremdung durch Imago überwunden ist, das "wirkliche" Neapel, Roma erscheint. Die erste Vorstellung davon bleibt doch stehen, so wenig wird sie eigentlich korrigiert und so fest ist sie in ihrer merkwürdigen Zwischenwirklichkeit verankert; vermutlich mischt sie sich auch mit der Erinnerung wieder, macht die Reisebeschreibungen, vor allem Italiens, durchdrängig so falsch, wie sie sind, vermehrt dadurch das Übel immer neu. (Bloch 2007, 150-51)

Nell'oscurità del momento vissuto la cornice del *Vor-bild* scompare, e al suo posto prevale l'indefinitezza dell'immagine che, nella sua reale imperfezione, svela le crepe in cui si nasconde ciò che non può essere colto immediatamente. Questa argomentazione trova una corrispondenza in un breve testo di Benjamin dal titolo *Die Ferne und die Bilder*, presente nella seconda parte di *Kurze Schatten*, che raccoglie piccole prose composte tra il 1932 e il 1933. Benjamin descrive paesaggi idilliaci, con cieli blu privi di nuvole e un mare calmo; sono i luoghi così come li immagina il sognatore, il quale riesce a limitare la natura mutevole: "So der Natur im Rahmen abegebläster Bilder Einhalt zu gebieten, ist die Lust des Träumers" (Benjamin 1991b, 427).

Gli scritti citati, pur non raccontando particolari esperienze di viaggio, ci offrono spunti di riflessione rispetto ad una questione centrale nell'ambito della dislocazione, intesa sia come viaggio volontario sia come spostamento forzato, ossia, la relazione con i luoghi. Prima di diventare veri e propri esuli in fuga dalla Germania, Benjamin e Bloch condivisero ciò che Bloch in *Erfahrung der Grenze* (1930) chiama il "Wille zur Fremde" (Bloch 1930, 184) o meglio, la necessità – prima ancora che volontà – di andare alla scoperta di ciò che era sconosciuto, estraneo, ma in qualche modo immaginato.

In una lettera a Scholem risalente all'autunno del 1924 scritta tra Roma e Firenze, Benjamin confessa il suo grande bisogno di girovagare, di conoscere luoghi nuovi sin nel profondo:

Denn meine völlig induktive Weise, mich mit der Topographie der Orte bekannt zu machen und jedes große Bauwerk in seiner labyrinthischen Umgebung banaler, schöner oder armseliger Häuser aufzusuchen, erfordert zu viel Zeit und läßt mich zu eigentlichem Buchstudium nicht kommen: ohne dieses bleiben mir von Architektonischem nur Eindrücke. Von der Topographie der Orte aber nehme ich ein ausgezeichnetes Bild mit: es handelt sich darum sich zunächst durch eine Stadt so durchzutasten, daß man souverän dahin zurückkehrt. Der erste begrenzte Aufenthalt an solchen Plätzen kann etwas Subalternes nicht umgehen, wenn er nicht auf strengster Vorbereitung beruht. (Benjamin 1978, 363-64)

Gli anni tra le due guerre trascorrono tra Berlino, Parigi, Vienna e le esperienze mediterranee (Bloch non si fermerà a Napoli, bensì proseguirà ancora più a sud, in Africa). Negli anni della Prima Guerra Mondiale però, avevano già condiviso in Svizzera, luogo del loro primo incontro, la condizione dell'*Ausreise*, di un espatrio ancora volontario se paragonato alla fuga dal regime nazionalsocialista.

2. Lo schieramento pacifista e gli anni in Svizzera

Allo scoppio della Guerra i due filosofi prendono le distanze dai gruppi favorevoli all'intervento della Germania, professando una posizione pacifista.

Benjamin, che sino a quel momento si era formato sulle orme del suo primo maestro Gustav Wyneken, in seguito al discorso interventista del 1914 dal titolo *I giovani e la guerra* in cui quest'ultimo aveva esortato la gioventù ad agire in nome della patria, aveva iniziato ad allontanarsi dalla *Jugendbewegung*. Inorridito da "colui che ha scritto quelle righe sulla guerra e sulla gioventù" egli annuncia esplicitamente il suo congedo a Wyneken in una lettera del marzo 1915.

Rispetto a Bloch, in questi anni, Benjamin è sicuramente più indietro nella formazione di una propria coscienza politica; la sua immaturità nell'ambito dell'attivismo emerge anche in merito alla questione ebraica, su cui, come riferisce a Buber nel 1916 in occasione di una sua possibile collaborazione alla rivista *Der Jude* (1916-28), non crede di aver ancora un'opinione ben precisa:

Denn vor der Heftigkeit des Widerspruches, mit dem mich so viele Beiträge des ersten Heftes - ganz besonders in ihrem Verhältnis zum europäischen Kriegerfüllten, war in mir das Bewußtsein verdunkelt, daß meine Stellung zu dieser Zeitschrift in Wirklichkeit keine andere war und sein konnte als zu allem

politisch wirksamem Schrifttum, wie sie der Eintritt des Krieges mir endlich und entscheidend eröffnet hatte. Ich nehme dabei den Begriff „Politik“ in seinem weitesten Sinne, in dem man ihn jetzt ständig gebraucht. Vorher bemerke ich, daß ich mir des Werdenden in den folgenden Gedanken völlig bewußt bin [...]. (Benjamin 1978 125-26)

Con una digressione sul ruolo dell'attività letteraria che egli concepisce unicamente come forma poetica, profetica, obiettiva e immediata, egli afferma di riconoscersi in uno stile e un modo di scrivere in cui l'intento politico, per come viene da lui inteso, mira a condurre il lettore verso ciò che non può essere espresso dalla parola, a dischiudere "la sfera del muto". Scrivere per una rivista come quella di Buber avrebbe probabilmente significato rinunciare al linguaggio poetico e profetico, per dedicarsi solo ad uno stile obiettivo. In conclusione, Benjamin dichiara di non sentirsi ancora in grado di poter esprimere chiaramente la propria percezione dell'ebraismo, decide quindi di non contribuire alla rivista, assicurando a Buber che le sue opinioni, seppur confuse, non vadano assolutamente lette in chiave "antiebraica". Il filosofo berlinese, insomma, è ancora lontano dal concepire la scrittura come attivismo politico; qualche anno più tardi, nel suo scritto *Der Autor als Produzent* (1934), come vedremo, si esprimerà diversamente al riguardo.

Diverso appare l'impegno di Bloch, il quale nel maggio 1917 aveva appena concluso il manoscritto di *Geist der Utopie*; guardando gli scritti biografici su Bloch, salta all'occhio la sua militanza e la vicinanza agli ambienti politici già da molto giovane: diversamente da Benjamin, cresciuto nei quartieri più borghesi di Berlino Ovest, Bloch, nella città industriale di Ludwigshafen, era entrato in contatto molto precocemente con l'attività del Partito Social-Democratico Tedesco (SPD) e del sindacato (ADGB) molto presenti nelle fabbriche chimiche diffuse nella zona della Ruhr e della città di Mannheim. Durante gli studi a Monaco, inoltre, il giovane Bloch aveva già avuto i suoi primi contatti con l'avanguardia espressionista e con alcuni rappresentanti pacifisti.

Portato a termine lo Spirito dell'Utopia, ormai vicino politicamente alla sinistra del partito socialista (il futuro USPD), egli decide di emigrare in Svizzera per dedicarsi allo studio delle ideologie pacifiste in vista della pubblicazione di *Über einige politische Programme und Utopien in der Schweiz* per l'*Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* che ultimerà l'anno seguente. Bloch trascorre a Berna il periodo dall'aprile al settembre 1917: grazie alla conoscenza di un gruppo di pacifisti orbitanti attorno alla testata *Freie Zeitung* (che nel sottotitolo si autodefiniva come "organo politico indipendente di politica democratica", Münster 2015, 143) diventa uno degli autori più attivi tra i giovani tedeschi esiliati in Svizzera impegnati nell'ambito della pubblicistica.

Bloch segue la linea del gruppo legato alla *Freie Zeitung* sui fatti della Rivoluzione d'ottobre; come sottolinea Arno Münster, la testata svizzera aveva assunto una posizione ambigua: pur sostenendo certamente l'emancipazione del popolo russo dal regime ultra-repressivo zarista, si era distanziata dalla piega che stava prendendo il potere rivoluzionario bolscevico sotto la guida di Lenin. In particolare, si criticava quest'ultimo per le sue scelte in ambito di politica estera, considerate eccessivamente filotedesche.

Verso la fine del 1918 si registra la rottura tra Bloch e la *Freie Zeitung*, che Arno Münster attribuisce principalmente a due motivi: i contrasti ideologici con Hugo Ball, nel cui atteggiamento Bloch scorgeva un principio di antisemitismo¹ e, il disaccordo di Bloch sugli esiti del Trattato di Versailles, che la testata svizzera, invece, aveva sostenuto. In particolare, il filosofo aveva rilevato eccessi di germanofobia nella politica francese dopo la sconfitta di Guglielmo II; in sostanza, rispetto al gruppo svizzero, Bloch non si identificava completamente con la politica intrapresa dalla Triplice Intesa.

¹ Cfr. Zudeick 1987, pp. 84-86.

La possibilità di poter guadagnare esprimendo le proprie idee costituisce, tuttavia, un'opportunità che difficilmente avrebbe avuto nella Germania di Hindenburg e Ludendorff; la censura – cui sarebbe quasi sicuramente andato incontro – e l'essersi sottratto alla leva obbligatoria, rappresentano le due motivazioni principali che spingono i critici a definire questo periodo in Svizzera come un *Prä-Exil*. La fuga dalla Germania, infatti, non fu dovuta solo al notevole deterioramento delle condizioni di vita della popolazione tedesca durante il terzo anno della Guerra, bensì anche e soprattutto dalla paura di Bloch di essere arruolato nell'esercito tedesco: nonostante in un primo momento fosse riuscito ad ottenere l'esonero a causa della sua miopia, con il peggioramento delle condizioni al fronte temeva di poter essere richiamato. Dopo i primi mesi a Berna si trasferisce a Thun e poi ad Interlaken, dove rimane fino alla fine del suo biennio svizzero conclusosi nel marzo 1919. Durante questi due anni, Bloch redige solo per la *Freie Zeitung* più di cento articoli: inizialmente contrario all'idea di nascondersi sotto mentite spoglie, ritiene in seguito necessario l'uso dell'anonimato o di pseudonimi. Firmandosi con i nomi più disparati, tra cui Ferdinand Aberle, Jakob Bengler, Eugen Reich, Dr. Fritz May, e Dr. Josef Schoenfeld,² Bloch maschera così la sua identità di dissidente politico emigrato per poter diffondere i suoi scritti fuori dal territorio tedesco, dove gli emigrati venivano visti ormai come traditori della patria.

Motivo comune degli articoli scritti in quel periodo, è la critica radicale al dispotismo militare tedesco, fino a spingersi, talvolta, ad una critica della mentalità tedesca in generale: essa mancava, secondo Bloch, di un vero spirito rivoluzionario. Come già suggerisce il titolo di *Schadet oder nützt Deutschland ein feindlicher Sieg?* (1917), scritto sotto il nome di Dr. Fritz May, Bloch a quel punto, essendosi dimostrato contrario già in principio a qualsiasi forma di conflitto armato, auspicava la sconfitta militare della Germania. Sperando nella disfatta, Bloch non intendeva simpatizzare per il nemico: l'"utilità" della sconfitta, se è corretto parlare di utilità, avrebbe potuto rivelarsi un'occasione per cancellare definitivamente ogni traccia dell'impero prussiano e riscoprire la Germania più antica e colta:

Lassen wir darum das Wort Nutzen beiseite, riecht es doch zu stark nach dem hypothetischen Imperativ! Und wahrhaftig soll die preußische Niederlage nicht denen, die ein Gewinn sein, denen sie als nichts anderes denn als Ende und Zusammenbruch, Quittung für die Schuld am Kriege, ohne Lichtblick und mögliche Erholung zgedacht ist. Es bleibt dagegen durchaus die Aufgabe und das Problem, aus der militärischen Niederlage die Auferstehung des preußisch vernichteten, alten, kulturvollen Deutschlands zu betreiben. (Bloch 1985b, 81)

Una guerra più vera – e in un certo senso più utile – avrebbe potuto essere combattuta e vinta dagli operai al ritorno dalle trincee: "das idealste Kriegsziel einer bourgeoisen Entente" (86) nulla aveva a che fare con il popolo. È chiaro che sottoscrivere tali dichiarazioni avrebbe messo Bloch sicuramente più a rischio rispetto, ad esempio, ad un articolo pubblicato a suo nome per la *Friedens-Warte* nell'ottobre 1917, dal titolo *Der Weg Schelers*: come si evince dalle parole della "Zensurbehörde des bayerischen Kriegsministeriums", lo scritto attirò varie critiche, senza tuttavia ricevere una vera censura:

In diesem Heft stellt sich Dr. Ernst Bloch, der schon bei früherer Gelegenheit sozialistische Gesinnung bewiesen hatte, durch seinen Aufsatz „Der Weg Schelers“ endgültig als Mitarbeiter eines erklärten sozialistischen Organs dar. ... Im Übrigen ist über die Haltung Blochs nichts Neues zu sagen: Die theoretische Ideologie seines radikalen Standpunktes entbehrt aller praktischen Anwendbarkeiten und erweist dich daher, wenigstens um gegenwärtigen Aufsatz, als ziemlich ungefährlich für die Interessen der Kriegsführung. (Zudeick 1987, 72)

² Per approfondire cfr. Korol 1985, pp. 9-10.

Nell'articolo Bloch si era scagliato contro un testo di Max Scheler pubblicato nel 1915 dal titolo *Genius des Krieges und der Deutsche Krieg*, in cui quest'ultimo aveva definito la guerra come un'occasione di riscatto contro la politica fredda e utilitaristica degli inglesi e dei francesi: l'evento bellico avrebbe potuto dare allo spirito tedesco, alla sua cultura e alla sua arte la possibilità di affermare la propria egemonia rispetto al capitalismo in ascesa. In realtà nel momento in cui Bloch scrive la sua controbattuta, Scheler – testimone a quel punto degli orrori della guerra – aveva già rivisto le sue posizioni al riguardo; tuttavia, il suo pensiero non si era comunque orientato verso una definitiva svolta pacifista. Un persistente *Friedensstaat*, più volte citato da Bloch nel suo intervento, per Scheler rappresentava uno stato di eccessiva quiescenza che avrebbe potuto addirittura rivelarsi pericoloso per la natura umana. *Der Weg Schelers* condannava quindi apertamente l'ipocrisia di Scheler definendo il libro sul “Genio della Guerra” come “eine Schande und eine Verruchtheit” (Bloch 1985b, 442). Scheler aveva nascosto il suo spirito guerrafondaio dietro la proposta di un progetto culturale intriso di nazionalismo: “niemals war, nach Schelers Zutreibersdiensten, der ideologische Unrat am Krieg so schwierig als solcher zu diagnostizieren gewesen” (*ibidem*).

Anche Benjamin, come Bloch, era riuscito ad aggirare l'obbligo militare fingendosi inabile: attraverso l'aiuto di sua moglie Dora, aveva ottenuto l'inidoneità al servizio militare grazie a tremori e dolori alla sciatica simulati mediante la pratica dell'ipnosi. Dopo lo scontro con il suo mentore Gustav Wyneken, il trasferimento in Svizzera nel semestre invernale tra il 1917 e il 1918 aveva segnato l'inizio di un nuovo corso: diversamente da Bloch, tuttavia, non si era avvicinato alla politica e non figurò mai tra i collaboratori della *Freie Zeitung*; la scelta di recarsi in Svizzera era legata, infatti, soprattutto a questioni relative alla carriera accademica.³

Benjamin scrive del primo incontro con Bloch in una lettera datata settembre 1919 a Ernst Schoen:

Ich habe viel für mich nachgedacht und dabei Gedanken gefaßt, die so klar sind, daß ich hoffe, sie bald niederlegen zu können. Sie betreffen Politik. In vieler Beziehung - nicht allein in dieser - kommt mir dabei das Buch eines Bekannten zu statten, welcher der einzige Mensch von Bedeutung ist, den ich in der Schweiz bisher kennen lernte. Mehr als sein Buch noch sein Umgang, da seine Gespräche so oft gegen meine Ablehnung jeder heutigen politischen Tendenz sich richteten, daß sie mich endlich zur Vertiefung in diese Sache nötigten, die sich wie ich hoffe gelohnt hat. Von meinen Gedanken kann ich noch nichts verlauten lassen. Das Buch heißt „Geist der Utopie“ von Ernst Bloch. Ungeheure Mängel liegen zu Tage. Dennoch verdanke ich dem Buch Wesentliches und zehnfach besser als sein Buch ist der Verfasser. Es mag Ihnen genügen, zu hören, daß dies doch das einzige Buch ist, an dem ich mich als an einer wahrhaft gleichzeitigen und zeitgenössischen Äußerung messen kann. Denn: der Verfasser steht allein und steht philosophisch für diese Sache ein, während fast alles, was wir, von Gleichzeitigen, heute, philosophisch Gedachtes, lesen sich anlehnt, sich vermischt und nirgends an dem Punkte seiner Verantwortung zu fassen ist, sondern höchstens auf den Ursprung des Übels hinführt, das es selbst repräsentiert. (Benjamin 1978, 218-19)

Da queste parole emerge quanto Bloch abbia influito nella formazione politica di Benjamin in questi primi anni di conoscenza: il *Geist der Utopie* (1918) rappresenta la bussola per chi come loro, desiderava distarsi dal sonno della ragione in cui erano sprofondatai gli intellettuali che, non solo avevano appoggiato il progetto imperialista tedesco, ma ne avevano anche intensificato il sentimento nazionalista.

³ Benjamin si addotterà all'Università di Berna nel giugno 1919 con una dissertazione dal titolo *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, libro considerato oggi una delle sue opere principali. Il compimento degli studi segna la conclusione del suo periodo svizzero.

I coniugi Benjamin iniziano a frequentare regolarmente i Bloch all'inizio del 1919 grazie ad Hugo Ball, a cui Bloch all'epoca era ancora molto legato: durante il primo periodo in Svizzera, dal semestre invernale 1917-18 fino a maggio 1918, Walter e Dora Benjamin avevano abitato a Berna nella stessa strada in cui abitava la famiglia Ball. Il legame tra Ernst Bloch e l'autore del Manifesto Dada si era consolidato grazie alla collaborazione che tutti e due avevano instaurato con la *Freie Zeitung*: il contesto redazionale, a cui si aggiungevano lunghe conversazioni private, contribuirono ad una produzione collettiva che si rintraccia nella convergenza tematica e formale di molti loro articoli redatti in quel periodo. Interessante a tal proposito, è una lettera aperta del novembre 1918 scritta a quattro mani da Bloch e Ball, indirizzata al socialdemocratico Hugo Haase, in cui chiedono, accordandosi alle accuse mosse dalla stampa svizzera verso la legazione tedesca locale, il licenziamento del personale dell'ambasciata in seguito ad un caso di spionaggio connesso alla "Gesandtschaft" tedesca:

Entsprechend den vielfachen schwerwiegenden Anklagen der schweizerischen und gesamten ausländischen Presse gegen die hiesige deutsche Gesandtschaft, vertreten durch Personen, die sich von den Kaiserlichen Methoden schwer trennen können und noch heute mit den alten Ludendorffschen Propagandaagenten arbeiten, haben wir uns entschlossen, im Einverständnis mit großen Teilen der hiesigen Bevölkerung und der Presse des In- und Auslandes, diese für den Ruf der jungen deutschen Republik so bedauerliche und schädigende Tatsache Ihnen als dem Volksbeauftragten des Auswärtigen zur Kenntnis zu bringen, mit der dringenden Aufforderung, durch sofortige Abberufung des jetzigen imperialistischen Gesandtschaftspersonals diesem beunruhigenden Zustande ein Ende zu bereiten. (Bloch 1985a, 230)

La Germania stava attraversando una fase di transizione politica: la lettera risale esattamente al periodo della rivoluzione di novembre, quando si era formato un governo provvisorio formato dalla SPD e l'USPD, di cui Haase era presidente. Bloch e Ball si appellano alla sua autorità sperando in una rinascita tedesca, libera dalla maniera guglielmina, di cui credono di essere un avamposto.

3. *Impressioni italiane*

Wer in Deutschland ernsthaft geistig arbeitet, ist vom Hunger in der ernsthaftesten Weise bedroht. Ich spreche noch nicht vom Verhungern, aber immerhin aus Erichs und meiner (in dieser Hinsicht sehr verwandten Lage und) Erfahrung heraus. Gewiß gibt es vielerlei Arten zu hungern. Aber keine ist schlimmer als es unter einem verhungerten Volke zu tun. Hier zehrt alles, hier nährt nichts mehr. Meine Aufgabe, selbst wenn sie hier wäre, wäre hier nicht zu erfüllen. Dies ist die Perspektive, aus der ich das Auswanderungsproblem ansehe. Gebe Gott, daß es lösbar ist. Vielleicht gehe ich schon in wenigen Wochen fort, nach der Schweiz oder nach Italien. Wenn meine Exzerpte gemacht sind kann ich dort besser arbeiten und billiger leben. Aber dies ist natürlich keine Lösung. Was mir da an Möglichkeiten, vage genug, vorschwebt, sei auf das Gespräch verspart. Was Palästina angeht, so gibt es zurzeit für mich weder eine praktische Möglichkeit noch eine theoretische Notwendigkeit hinzugehen. (Benjamin 1978, 311)

Benjamin scrive a Christian Rang la lettera sovrastante il 18 novembre 1923 annunciando l'intenzione di spostarsi nuovamente da Berlino per trascorrere un periodo in Svizzera o in Italia. Come si evince dalle sue parole piene di sconforto e rassegnazione, la Germania sembra essere un luogo ostile e poco fertile per gli intellettuali del suo tempo. Nella lettera successiva, egli confessa a Rang che proprio la volontà di preservare l'amore nutrito per i popoli, le lingue e le idee gli impedisca di essere sedentario e lo inviti, talvolta, a fuggire. Da lì a pochi mesi, infatti, si sarebbe ritrovato a trascorrere un lungo periodo in Italia insieme a molti altri.

A Capri, a settembre del 1924, Benjamin incontra nuovamente Ernst Bloch: l'isola campana si trasforma in quegli anni in un vero e proprio avamposto per molti intellettuali tedeschi di sinistra, la cui collettività è stata identificata dalla critica proprio come "costellazione caprese".

Questa costellazione si rivelerà importante non solo dal punto di vista della saggistica prodotta, bensì anche per l'influenza che eserciterà negli altri lavori dei componenti del gruppo. Proprio per questo clima di condivisione e serrato confronto intellettuale, è diventato difficile, oggi, stabilire la paternità originaria di alcuni concetti e idee-chiave. Come fa notare Martin Mittelmeier in *Adorno in Neapel: Wie sich eine Sehnsuchtlandschaft in Philosophie verwandelt* (2013), i due testi di Lukács *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923) e *Die Theorie des Romans* (1925) rappresentano dei riferimenti fondamentali per il gruppo isolano: in particolare il secondo volume, pur non interpretando ancora il disagio della Modernità in termini marxisti, descrive quella perdita di senso tipica del mondo post-epico che la cerchia di intellettuali può facilmente riferire a sé. Il mondo appare come una "Schädelstätte vermoderter Innerlichkeiten" (Mittelmeier 2013, 37) ed è proprio in questo contesto che il golfo di Napoli e la costiera amalfitana appaiono a chi respinge il lento processo di alienazione in atto, effetto dell'"industrielle Arbeitskultur", come un rifugio ideale. A proposito del termine "Konstellation", con cui Christina Ujma descrive la "rete" d'intellettuali tedeschi riuniti in Campania,⁴ Martin Mittelmeier, facendo sempre riferimento al contesto napoletano, con il suo libro *Adorno in Neapel* offre un approfondimento notevole, analizzando la "costellazione" come una configurazione caratterizzante il pensiero filosofico di Theodor Adorno. Il concetto, quindi, in questo caso si adatta a descrivere sia l'azione intellettuale collettiva di un gruppo di pensatori che il raggruppamento di riflessioni teoriche e di pensieri. La costellazione, infatti, indicando una "struttura" spaziale relativamente statica, proprio per la sua dinamicità e la molteplicità di "punti focali", costituisce una metafora ideale per il pensiero filosofico antisistemico. Il concetto di "Konstellation" condivide la sua "non-fissità" con la definizione di "Porosität" che Benjamin utilizza per descrivere la mutevolezza di ogni situazione. In realtà, come fa notare Mittelmeier (2013), anche l'idea della costellazione, seppur frequentemente utilizzata, viene citata da Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928): "Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfaßt werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich" (Benjamin 1991a, 215). Da ciò, risulta ancora più chiaro come quel periodo di grande condivisione intellettuale in Campania avesse creato una contaminazione di idee che avrebbe poi influenzato la formazione del pensiero di ogni membro del "gruppo caprese".

Bloch e Benjamin, come si è già avuto modo di constatare, mutuano concetti l'uno dall'altro: un primo esempio riguarda proprio i loro scritti relativi al soggiorno campano e, precisamente, la sopracitata idea di "Porosität", termine che Benjamin utilizza nel saggio scritto a quattro mani con Asja Lacin, *Neapel* (1925), prelevandolo dalle caratteristiche del tufo, pietra di origine vulcanica, applicato alla vita privata dei cittadini di Napoli per indicare la disponibilità alla penetrazione che la caratterizza. Bloch, a sua volta, in *Italien und die Porosität* (1925), ripropone il concetto benjaminiano estendendolo all'Italia intera, in cui riconosce una continua ridefinizione di condizioni sociali, una terra in cui arcaicità e modernità coesistono. Ma certamente il contesto sociale napoletano rappresenta anche per lui l'esempio più lampante del concetto di "porosità":

Eine Gesellschaft Neapolitaner ein Lokal betreten, sich über die Tische, auch schon die Halbbesetzten, verbreiten zu sehen, die Anknüpfung und Mischung der Gespräche zu beobachten, ist eine wahre Lehrstunde in Porosität, da ist nichts etwa aggressiv, wie das deutsche Mitbeschlagbelegen, sondern alles eben freundlich-offen, ein diffuses, ein kollektives Gleiten. (Bloch, 1985c, 509)

⁴ Per approfondire cfr. Ujma 1995, pp. 126-38.

Dalla lettura dei vari testi blochiani oggi raccolti nella sezione “Geographica” di *Verfremdungen II*, cui appartiene anche *Berlin aus der Landschaft gesehen*, emerge un’attenzione costante ad ogni forma di ibridismo, per cui il concetto di porosità rappresenta solo una delle tante determinazioni lessicali possibili. Certamente l’espressione benjaminiana presenta alcuni aspetti specifici rispetto al più ampio concetto di compenetrazione e di “Verschmelzung”; in particolare, la “Porosität” esprime una riflessione tra ciò che a Napoli – per Bloch in quasi tutte le città mediterranee – si presenta come spazio privato e ciò che invece è lo spazio pubblico. Tuttavia, come fa notare Bloch, non si può ridurre il concetto semplicemente ad una condizione relativa ai luoghi:

Von der Piazza in Capri bis zum venezianischen Markus-Platz ist Italien übersät mit solch ungedeckten Fest-, ja Tanzsälen; in sie eingemischt aber ist die den Innenräumen meist fehlende Geschlossenheit des Interieurs. Glaubt man freilich mit solch einfacher Umkehrung von Drinnen und Draußen hier wenigstens die Porosität zu umgehen, so belehrt wiederum das Straßenleben Neapels, wie leicht eine italienische Stadt auch ohne Piazza auskommt, wie kräftig gerade doch auch das Durcheinander des italienischen Zimmers im Straßenbild Platz schlägt. (Bloch 1985c, 510)

La porosità concepita da Benjamin è un concetto antropologico che riassume non solo la conformazione urbana, ma soprattutto la vita che anima la città e la sua tradizione:

In solchen Winkeln erkennt man kaum, wo noch fortgebaut wird und wo der Verfall schon eingetreten ist. Denn fertiggemacht und abgeschlossen wird nichts. Porosität begegnet sich nicht allein mit der Indolenz des südlichen Handwerkers, sondern vor allem mit der Leidenschaft für Improvisieren. Dem muß Raum und Gelegenheit auf alle Fälle gewahrt bleiben. Bauten werden als Volksbühne benutzt. Alle teilen sie sich in eine Unzahl simultan belebter Spielflächen. Balkon, Vorplatz, Fenster, Torweg, Treppe, Dach sind Schauplatz und Loge zugleich. Noch die elendste Existenz ist souverän in dem dumpfen Doppelwissen, in aller Verkommenheit mitzuwirken an einem der nie wiederkehrenden: Bilder neapolitanischer Straße, in ihrer Armut Muße zu genießen, dem großen Panorama zu folgen. Eine hohe Schule der Regie ist, was auf den Treppen sich abspielt. Diese, niemals ganz freigelegt, noch weniger aber in dem dumpfen nordischen Hauskasten geschlossen, schießen stückweise aus den Häusern heraus, machen eine eckige Wendung und verschwinden, um wieder hervorzustürzen. (Benjamin, 1991b, 310)

Riprendendo le considerazioni sul *Vor-bild* di cui ci si è occupati nella prima parte di questo lavoro, ciò che è poroso è, ancora, ciò che non può essere colto attraverso le immagini stereotipanti di un luogo; a tal proposito scrive Benjamin: “Phantastische Reiseberichte haben die Stadt betuscht. In Wirklichkeit ist sie grau: ein graues Rot oder Ocker, ein graues Weiß. Und ganz grau gegen Himmel und Meer” (Benjamin 1991b, 309). Poroso è, anche, il viaggiare di Ernst Bloch e Walter Benjamin che, come declinazione particolare dell’ibridismo, si realizza in una mobilitazione dell’individuo attraverso lo spazio, e dello spazio attraverso l’individuo, creando suggestioni di un rapporto reciproco tra prossimità e lontananza.

4. *Una resistenza errante*

Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab: Emigranten.
Das heißt doch Auswanderer. Aber wir
Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluss
Wählend ein andres Land. Wanderten wir doch auch nicht
Ein in ein Land, dort zu bleiben, womöglich für immer
Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte.

Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da aufnahm
 Unruhig sitzen wir so, möglichst nahe den Grenzen
 Wartend des Tags der Rückkehr, jede kleinste Veränderung
 Jenseits der Grenze beobachtend, jeden Ankömmling
 Eifrig befragend, nichts vergessend und nichts aufgebend
 Und auch verzeihend nichts, was geschah, nichts verzeihend. (Brecht 1961, 137)

Questa famosa citazione di Brecht, tratta dalla poesia *Über die Bezeichnung Emigranten* composta durante il suo esilio in Danimarca, ci introduce nel periodo più tragico della vita dei due intellettuali: la fuga dal regime nazionalsocialista.

Dopo un incontro a Parigi nel 1926, i due filosofi si ritrovano a far parte dello stesso "Kreis" di intellettuali a Berlino (Ernst Bloch e sua moglie Karola vi si trasferiscono stabilmente nel 1931, dopo aver trascorso due anni in Austria). Attraverso una superficiale ricostruzione degli accadimenti che segnarono la svolta politica tedesca degli anni Trenta, osserveremo come la condizione del dispatrio abbia nuovamente fatto irruzione nelle loro vite, assumendo una connotazione semantica che non trova più un'esatta corrispondenza nella "Ausreise". Il concetto di dislocazione, a questo punto, prende i toni della sfera semantica dell'"Exil": in questo momento storico il dispatrio si realizza come "Auswanderung", "Verbannung", "Ausweisung".

Già dal 1930, la democrazia parlamentare tedesca era ormai solo un apparato formale: la nazione era dominata dal caos e il governo, per riuscire a conservare uno stato unitario, cominciò ad emanare una serie di decreti d'emergenza. Il 30 gennaio 1933 il presidente Paul von Hindenburg nominò cancelliere del Reich Adolf Hitler; allo scioglimento del Parlamento, avvenuto subito dopo l'ascesa hitleriana, poco prima delle future elezioni che si sarebbero dovute svolgere nel marzo, la notte tra il 27 e il 28 febbraio un incendio divampò bruciando l'edificio del Parlamento. La responsabilità dell'accaduto fu facilmente attribuibile agli stessi nazionalsocialisti: lo stato di confusione consentì a Hitler di emanare decreti che avrebbero garantito al governo poteri speciali relativi allo stato di emergenza, creando così le condizioni per la futura formazione di uno Stato di polizia totalitario.

Il clima politico era chiaramente mutato: i partiti d'opposizione furono messi al bando e cominciarono a verificarsi sempre più arresti e uccisioni di dissidenti politici. Molti intellettuali, estremamente colpiti dall'evento dell'incendio, percependo un pericolo ormai sempre più elevato, decisero a poco a poco di lasciare la Germania: tra loro figurava anche Ernst Bloch, insieme a Bertolt Brecht, Siegfried Kracauer, Wilhelm Speyer, Bernard von Brentano e Karl Wolfskehl. Ernst Schoen, insieme ad altri oppositori, fu arrestato e rinchiuso in un campo di internamento che, come molti altri, era stato messo su in pochissimo tempo. Assieme a Schoen fu arrestato anche Fritz Fränkel, un neurologo comunista che, tra il 1938 e il 1940 abiterà nello stesso edificio di Benjamin, a Parigi.

Attraverso l'accuratissima ricostruzione biografica operata da Howard Eiland e Michael Jennings, sappiamo che in quel periodo Benjamin evitava di uscire: ciò emerge da uno scambio di lettere con Felix Noeggerath, a cui comunica di voler lasciare Berlino definitivamente e di star pianificando un soggiorno ad Ibiza.

Come fa notare Palmier nel suo volume sugli esiliati della Repubblica di Weimar:

Many among them were certainly Communists, Socialists, Jews, sincere republicans, pacifists, or convinced antifascists. But not all left Germany simply to save their own lives. Some deliberately chose exile as the air at home had begun to stink. They refused to become accomplices, if only by their own silence, and could no longer recognize their country in the laws that legalized terror and sadism. (Palmier 2006, 1)

La decisione di lasciare il territorio tedesco andava oltre la paura della persecuzione da parte dei nazisti: lo spirito che aleggiava in Germania non aveva ormai nulla in comune con l'identità culturale che Bloch, Benjamin, Brecht e tanti altri custodivano; parafrasando un pensiero di Heinrich Mann, essi sentivano di rappresentare una "Germania migliore" che non considerava l'azione solo in accordo all'onore e alla dignità, ma era animata soprattutto dal cuore e dalla mente. La loro resistenza politica si manifestava nell'atto del domandarsi continuamente in che modo potessero salvare la coscienza tedesca dal baratro:⁵ questo stimolo costante, sentito come un'urgenza, genererà negli anni del secondo conflitto mondiale risposte differenti. Nonostante Bloch e Benjamin non abbiano mai raggiunto la concretezza di Brecht, si può affermare che la loro speculazione sia riuscita a tradursi, attraverso numerosi scritti,⁶ in un chiaro impegno politico.

Anche in questo secondo esilio l'impegno si riversa – stavolta per entrambi – nell'attività pubblicistica; di estrema rilevanza è lo scritto *Der Autor als Produzent* che Benjamin aveva proposto per la rivista *Die Sammlung*: un discorso che avrebbe dovuto esporre all'Istituto per lo studio del fascismo di Parigi il 27 aprile 1934, ma che molto probabilmente non ebbe mai luogo. Nella prefazione della rivista, il direttore e fondatore Klaus Mann esplicita l'intento che anima il suo progetto:

Sammeln wollen wir, was den Willen zur menschenwürdigen Zukunft hat, statt den Willen zur Katastrophe; den Willen zum Geist statt dem Willen zur Barbarei [...]. Wer diese Dummheit und Rohheit verabscheut, bleibt deutsch [...]; auch wenn ihm von dem missgeleiteten Teil der eigenen Nation dieser Titel vorübergehend aberkannt wird. (Mann 1933, 1)

Questa dichiarazione, in linea con il pensiero di Heinrich Mann sopracitato, ribadisce il bisogno e la possibilità di ricostruire l'identità tedesca, di donarle una nuova sensibilità che cancelli la barbarie.

Al suo costante lavoro come *Essayist*, Bloch coniuga la stesura di *Erbschaft dieser Zeit* (in cui peraltro compaiono – disposti attraverso la tecnica del montaggio – molti dei saggi scritti per riviste), pubblicato nel 1935 a Zurigo, durante il suo secondo esilio svizzero.⁷ In questo volume, all'epoca criticato da Benjamin, Bloch tratta questioni al centro del dibattito tra gli intellettuali marxisti dell'emigrazione. Come fa notare Laura Boella riprendendo alcuni punti qui già accennati rispetto a *Berlin aus der Landschaft gesehen*:

Di fronte al mito nazista della purezza del sangue ariano, Bloch continua ad affermare negli anni trenta che la Germania è una terra multietnica, in cui nord e sud si mescolano, ondate migratorie successive

⁵ A tal proposito, è interessante ciò che scrive *a latere* Karola Bloch (facendo riferimento a qualche anno prima) nella sua autobiografia: "Nelle elezioni del 14 settembre 1930 per il rinnovo del Parlamento il partito nazionalsocialista (NSDAP) era avanzato notevolmente, divenendo così il secondo partito in ordine di grandezza. Piese, che non era iscritto ad alcun partito, mi chiedeva spesso cosa facessimo noi 'rossi' contro la peste 'bruna' dei nazisti; anch'io cominciai a pormi sempre più insistentemente questa domanda, finché nel 1932 seguì Alfred Kantorowicz, che già nel 1931 era entrato nel partito comunista tedesco" (1982, 68).

⁶ Oltre gli articoli e i saggi di stampo politico, c'è da considerare anche l'interesse di Benjamin per la radio, per cui conduce programmi per bambini, nonché l'attività accademica (post-esilio) di Bloch, che ispirerà i movimenti studenteschi soprattutto negli anni Settanta.

⁷ Da non trascurare è, tuttavia, ciò che sottolinea Laura Boella: "Il libro del 1935 risponde alla crisi delle speranze rivoluzionarie e all'avvento del nazismo nel contesto di un fitto tessuto di relazioni e di amicizie intellettuali, in cui emozioni, discussioni, allontanamenti e ritrovamenti erano pur sempre il segno di una vita intellettuale comune. 'Il Principio Speranza', con il suo programma di fondazione di un'ontologia del non essere ancora, sarà il libro dell'esilio, scritto nell'isolamento dell'emigrazione americana" (2015, 24). Pur rappresentando quest'opera, l'esempio più eclatante della scrittura d'esilio di Ernst Bloch, la sua portata richiederebbe un lungo approfondimento inadatto a questa sede. Dell'esilio negli Stati Uniti, pertanto, verrà preso in esame un unico breve saggio.

hanno determinato una circolazione di popoli e di linguaggi: i sassoni della propaganda sono dunque “senza foresta”, come il dialetto del popolo tedesco è “senza terra”. Anche a proposito della campagna e del suo folclore reazionario, Bloch tornerà a riproporre la visione che di essa avevano avuto i primi espressionisti, gli esponenti del movimento del Cavaliere azzurro: una “piccola Tahiti locale”, depositaria delle meraviglie che la città non riesce più a contenere. (Boella 2015, 38-39)

Anche Bloch aveva chiesto a Klaus Mann di pubblicare su *Die Sammlung* una riflessione sulle principali questioni toccate in *Erbschaft dieser Zeit* ma, forse a causa dello scarso successo riscosso dal libro, o forse per le divergenze di opinioni riscontrate nella sua cerchia di intellettuali, a questa proposta non seguì mai una realizzazione. *Der Autor als Produzent*, dopo varie peripezie,⁸ subisce lo stesso destino: non comparirà in nessun numero della rivista e sarà pubblicato circa vent'anni dopo la morte di Benjamin.

In questo saggio Benjamin elabora una riflessione fondamentale sulla questione del ruolo dell'intellettuale nella società dell'epoca e, in particolare, sui rapporti tra la tendenza politica di un'opera letteraria e la sua qualità estetica. Il filosofo esplicita la tesi che intende dimostrare, con le seguenti parole:

Zeigen möchte ich Ihnen, daß die Tendenz einer Dichtung politisch nur stimmen kann, wenn sie auch literarisch stimmt. Das heißt, daß die politisch richtige Tendenz eine literarische Tendenz einschließt. Und, um das gleich hinzuzufügen: diese literarische Tendenz, die implicit oder explicit in jeder richtigen politischen Tendenz enthalten ist - die und nichts anderes macht die Qualität des Werks. Darum also schließt die richtige politische Tendenz eines Werkes seine literarische Qualität ein, weil sie seine literarische Tendenz einschließt. (Benjamin 1991a, 685)

Benjamin pone all'attenzione dei suoi contemporanei il processo di forte cambiamento che stava investendo, in quel momento, l'ambito della letteratura: un imponente rinnovamento delle forme letterarie generato dal giornale (in particolare, egli fa riferimento alla stampa sovietica). La stampa è il contesto in cui si registra un superamento non solo delle divisioni convenzionali tra generi letterari, bensì anche della distanza tra scrittore e poeta, tra ricercatore e divulgatore; un contesto in cui, soprattutto, le funzioni dell'autore e quelle del lettore non sono più così distinte. Tuttavia, se nella Russia sovietica il giornale rappresentava ormai uno strumento di produzione per lo scrittore – rendendo la sua figura autoriale, a tutti gli effetti, quella di un produttore –, in Europa occidentale il giornale non aveva ancora compiuto questa evoluzione. In Germania, gli intellettuali della sinistra borghese (incarnata soprattutto dai fautori della *Neue Sachlichkeit*), riforniscono l'apparato produttivo della pubblicistica senza osare una trasformazione dall'interno; tale apparato diffonde temi rivoluzionari senza operare una vera e propria rivoluzione degli stessi mezzi di produzione poiché li converte in oggetti di intrattenimento:

Die linksradikalen Publizisten vom Schlage der Kästner, Mehring oder Tucholsky sind die proletarische Mimikry zerfallener Bürgerschichten. Ihre Funktion ist, politisch betrachtet, nicht Parteien, sondern Cliques, literarisch betrachtet, nicht Schulen, sondern Moden, ökonomisch betrachtet, nicht Produzenten, sondern Agenten hervorzubringen. (Benjamin 1991a, 695)

⁸ Come si evince dalla corrispondenza tra Benjamin e Klaus Mann, conservata in copia a Gerusalemme, Benjamin avrebbe acconsentito alla pubblicazione dell'intervento a condizione di potersi firmare con uno pseudonimo. Mann non approvò la sua richiesta motivando così la sua risposta: “Ich glaube, es gehört zu unseren Verpflichtungen in dieser Stunde, daß wir auch unsere Namen – gerade ihn als die Summe der Verdienste, die wir uns in einer friedlicheren Zeit erworben haben – der Sache zur Verfügung stellen” (Mann, lettera a Benjamin del 25 maggio 1934) cfr. Lindner 2006, 421.

Criticando l'attività di molti suoi contemporanei Benjamin ribadisce come la tendenza politica non possa, da sola, introdurre un cambiamento: essa deve essere sempre canalizzata in una forma di attivismo, in "qualcosa di utile". Compito dello scrittore è, pertanto, insegnare ad assumere questo atteggiamento attraverso la propria attività letteraria e l'esercizio della scrittura.

Anche Bloch, qualche anno più tardi, durante il periodo negli Stati Uniti, si interroga sull'efficacia delle modalità di espressione degli intellettuali di sinistra in esilio, affrontando la questione da un punto di vista linguistico. Riflettendo in particolare sul rapporto tra lingua e cultura di appartenenza, il saggio, denso di considerazioni fondamentali rispetto alla questione del dispatrio, anticipa già nel titolo *Zerstörte Sprache, Zerstörte Kultur*, l'indisposizione di Bloch verso l'idea di scrivere in una lingua diversa dal suo tedesco:

Sogleich erhebt sich die Frage: wie können wir als deutsche Schriftsteller in einem anderssprachigen Land das Unsere tun, uns lebendig erhalten? Wie können wir wirtschaftlich unseren Ort finden, wie können wir politisch-kulturell unsere Aufgabe erfüllen? Man kann Sprache nicht zerstören, ohne in sich selber Kultur zu zerstören. Und umgekehrt, man kann eine Kultur nicht erhalten und fortentwickeln ohne in der Sprache zu sprechen, worin diese Kultur gebildet ist und lebt. (Bloch 1964, 178-79)

Bloch si propone di osservare la frammentazione dell'identità tedesca del suo tempo: quello linguistico e quello culturale. Egli constata il deterioramento identitario non solo nella sua dispersione e ibridazione attraverso la testimonianza diretta da immigrato negli Stati Uniti, ma anche nella sua manipolazione operata dal regime nazionalsocialista. Nell'argomentare l'impovertimento e la rovina della sua lingua madre, Bloch sfoggia per contrasto un poderoso bagaglio lessicale di cui si serve per enfatizzare il disprezzo nutrito verso l'attuale situazione in Germania: sinonimi e termini ricercati tracciano così i contorni del vuoto che si nasconde dietro l'ideologia nazista. La lingua tedesca è stata investita da un processo di involuzione fino a definirsi come *Nazisprache*, la "lingua del demonio":

Der außerordentliche Niedergang intra muros seht vor aller Augen. Die deutsche Sprache ist des Teufels geworden, der Teufel ist der Vater der Lüge, ihr allein soll sie dienen. Schleim und Schwulst, Nebel und Gebrüll. Schwachsinn und Elefantiasis der Superlative dienen der Demagogie. Die Nazisprache gibt jedem Humbug, jedem Unsinn, jeder Niedertracht, jeder Psychose Platz, ihre Phrasenhaftigkeit soll auch jenen Rest des Denkens betauben, der durch Terror nicht auszurotten ist. Die Chloroformmasken, die dem Konzentrationslager leider fehlen, verwendet Goebbels für die sogenannte Massenbasis außerhalb: die Sprache wird Narkose, Worte verlieren ihren Sinn, Krieg heißt Frieden, Pogrom Notwehr, der Lustmörder Führer. Betrugsideologie hat die deutsche Sprache auch in dem sogenannten Kulturgebrauch vernichtet, der ihr dort noch übrigbleibt. Die Literatur des Nazismus ist gedruckter Kriegerverein, gesprochenes Niederwalddenkmal, errichtet über dem hilfeschreienden Schweigen abgedichteter Verliese. (180-81)

La letteratura tedesca sembra essere ormai orfana di popolo e la sua terra non è più la Germania o un altro paese germanofono, bensì il Nord America; a questo punto Bloch si chiede, come possano gli scrittori tedeschi arricchire le espressioni della propria cultura dall'esterno, in particolare nell'approccio ad una nuova realtà – quella statunitense – intrisa di nazionalismo e di tentativi di assimilazione capitalistica. Questo dilemma troverà presto una risposta nella stesura del *Prinzip Hoffnung* (1954). Non sapremo mai come Benjamin avrebbe recepito la realizzazione di questa grande opera: è certo, però, che Bloch, non avendo mai rinunciato a riscoprire e risemantizzare il patrimonio culturale tedesco, porterà avanti la battaglia intellettuale che per anni l'aveva legato al filosofo berlinese.

Riferimenti bibliografici

- Benjamin, Walter. 1978. *Gesammelte Briefe. 6 Bände*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1991a. *Gesammelte Schriften. Band I: Erster Teil*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1991b. *Gesammelte Schriften. Band II: Zweiter Teil*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1991c. *Gesammelte Schriften. Band IV: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. 2 Teilbände*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst. 1964. "Zerstörte Sprache – zerstörte Kultur". In *Verbannung, Aufzeichnungen Deutscher Schriftsteller im Exil*, herausgegeben von Egon Schwarz, 178-88. Hamburg: M. Wegner.
- . 1985a. *Briefe 1903-1975. Band I-II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1985b. *Kampf, nicht Krieg. Politische Schriften 1917-1919*, herausgegeben von Martin Korol. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1985c. *Literarische Aufsätze. Gesamtausgabe in 16 Bänden. Bd. 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2007. *Der unbemerkte Augenblick. Feuilletons für die "Frankfurter Zeitung", 1916-1934*, herausgegeben von Ralf Becker. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bloch, Karola. 1982. *Memorie dalla mia vita*, traduzione di Luisa Portesio. Genova: Marietti.
- Boella, Laura. 2015. "Il presente come storia (raccontata)". In Ernst Bloch, *Eredità di questo tempo*, traduzione e cura di Laura Boella, 11-44. Milano-Udine: Mimesis.
- Brecht, Bertolt. 1961. *Gedichte 1934-1941. Band IV: Svendborger Gedichte. Chinesische Gedichte. Studien. Gedichte aus dem Messingkauf. Zum Messingkauf gehörige Gedichte. Steffinische Sammlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Castelli, Alberto. 2014. "Pace e guerra nel pensiero di Max Scheler". *Politics. Rivista di Studi Politici* vol. 2, n. 2: 21-44.
- Eiland, Howard, e Michael W. Jennings. 2014. *Walter Benjamin: una biografia critica*, traduzione di Alvisè La Rocca. Torino: Einaudi.
- Korol, Martin. 2001. *Dada, Präexil und Die Freie Zeitung – Ernst Bloch homo ludens und Tänzer; Hugo Ball, rastlos auf der Suche nach Heimat; und ihre Frauen, Weggefährten und Gegner in der Schweiz 1916-1919*, Dissertation. Bremen-Tartu-Sofia: Universität Bremen.
- Linder, Burkhardt (Hrsg). 2006. *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler.
- Mann, Klaus. 1933. "Vorwort". *Die Sammlung* Heft 1: 1.
- Mittelmeier, Martin. 2013. *Adorno in Neapel. Wie sich eine Sehnsuchtslandschaft in Philosophie verwandelt*. München: Siedler Verlag.
- Münster, Arno, 2015. "Ernst Bloch: un pacifista in esilio in Svizzera". *B@belonline. Gli intellettuali e la guerra* voll. 18-19: 139-47.
- Palmier, Jean-Michael. 2006. *Weimar in Exile. The Antifascist Emigration in Europe and American*, translated by David Fernbach. London-New York: Verso.
- Ujma, Christina. 1995. *Ernst Blochs Kontruktion der Moderne aus Messianismus und Marxismus. Erörterungen mit Berücksichtigung von Lukacs und Benjamin*. Stuttgart: M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung.
- . 2008. "Zweierlei Porosität. Walter Benjamin und Ernst Bloch beschreiben italienische Städte". *Links. Rivista di letteratura e cultura tedesca/Zeitschrift für deutsche Literatur und Kulturwissenschaft* vol. VII: 57-64.
- Zudeick, Peter. 1987. *Der Hintern des Teufels. Ernst Bloch: Leben und Werk*. Bühl-Moos: Elster Verlag.



Citation: F. Rocchi (2021) "Ich blieb in Florenz... und ich habe viel erlebt". *Intellettuali ebrei-tedeschi nella Firenze degli anni Trenta*. *Lea* 10: pp. 279-297. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12929>.

Copyright: © 2021 F. Rocchi. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

“Ich blieb in Florenz... und ich habe viel erlebt” Intellettuali ebrei-tedeschi nella Firenze degli anni Trenta

Federica Rocchi

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

Abstract

This contribution aims at presenting the first account of a two-year research project which investigates Florence as a migration goal for German-Jewish intellectuals during the 1930s. In the first section, the historical and cultural background of Italian Exile are examined, with specific attention to the relationship between the intellectuals and political power. The second section presents a short overview of how German intellectuals had perceived Florence between the 19th and the beginning of the 20th centuries. The third section is then focussed on the perception of Florence during the Thirties as it emerges from both the memories and works of some of the refugees, who recorded their exile and represented the city both as the only possible shelter during this time of migration and the pleasurable waypoint of a potential *Grand Tour*.

Keywords: Cultural Intersection, Florence, German-Jewish Intellectuals, Italian Exile, 1930s

Pensare alle possibilità di sviluppo culturale in uno Stato totalitario, come fu l'Italia nel ventennio fascista, comporta delle riconsiderazioni sul ruolo dell'intellettuale e sul suo collocamento in rapporto alla cosiddetta “macchina del consenso” (Grassiccia, Vallauri 1988, 233). Ancor prima che la cultura italiana venisse legata al concetto di purezza della razza, che caratterizzò il tardo fascismo, è bene osservare quali fossero le possibilità di azione degli intellettuali in rapporto al controllo culturale attuato dal regime, prima dell'avvento delle Leggi Razziali.

Dalla prospettiva degli esiliati europei e, in particolar modo, degli ebrei-tedeschi, in un contesto in cui non si distingueva sempre tra spostamento per ragioni culturali-turistiche e per sicurezza personale, l'Italia di Mussolini accolse per un breve lasso di tempo, che va dal 1933 al 1938, una grande quantità di migranti. A partire dalla promulgazione dei primi decreti di

estromissione dei “non ariani” dagli incarichi pubblici nel 1933¹ – procedimento che poi culminò con le Leggi di Norimberga nel 1935 – divenne impossibile pensare di restare in Germania per i tedeschi di origine ebraica. Prossimi all’essere privati anche della cittadinanza, gli ebrei, i rappresentanti di minoranze etniche e i dissidenti politici furono protagonisti di un complesso processo di emigrazione in Europa; i più fortunati, che ottennero visti di espatrio, riuscirono a rifugiarsi anche negli altri continenti. Tale fenomeno coinvolse direttamente anche l’Italia, che non sempre fu scelta come meta diretta, ma registrò comunque alti numeri di ingressi proprio tra il 1933 e il 1938. Fra le mete italiane, spesso scelte anche soltanto per collegamenti agevoli, finalizzati a spostamenti successivi o semplicemente per la presenza di conoscenti, vi erano città come Firenze, Roma, Genova e Napoli, in cui la componente italo-ebraica era già saldamente radicata.

Firenze, in particolare, registrò una consistente presenza ebraico-tedesca e conobbe un tipo di emigrazione che coinvolse in particolar modo esponenti della cultura. Il fervore che la cultura europea attribuisce da sempre alla capitale del Rinascimento e che tanto influenzò la letteratura tedesca fu in realtà cifra della città anche in epoca fascista. Sebbene l’internazionalismo, l’uropeismo e il cosmopolitismo fossero destinati ben presto a essere demonizzati quali “tentacoli da presa delle forze estranee alla razza e cultura classico-romana” (*Difesa della razza*, 1938, 1; Petrocchi 1997, 103), tra il 1933 e il 1938 Firenze si aprì a un proficuo scambio europeo, che durò fino alla vigilia dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale. Alla luce dei fenomeni migratori scaturiti dalla politica di persecuzione razziale del nazionalsocialismo, ci si interrogherà sulle caratteristiche della nuova componente intellettuale – in larga parte di origine ebraica – di cui si arricchì la città, con particolare attenzione alla percezione dell’esilio. Si procederà ricostruendo tale contesto e delineando i presupposti che facilitarono l’accoglienza degli esuli provenienti dai più svariati ambiti del sapere, con particolare attenzione agli scrittori tedeschi. Attraverso la panoramica degli intellettuali coinvolti in questo periodo di scambi, si cercherà dunque di stabilire un filo conduttore tra il ruolo (secolare) della città come fonte di ispirazione artistico-letteraria e quello di un rifugio – per dirla con lo storico Klaus Voigt (1993) – “precario”.

1. L'accoglienza degli ebrei in Italia nel contesto fiorentino

“Ich blieb in Florenz, auch dann noch als alle Deutschen mit dem letzten Zug abgefahren waren und ich habe viel erlebt, ohne dass mir persönlich etwas geschehen wäre” (Scheffler 1946, 212). Così scriveva nel 1943, ormai dalla Svizzera, Hans Purrmann (1880-1966), pittore espressionista tedesco trapiantato nel capoluogo fiorentino negli anni Trenta. Erede artistico e ammiratore di Matisse – nonché “entarteter Künstler”² – Purrmann aveva tentato fino all’ultimo di restare in quella Firenze che tanto aveva dato all’arte e a cui lui stesso aveva dato tanto, contribuendo a farvi confluire giovani e promettenti artisti. Nemmeno la custodia cautelare a cui fu costretto il 9 maggio 1938, a seguito della visita di Stato di Hitler, lo convinse a lasciare la città. Diversi tedeschi, non solo ebrei, furono infatti arrestati in misura “preventiva”, affinché l’ingresso del Führer nella città avvenisse senza potenziali minacce politiche (Voigt 1993, 119; Longo Adorno 2003, 66).

¹ La prima disposizione discriminatoria fu varata a partire dal 7 aprile 1933, tramite la legge per la restaurazione del servizio civile professionale: *Berufsbeamtengesetz*.

² Due opere di Hans Purrmann vennero esposte nella mostra dell’arte degenerata “Entartete Kunst” del 1937. Cfr. Billeter, Lenz 2008, 51.

Eppure, fino alla data del suo arresto, Hans Purrmann, il quale peraltro non era nemmeno di origini ebraiche, era riuscito ad aggirare gli ostacoli dell'influenza del nazionalsocialismo sulle istituzioni tedesche presenti all'estero.³ Tant'è che quando l'artista venne nominato direttore della fondazione di Villa Romana a Firenze, ebbe addirittura la meglio su candidati ben più graditi alla NSDAP (Kuhn 2019, 50). Inaugurata dal pittore Max Klinger nel 1904, Villa Romana era solo una delle istituzioni tedesche presenti a Firenze e fungeva da residenza temporanea per artisti, i quali, sovvenzionati da borse bandite dall'omonima fondazione, potevano trascorrere un anno nella città e arricchire, così, la propria formazione e il proprio talento, anche grazie al prestigioso premio annuale.⁴ Furono molti gli artisti tedeschi che godettero di tale opportunità, ma proprio a partire dal 1933, ancora di più furono quelli di origine ebraica, i quali unirono alle proprie esigenze di formazione l'impellente necessità di trovare un rifugio. Fu proprio così, ad esempio, che nel 1940 Hans Purrmann fece arrivare a Firenze il pittore espressionista ebreo-tedesco Rudolf Levy (1875-1944).

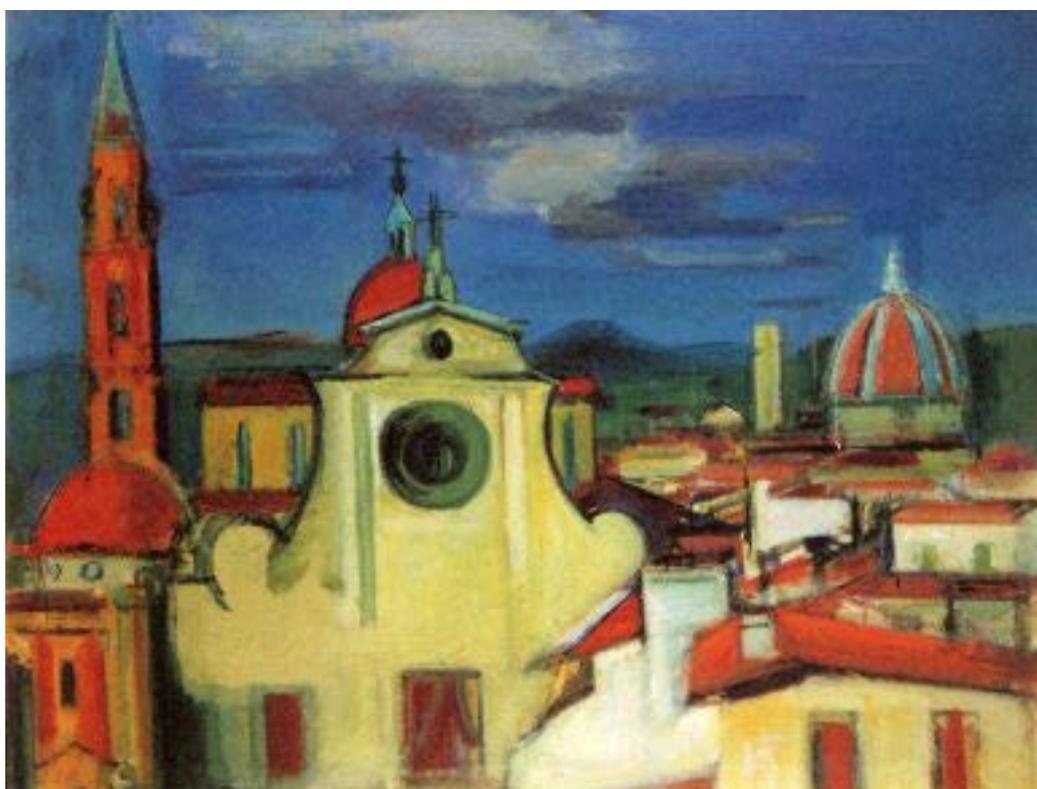


Fig. 1 – Rudolf Levy, *Blick auf Santo Spirito und die Kuppel von Santa Maria del Fiore I*, Florenz 1941. Collezione privata. Riproduzione autorizzata

³ La collaborazione tra la GESTAPO e i consolati, ad esempio, avveniva senz'altro, ma la polizia fascista non eccedette mai fino al 1938 nel controllare scrupolosamente coloro che erano presenti nelle liste. Ben più nel mirino erano, invece, gli antifascisti dichiarati e i nemici dell'Asse Roma-Berlino. Cfr. Voigt 1993, 122.

⁴ Sull'istituzione di Villa Romana cfr. Vitale 2005; Kuhn 2019. Sul premio di Villa Romana cfr. la collana annuale *Kunstpreis Villa Romana Florenz*.

Di certo non fu facile resistere alla nazificazione delle istituzioni tedesche in Italia e lo dimostra anche il caso del Kunsthistorisches Institut di Firenze – istituto di ricerca sulle arti e l'architettura – il cui direttore Friedrich Kriegbaum dovette infatti scendere spesso a compromessi con la NSDAP, pur spendendosi finché gli fu possibile per difendere l'operato dell'Istituto e il patrimonio.⁵ Se da un lato si tentò di contrastare il nazismo a livello istituzionale, dall'altro lato si cercò anche di intervenire in modo concreto per fronteggiare quello stato di emergenza in cui il governo tedesco aveva posto gli ebrei. A Firenze – come del resto in tutta Italia – si attivarono diversi enti per il “soccorso agli ebrei”,⁶ che testimoniano l'impegno in questo senso di tante personalità della cultura, come per esempio Nathan Cassuto, che nel 1942 ricoprì la cattedra rabbinica nella delicata fase che succedette l'applicazione delle Leggi Razziali (Longo Adorno 2003, 93).

Non ci si dedicò soltanto a soccorrere gli ebrei a livello materiale, ma anche a tutelare l'istruzione delle future generazioni, tant'è che diverse famiglie – italiane ma anche ebreo-tedesche già approdate in Italia – si misero a disposizione per accogliere bambini e adolescenti, molto spesso messi in viaggio soli senza nemmeno la custodia dei propri genitori. Così ricorda lo scrittore Georges Arthur Goldschmidt, accolto nella famiglia dello studioso Paul Binswanger proprio a Firenze: “Die Eltern hatten ihn verraten, verkauft, und doch wußte er auch, daß sie nichts dafür konnten. Auf einmal aber war das innere Band zu den Eltern zerrissen” (Goldschmidt 2020, 35). Pedagoghi, filosofi e studiosi degli ambiti più disparati si dimostrarono intenzionati non solo ad accogliere ma anche a occuparsi della formazione dei giovani in età scolare. Proteggere le più piccole “vittime del nazismo” fu l'intento che animò il giurista Robert Kempner⁷ (1899-1993) e il diplomatico Werner Peiser (1895-1991), i quali fondarono la prima scuola-convitto per giovani profughi tedeschi, non solo ebrei: il Landschulheim Florenz.⁸ Un vero e proprio atto di filantropia educativa, a partire dal quale sorsero altre scuole-convitto e strutture di accoglienza per infanzia e adolescenza in tutta Italia, a dimostrare così quanto fosse diffusa la rete del soccorso. Nelle varie sedi di Fiesole e successivamente di Firenze, si avvicendarono nel ruolo di docenti del Landschulheim diverse personalità, fra cui lo scrittore Moritz Goldstein (1880-1977) – su cui si tornerà nella terza parte – il quale prese apertamente posizione nella questione dell'assimilazione,⁹ e il romanista austriaco Heinrich Kahane (1902-92). Nel com-

⁵ Il patrimonio del Kunsthistorisches venne comunque trafugato nel 1944 e trasportato in Germania con un treno speciale. Cfr. l'archivio online del Kunsthistorisches Institut in Florenz.

⁶ Oltre al Comitato “Pro Ebrei di Germania”, vennero istituite anche altre organizzazioni, di gestione anche complessa. Cfr. Voigt 1993, 375-416. Sulle reti di solidarietà cfr. Picciotto 2018.

⁷ Dopo essersi trasferito negli Stati Uniti, Kempner riferì degli anni trascorsi nel Landschulheim Florenz in un saggio del 1983, *Ankläger einer Epoche. Lebenserinnerungen*, scritto a quattro mani con il pubblicista Jörg Friedrich (Kempner, Jörg 1983).

⁸ *Ein Landschulheim für Naziopfer im faschistischen Italien* è il titolo del dattiloscritto di Werner Peiser, conservato presso l'Institut für Zeitgeschichte di Monaco, in cui viene ricordato l'operato della scuola-convitto di Firenze (Ubbens 2006, 132).

⁹ Con il saggio “Deutsch-Jüdischer Parnass” del 1912, comparso nella rivista *Kunstwart*, Moritz Goldstein esprimeva la propria posizione critica riguardo alla questione dell'assimilazione ebraica, rivolgendosi agli ebrei stessi affinché prendessero coscienza di dover essere loro in primis i veri fautori di tale processo. Da lì nacque quello che venne definito come Kunstwart Debatte. In seno a tale controversia, la prospettiva di un'assimilazione più naturale, ossia di una compenetrazione ebraico-tedesca estendibile anche alla letteratura (Goldstein 1912, 48), si opponeva alla necessità di una distinzione marcata dell'identità ebraica da quella tedesca, in una direzione ben più sionistica. Cfr. Albanis 2013, 95. Goldstein continuò poi a intervenire nelle questioni identitarie anche durante l'esilio italiano, attraverso saggi come quello pubblicato nel 1936 nella rivista *Jüdische Rundschau*, intitolato “Als Auswanderer in Italien”, ma anche attraverso saggi come “Die Sache der Juden” (1939). Cfr. Albanis 2013, 93-119 e 141.

plesso, si cercò di portare avanti obiettivi educativi all'insegna di valori come il cosmopolitismo e l'accoglienza. Alle lingue straniere, la cui conoscenza rendeva i discenti pronti all'eventualità di ulteriori spostamenti, si univa anche lo studio della lingua e cultura ebraica. Ciò rese questa scuola una testimonianza fondamentale della diffusione culturale di cui fu protagonista Firenze.

A questo proposito, va ribadito come la stessa comunità ebraica fiorentina – una presenza antichissima nella città – facesse sì che gli esuli provenienti dalla Germania potessero sperare in un mantenimento della propria identità religiosa e culturale in esilio. Nella prima metà del Novecento, la presenza ebraica a Firenze era già ben consolidata: l'ingresso dei rifugiati in Italia veniva facilitato dal Comitato “Pro Ebrei di Germania”, mentre la pubblicizzazione di opportunità lavorative e di sostentamenti economici passava per la rivista *Jüdische Rundschau*.¹⁰ In un'Italia fascista non ancora impegnata nella difesa della razza, insomma, gli ebrei poterono rifugiarsi grosso modo fino al 1938. Era fondamentale, però, che i rifugiati non militassero né avessero militato in passato in “partiti politici contrari al fascismo” e non conducessero attività politica “contro il Regime Germanico” (Voigt 1993, 20).¹¹ Di fatto, il bolscevismo era l'unico vero spauracchio europeo insinuatosi nell'opinione pubblica a seguito della Rivoluzione d'Ottobre e che fu anche alla base dell'ascesa del fascismo squadrista. Sarebbero stati malvisti, dunque, tutti coloro che avessero scelto di rifugiarsi in Italia e avessero rimarcato in qualche modo il proprio credo politico o comunque tentato di formare associazioni.

Nel caso degli ebrei tedeschi, lo stesso valeva anche per coloro che erano stati aperti sostenitori della Repubblica di Weimar. D'altronde, fu proprio questo tipo di adesione politica a costituire quella macchia che portò all'esilio tanti scrittori italiani, come Ignazio Silone. L'autore, che era stato fra i fondatori del Partito Socialista Italiano, fu costretto a riparare a Zurigo, da dove invitava l'opinione pubblica a diffidare dal considerare l'Italia come una meta di accoglienza. Questo ampio respiro culturale, a detta di Silone, era nient'altro che il frutto di una falsa percezione, soprattutto perché era anche dentro l'università che si annidava l'asservimento al Partito Fascista: “In kultureller Hinsicht ist die italienische Universität dank dem Faschismus auf ein balkanisches Niveau hinabgesunken” (Silone 1935, 1152). Eppure, mentre Silone parlava di una “demoralizzazione” delle relazioni tra professori e studenti, al tempo stesso invitava a riflettere su quella che era la differenza sostanziale in termini di controllo culturale tra il regime dittatoriale tedesco e quello italiano, ovvero la mancanza di antisemitismo: “Der einzige Unterschied ist, daß in Italien der Antisemitismus fehlt” (*ibidem*).

Di fatto, il fascismo era ben lontano dal sostenere l'antisemitismo, se si pensa alla profonda assimilazione degli ebrei-italiani e alla secolare componente ebraica di tante città italiane. Firenze era già un vero e proprio crocevia di culture, lingue e arti e una radicata presenza italo-ebraica caratterizzava sia il tessuto economico sia culturale della città.¹² Grazie al rabbino tedesco Samuel Hirsch Margulies, Firenze divenne sede del Collegio Rabbिनico Italiano e dovette proprio a lui un'ulteriore apertura all'ebraismo europeo e, di conseguenza, una presa di coscienza di quelle che erano problematiche identitarie e di legittimità che già affliggevano gli ebrei della Mitteleuropa (Longo Adorno 2003, 11). Sparsa in tutta la Toscana, vi era poi un'altra importante componente culturale di matrice ebraico-tedesca: “manipoli di studiosi, storici, artisti, antiquari, collezionisti e mercanti d'arte” (Fancelli 2020b, 344). Molti vi erano giunti in precedenza come studenti: è il caso sia di coloro che gravitavano attorno a Villa Romana e al

¹⁰ Si vedano in particolare i numeri: 43-44 (30.5.1933); 48 (16.6.1933). Cfr. anche Schenker 2003, 484-96.

¹¹ Voigt cita in questo caso direttamente il rapporto del 13 aprile 1933 dell'Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri (ASMAE).

¹² Sulla lunga tradizione degli studi ebraici a Firenze cfr. Zatelli 2018.

Kunsthistorisches, come gli storici dell'arte Ulrich Middeldorf (1901-83) e l'ungherese futuro marito di Monika Mann, Jenő Lány; ma anche di musicologi come la figlia di Thomas Mann, Monika, e di dottorandi in Storia come Hilde Domin e in Filosofia come Paul Oscar Kristeller, attivo a Pisa. Proprio quest'ultimo fece parte del gruppo di insegnanti – spesso più universitari specializzati in varie discipline che pedagoghi – impiegati nel Landschulheim (Ubbens 2006, 129). Fra essi vi erano anche il romanista Heinrich Kahane e lo storico Nicolai Rubinstein, che si era trasferito a Firenze per sfuggire alle leggi razziali e per svolgere ricerche sui Medici. Non si può non menzionare, inoltre, il florido panorama editoriale della Firenze di quegli anni, che attirò altre personalità ebraiche. Contrariamente a quanto si penserebbe, infatti, l'Italia fascista era alquanto ricettiva nei confronti di opere straniere e lo dimostra l'intensa attività di mediazione editoriale e traduzione della germanista Lavinia Mazzucchetti (1889-1965). A lei si deve il merito di aver portato in Italia gli scrittori della Mitteleuropa, tanti di origine ebraica, sia attraverso le edizioni italiane sia attraverso l'operato di quello che viene da lei stessa definito come “altro asse” (Mazzucchetti 1964).¹³

La città si arricchì anche della presenza del noto editore ebreo-tedesco Kurt Wolff (1887-1963), uno dei massimi diffusori delle avanguardie e dell'Espressionismo, il quale vi giunse nel 1933, ma aveva già fatto sentire la propria presenza in Italia molto prima. Il “Gutenberg dell'espressionismo” (cfr. Collini 2005) aveva già avviato nel 1926 un progetto editoriale che oltrepassava i limiti geografici del Kurt Wolff Verlag. Con le edizioni fiorentine della Pantheon Casa Editrice, Kurt Wolff aveva considerevolmente contribuito a far conoscere autori classici come Goethe e Hölderlin, pubblicati in edizioni bilingue. Peraltro, era proprio il carattere “artistico” delle edizioni illustrate a costituire un valore aggiunto (Di Taranto 2011, 174). Quasi a ricreare – sebbene non in modo programmatico – una sorta di circolo, migrarono a Firenze anche numerosi autori espressionisti, di cui discuteremo più avanti. È bene ricordare che vi era già un altro editore tedesco di origine ebraica: Leo Samuele Olschki (1861-1940). Proveniente da Berlino, Olschki si era stabilito in Italia, dove coniugava la bibliofilia¹⁴ alla passione per l'incunabolo. A Firenze trovò senz'altro terreno fertile e con la sua casa editrice “Leo S. Olschki” svolse un'intensa attività editoriale che durò fino alla sua fuga in Svizzera nel 1940.¹⁵

Firenze, dunque, sembra essere stata particolarmente accogliente nei confronti degli stranieri, al punto che in chi vi approda dopo il 1933 non si percepisce lo scatenarsi di un trauma. L'esperienza dell'esilio fiorentino si rivelò nel complesso positiva, nonostante le condizioni precarie di chi vi si avventurava e il clima di instabilità politica.¹⁶ La questione del dislocamento, tuttavia, si riverbererà nelle opere postume della giovane generazione e di chi sopravvisse e sarà al centro della nostra analisi per quanto concerne la percezione, anche e soprattutto visiva della meta dell'esilio, da parte degli scrittori.

¹³ Sull'operato di Lavinia Mazzucchetti come costruttrice di un saldo ponte culturale tra Italia e Germania, che successivamente lei stessa contribuì a preservare mantenendo i rapporti con i tedeschi esiliati, cfr. Mazzucchetti 1964; Voigt 1993, 87-88; Larcati 2017; Fancelli 2020d.

¹⁴ Titolo dell'omonima rivista da lui fondata ai primi del Novecento.

¹⁵ Sull'attività editoriale di Leo S. Olschki cfr. De Rosa, Tagliaferri 1986; Barbieri 2014.

¹⁶ Tale assunto può forse essere esteso all'esperienza italiana in generale, come mostrano opere e rapporti epistolari di scrittori come Walter Meckauer (1899-1966) o Stefan Andres (1906-70), i quali trascorsero l'esilio a Positano. Cfr. Voigt 1993, 73.



Fig. 2 – Hans Purrman, *Blick auf Florenz*, 1941.
Collezione privata. Riproduzione autorizzata

2. Firenze come fonte di ispirazione letteraria

Alla luce dello stato di emergenza in cui gli ebrei-tedeschi si ritrovarono nel 1933, quando molti di loro scelsero di trovare riparo in un altro paese sotto regime dittatoriale quale era l'Italia, era facile che vi giungessero poiché non avevano molte altre alternative, considerate le necessità di visti per l'espatrio oltre Europa e il progressivo aumento di restrizioni in Paesi come la Svizzera (Voigt 1993, 10). Eppure, in Italia era possibile giungere servendosi anche di altri pretesti, come quello turistico, non essendo necessario il visto almeno fino al 1938 (*ibidem*). Del resto, nell'immaginario degli intellettuali in fuga dalla Germania di Hitler l'Italia era più la terra cara a Goethe che quella di Mussolini, al punto che il transitorio soggiorno italiano arrivò in alcuni casi a sembrare la tappa di un tour culturale. Senza considerare, poi, l'idea – fortemente radicata nella cultura di lingua tedesca – del rapporto esistente tra gli 'idoli' letterari italiani e il concetto di esilio stesso. Quelli che erano considerati pilastri della letteratura italiana – Dante, Petrarca e Machiavelli – avevano infatti tutti affrontato l'esilio e le loro vicende, al di là dell'influenza sulla letteratura europea, seguitarono ad attirare l'interesse degli intellettuali tedeschi e tedesche.

Questa idea, applicata alla città di Firenze dagli esuli tedeschi, trova una prima espressione già con Heinrich Heine, un poeta ebreo-tedesco il cui ruolo di precursore venne percepito dall'intera comunità ebraico-tedesca che, nel 1935, si ritrovava sparsa per l'Europa, e non solo:¹⁷

¹⁷ Questo ruolo di antesignano ricoperto da Heine verrà consolidato anche dalla mostra del libro tedesco che nel 1937 ebbe luogo a Parigi, intitolata *Von Heinrich Heine bis Heinrich Mann* (Bannasch, Rochus 2013, 321). Attorno al suo nome si fonda anche il club degli esuli in Messico, *Heine-Klub Mexico*.

Die Emigranteliteratur der letzten zwei Jahre ist weder erstmalig noch einmalig. Sie hatte einen großen Vorläufer. Das war “das Junge Deutschland” des Vormärz.

Heinrich Heine war der erste jüdische Emigranteliterat deutscher Nation. Er verehrte das Deutschland und hasste das Preussentum. Deshalb musste er ins Exil. [...]

Eine ähnliche Wandlung haben wir alle durchlebt, intensiviert nur durch die Erfahrung der letzten beiden Jahre. Wir alle haben das durchgemacht: zuerst die Erziehung in der Sphäre des deutschen Geistes – Goethe, Hölderlin, Beethoven –, dann die bittere Enttäuschung [...]. (*Aufbau*, 1.2.1935, 1)

Firenze lasciò il segno della propria eredità culturale anche sui vari gruppi di intellettuali in fuga dalle persecuzioni razziali, pur con le loro eterogenee vicende, spesso segnate da difficoltà di sopravvivenza. Per tali autori, il soggiorno fiorentino contribuì a rendere determinante il ruolo di questa città nella ricezione tedesca, motivo per cui è fondamentale ripercorrere – anche solo brevemente – le vicende dei loro predecessori.

L'attrazione per l'Italia affondava senza dubbio le radici nel ruolo ricoperto dal paese quale culla del Rinascimento: si trattava di luoghi che esercitavano il loro magnetismo sugli scrittori tedeschi sin dal XIX secolo e da cui si originavano suggestioni che continuarono a perdurare nel Novecento.¹⁸ Se Goethe non era riuscito a godere appieno del suo soggiorno perché troppo breve era stata la sua permanenza – motivo per cui non restano molte suggestioni di Firenze in *Italienische Reise* – Heine, invece, richiama bene alla memoria il capoluogo fiorentino da lui visitato e impiega le immagini marmoree della città per l'ambientazione dell'innovativo racconto delle *Florentinische Nächte* (Fancelli 2020a):

[...] während das neue Florenz in weichen Betten ruhig schläft und vielleicht schnarcht, bewegen sich auf den Straßen die verschollenen Schatten des alten Florenz, farbige, scharf gezeichnete, schöne und häßliche Gebilde, die gleichsam wieder aus dem Boden hervortauchen, um sich nochmals herumzutummeln in den Kämpfen des Hasses und den noch gefährlicheren Kämpfen der Liebe. (Heine 1976, 868)¹⁹

La città, così descritta, sembra non recidere mai il legame col passato e il godimento tratto dal passeggiarvi viene affidato al protagonista Maximilian, che non sarà l'unico a esplorarla alla maniera del *flâneur*:

Ich bin den ganzen Tag in Florenz herumgeschlendert, mit offenen Augen und träumendem Herzen. Sie wissen, das ist meine größte Wonne in dieser Stadt; die mit Recht den Namen *La bella* verdient. Wenn Italien, wie die Dichter singen, mit einer schönen Frau vergleichbar, so ist Florenz der Blumenstrauß an ihrem Herzen. (867)

E non furono solo le vicende letterarie di scrittori come Heine, Rilke o Hesse – che qui brevemente ripercorriamo – a comporre l'immaginario di una “Firenze dei tedeschi”. Vi è infatti anche un filone di “scrittrici e artiste” – molte di origine ebraica – che, a cavallo tra Ottocento e Novecento, contribuirono a costruire questo ponte culturale tra Firenze e la cultura tedesca.²⁰ Ludmilla Assing e Isolde Kurz, solo per citarne alcune, furono fautrici di

¹⁸ Cfr. Bronzini 2017; Fancelli 2020b.

¹⁹ Si sta facendo riferimento alla variante delle *Florentinische Nächte* contenuta nell'appendice dell'edizione Briegleb del 1976.

²⁰ Cfr. Mocali, Vitale 2005. Tra queste personalità tedesche di origine ebraica si annovera, in particolare, la scrittrice Ludmilla Assing (1821-80), che giunse a Firenze da Berlino, dopo essersi già distinta come dissidente politica per i suoi scritti. Assing sostenne il movimento del Risorgimento italiano con un'intensa attività pubblicistica, nonché la

quella che è stata definita come una “sinestesia di arti e letteratura”, di un legame indissolubile tra “parola e immagine” (Mocali, Vitale 2005, 18) che dall’incontro italo-tedesco ha tratto preziosa linfa vitale.

Anche nel primo Novecento, come si è accennato sopra, Firenze continua a essere fonte di attrazione e ispirazione per gli autori e i viaggiatori di lingua tedesca. Le descrizioni e le suggestive rappresentazioni di luoghi contenute nelle *Florentinische Nächte*, infatti, non fungono solo da sfondo, bensì vi è un continuo pretesto per la creazione poetica. Se il protagonista Maximilian vaga come un *flâneur* per la città marmorea, un altro *flâneur* per eccellenza, Rainer Maria Rilke, una cinquantina di anni dopo, fa sì che da un luogo venerato scaturisca la poesia stessa. Nella commistione di prosa diaristica e inserti poetici, *Das Florenzer Tagebuch* (1898), restituisce una preghiera quasi laica, che ha luogo proprio nelle sale dei dipinti:

Und soll ich sagen, wie mein Tag verrollt?
Früh zieh ich durch die strahlenden Viale
zu den Palästen, drin ich wachsend prahle,
und mische mich auf freier Piazzale
ins braune Volk, wo es am tollsten tollt.

Nachmittag bete ich im Bildersale,
und die Madonnen sind so hell und hold.
Und komm ich später aus der Kathedrale,
ist schon Abend überm Arnotale,
und ich bin leis und langsam müd und male
mir Gott in Gold.
Florenz, 18. April 1898. (Rilke 2002, 46)

Alla sacralità artistica espressa da Rilke, si uniscono poi le esperienze dirette di altri autori del primo Novecento. Anche per Hermann Hesse, infatti, il soggiorno fiorentino comportò un tale senso di ammirazione da condurlo all’annullamento del proprio patriottismo: “Angesichts dieser Kultur [...] sinkt mein Nationalgefühl auf Null” (Hesse 2010, 138). L’autore che aveva descritto l’impeto del viaggio, la *Reiselust* (9-11), dedica intere pagine ai principali monumenti fiorentini, in particolar modo alle sue “marmorweiße Kirchen” (86). Lo sguardo di Hesse è quasi più nostalgico e intriso di toni romantici, con i quali non manca di omaggiare Lorenzo de’ Medici attraverso numerose citazioni intertestuali.

La Firenze di quegli anni, tuttavia, non spicca solo come teatro della sacralità dell’arte grazie all’aura esercitata dal Rinascimento, bensì diviene essa stessa teatro nel senso più stretto del termine proprio nell’anno della prima ondata di migrazioni: il 1933. Un futuro esule, il regista ebreo-austriaco Max Reinhardt, compie una fondamentale tournée italiana, che tocca Firenze agli albori del Maggio Fiorentino, in una fase in cui sembra essere necessario un apporto europeo alla regia italiana (Arduini 2009, 197). La rappresentazione del *Midsummer Night’s Dream* di Shakespeare di Max Reinhardt ebbe luogo nel giardino di Boboli, proprio dove Herman Hesse diceva di aver passeggiato e sognato (2010). Appena estromesso dal Deutsches Theater, egli

traduzione delle opere di Giuseppe Mazzini (Mocali 2005, 175). Per quanto riguarda il rapporto con la cultura tedesca di matrice ebraica, invece, è bene menzionare anche la scrittrice Isolde Kurz (1853-1944), la quale soggiornò a Firenze durante la prima decade del Novecento. Accanto al contributo per l’emancipazione femminile, Kurz si distinse anche per la rielaborazione della letteratura religiosa, come si evince in *Die Kinder der Lilith* (Spies-Schlienz 2005, 103).

ricreò il bosco incantato e restituì – per dirla con Silvio d’Amico – il *Sogno* (1933).²¹ Reinhardt diede a un’opera di Shakespeare la veste di un “italienisches Renaissancefest” (Furich, Prossnitz 1993, 177). Questo straordinario reimpiego di una cornice naturale e, al tempo stesso, traccia del glorioso passato mediceo, fu l’ulteriore prova di quanto la città riuscisse a coniugare esteticamente natura e cultura, a compensare la “polarità antico-moderno” (Fancelli 2005, 37; cfr. anche Bronzini 2017, 355). E ciò non accadeva solo per la letteratura e le arti. Nel momento in cui, durante l’Occupazione, la cupola del Brunelleschi non si riempie più di ammiratori diviene anche un riparo per chi era perseguitato:

Es gab in Florenz viele versteckte. In der Domkuppel Brunelleschis lebten während der neun Monaten deutscher Besetzung vierhundert Juden. Sie saßen in den Mauerlöchern, in den sonst nur Feldmäuse hingen, und wurden vom Domkapitel betreut, wurden gesucht nicht entdeckt und überstanden die Verfolgung. (Krell 1965, 174)

Come suggerisce la toccante immagine di Max Krell, è questo ciò che rappresentò la città per gran parte degli esuli: meraviglia e rifugio.

3. Firenze e l’esilio degli anni Trenta

Cosa poteva spingere un drammaturgo come Walter Hasenclever, che in Toscana approdò relativamente tardi (1936), dopo aver già trascorso parte dell’esilio in giro per l’Europa, a stabilirsi in Toscana?

“Weil es so hübsch und anregend war, konnte man gut alleine sein in Florenz. Hier ließ sich träumen”. Così avrebbe risposto Monika Mann, ovvero che a Firenze si poteva star bene anche da soli (Mann 2001, 71). La diffusa condizione di solitudine dell’esilio era infatti comune a molti intellettuali, che emigravano senza aver ancora formato una famiglia o a seguito di separazioni coniugali, come avvenne alla scrittrice ebrea Alice Berend (1875-1938), partita da Berlino per Firenze, dopo aver perso quasi tutte le proprie ricchezze e con una separazione alle spalle (Wall 1988, 22). Non fu di certo il caso di Monika Mann, invece, visto che proprio a Firenze incontrò il suo futuro marito, l’ungherese Jenő Lány, che perderà tragicamente con l’affondamento della nave su cui viaggiava (Mann 2001, 75).

A differenza di altri contesti, c’è ragione di credere che, nel complesso, l’impatto degli intellettuali ebreo-tedeschi con l’Italia sia stato abbastanza positivo. Anche e soprattutto perché per molti di loro non si trattava di una fuga repentina verso una meta ignota: in tanti avevano anzi grande familiarità con l’Italia per ragioni di studio, lavoro o turismo. Il drammaturgo Alfred Neumann (1895-1952), ad esempio, era solito trascorrere le vacanze a Fiesole, finché nel 1933 la località non divenne la sua dimora definitiva fino al suo spostamento a Lugano. Il raggiungimento di amici che erano già sul luogo, inoltre, dimostra come la migrazione in Italia si sia spesso risolta in un soggiorno relativamente piacevole, nonostante le condizioni di generale insicurezza. L’editore Kurt Wolff, per esempio, che sembrava trovarsi in condizioni di relativo agio economico dopo essere scappato in Italia con la moglie, radunava e ospitava spesso amici nella sua villa a Lastra a Signa; mentre il drammaturgo Walter Hasenclever, che con la *pièce Der Sohn* (1914) si era inserito appieno nel teatro dell’espressionismo, si trasferì nei dintorni della città su suggerimento dell’amico Alfred Neumann (Voigt 1993, 451). Vi era poi in Italia un

²¹ Oltre alle numerose recensioni dell’epoca, tra cui quella menzionata di Silvio D’Amico, cfr. anche Furich, Prossnitz 1993, 177.

clima relativamente permissivo nei confronti dell’immigrazione straniera, dovuto sia a ragioni economiche²² sia al fatto che ci si trovava in una fase in cui la politica fascista prendeva ancora più o meno velatamente le distanze dalla politica razziale del nazionalsocialismo (21). Oltre a favorire l’integrazione dell’esule, un buon contesto di accoglienza poteva implicare anche delle positive dinamiche di adattamento linguistico. Quella lingua, che era stata definita da Hermann Hesse come “etwas Wirkliches und Lebendes” (Hesse 1973, 28), non era un ostacolo così grande per gli stranieri. Anzi. Costituiva una barriera che raramente veniva ritenuta invalicabile. Ciò era attribuibile innanzitutto al fatto che non si considerava l’esilio italiano destinato a durare a lungo, ragion per cui non si ambiva a una carriera duratura nel paese di accoglienza. La produzione letteraria dell’esilio, in altre parole, non doveva necessariamente essere scritta nella lingua del paese d’arrivo o essere destinata a tutti i costi al pubblico del luogo. Per di più, alcuni esuli erano già di per sé molto ricettivi nei riguardi della cultura italiana, sia per formazione accademica, sia perché le ambientazioni italiane risultavano congeniali a tanti autori del Novecento tedesco. Lo stesso Thomas Mann, tanto per fare un esempio, aveva scelto gli intrighi della corte medicea per ambientare il dramma *Fiorenza*, che andò in scena nel 1907 a Francoforte (Mann 2014).²³

E se ci si chiedesse se il benessere temporaneo abbia potuto in qualche modo compensare il sentimento di *Heimweh* provato da questi intellettuali, è possibile rispondere che in Italia tale sentimento era in effetti avvertito in modo più attenuato. Ciò avveniva anche perché il controllo fascista tendeva a essere esercitato soprattutto in merito al credo politico, cosa che – almeno in parte – alleggeriva quel senso di oppressione di cui gli scrittori tedeschi avrebbero sofferto in patria, soprattutto dopo il rogo del 10 maggio 1933 presso l’Opernplatz di Berlino. Probabilmente, inoltre, la stessa rottura con la madrepatria portava a voler in qualche modo recidere i legami con essa, pur senza che questo impedisse agli esiliati sparsi in tutta Europa di stringere fortissimi legami fra loro. Lo dimostra l’intensa attività pubblicistica svolta attraverso le riviste degli esuli come *Pariser Tageblatt*, *Die Neue Weltbühne*, *Die deutsche Freiheit*, *Das neue Tagebuch*, solo per citarne alcune, le quali poterono circolare anche in Italia fino al 1936 (Voigt 1993, 36). Senza dimenticare il sostegno finanziario agli espatriati fornito dalle associazioni di scrittori come il “Deutscher PEN-Club im Exil” di Londra e dalle tante mobilitazioni a sostegno della loro causa (cfr. Schiller 1998, 994-95). Così come l’intensa attività di aiuto portata avanti da esiliati nei confronti di altri esiliati, come nel caso dell’ancora poco conosciuta scrittrice austriaca Lucy von Jacobi (1887-1956), la quale giunse a Firenze nel 1936 e trasformò subito la sua meta di rifugio in un punto di incontro, ospitando esiliati nella pensione di Villa Primavera.²⁴

Per quanto non sia facile ricostruire in modo omogeneo il contesto dell’esilio fiorentino degli scrittori di lingua tedesca, a causa della breve permanenza in Italia di molti di loro, è tuttavia possibile individuarne alcune personalità rappresentative. Innanzitutto, si impone all’attenzione l’arrivo di un gruppo che in qualche modo ricreò il circolo degli espressionisti di Monaco, il *George-Kreis*: è il caso di Franz Blei, Moritz Goldstein, Walter Hasenclever, Max Krell, Alfred Neumann e Karl Wolfskehl, tutti stabilitisi a Firenze e dintorni più o meno tra il 1933 e il 1937. Si può inoltre rintracciare il passaggio di autori più giovani, che rielaboreranno

²² Almeno fino al 1938, ostacolare i trasporti avrebbe recato diversi danni anche alle compagnie, in particolar modo di navigazione. Cfr. Voigt 1993, 303.

²³ Sul dramma rinascimentale *Fiorenza* di Thomas Mann cfr. anche Fancelli 2020c.

²⁴ Cfr. Voigt 1993 e l’intervento della storica dell’arte Irene Below del 28.01.2009 presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz. <<https://www.khi.fi.it/aktuelles/veranstaltungen/archiv/2009/01/10314-2009-01-28.php>> (09/2021).

l'esilio altrove, come Monika Mann e Hilde Domin. Quest'ultima, che sarebbe poi diventata la "poetessa del ritorno" (Centorbi 2014, 66) a Firenze arrivò come studiosa di Storia e, per non attirare l'attenzione dei fascisti, decise di indirizzare le sue ricerche proprio al periodo del Rinascimento, come ribadirà lei stessa: "Wir leben nicht in diesem Rom der Gegenwart wir leben in Rom von Jacob Burckhard [...]. Somit befaßen wir uns mit der Antike, mit der Renaissance und dem Barock, und nicht mit Mussolini und der Gegenwart" (Domin 1994).²⁵ Del resto, l'attenzione alla cultura italiana, ma anche alle letterature delle lingue romanze in generale, sfociò per molti di questi autori dell'esilio nella produzione di romanzi estesi, spesso in trilogia, o di genere epico, con ambientazioni italiane o francesi. Tale tendenza è stata vista anche come un tentativo per cercare una continuità letteraria attraverso il dispiegamento di trame più lunghe e prediligendo, di conseguenza, il romanzo in episodi (Thielking 1998, 1072). Nel caso del drammaturgo Alfred Neumann, per esempio, si rileva una particolare attenzione alla ricostruzione storica, come mostra il romanzo del 1933 *Der neue Cäsar*, parte della trilogia su Napoleone che Neumann continuò proprio durante l'esilio fiorentino e *Die Königin von Schweden* del 1936. Il teatro, d'altronde, era senz'altro il genere più difficile da affrontare per ragioni rappresentative ed era più facilmente soggetto a censura (Trapp 1999, 19).

Vi furono poi importanti testimoni dell'esilio fiorentino che invece rivolsero la propria attenzione soprattutto alla loro contemporaneità, come l'austriaco Franz Blei (1871-1942). Instancabile traduttore della letteratura francese e inglese, nonché il "poligrafo" dell'irriverente *Bestiarium der deutschen Literatur* (1922), Blei cercò di creare un ulteriore "bestiario" di scrittori europei, mentre fuggiva in Italia per scampare alla Guerra Civile Spagnola (Magris 1984; Rega 2019).²⁶ Per quanto breve fu il suo passaggio a Firenze, è probabile che, durante queste peregrinazioni, abbia lavorato proprio al suo dizionario biografico degli autori europei intitolato: *Zeitgenössische Bildnisse* (Blei 1940). Contemporaneo e amico di Blei è il già citato Max Krell, il quale fu uno dei pochi a rimanere a Firenze, sopravvivendo all'occupazione e documentandola come un testimone diretto nel suo scritto del 1965 *Das alles gab es einmal*, in cui i luoghi di interesse e attrazione si trasformano in teatro di guerra.

È chiaro come vi sia una forte eterogeneità fra questi autori, aspetto che poteva dipendere anche dallo status finanziario degli stessi. Non era sempre facile mantenersi all'estero e, naturalmente, vi era una differenza tra lo stile di vita di autori come Walter Hasenclever, Alfred Neumann o Karl Wolfskehl, i quali acquistarono proprietà sul luogo, e quello di personalità come Alice Berend, che faticava a sopravvivere dopo aver perso tutti i propri beni, o lo scrittore e germanista Arno Schirokauer (1899-1954), il quale si guadagnava da vivere lavorando per Radio Bern e, alquanto precariamente, come insegnante privato (Voigt 1993, 430). Spesso erano proprio i più giovani a faticare a mantenersi. La presenza tedesca in Italia e in particolare a Firenze antecedente al regime non solo dimostra come la città pullulasse già di "manipoli di studiosi, storici, artisti, antiquari, collezionisti e mercanti d'arte" (Fancelli 2020b, 344), ma non escludeva nemmeno il fatto che ve ne fossero molti in cerca di una posizione stabile in Italia, come il filosofo Paul Oscar Kristeller, il quale si era occupato di Marsilio Ficino sotto la guida di Martin Heidegger e che, come tanti altri, si raccomandò al filosofo Giovanni Gentile per proseguire il proprio percorso. Forse più degli stessi germanisti italiani, fu proprio Gentile ad avere una discreta influenza nel favorire alcune carriere e anche nel legittimare certe istituzio-

²⁵ Sull'esilio italiano di Hilde Domin cfr. Herweg 2011, 25-92; Centorbi 2014.

²⁶ Cfr. il saggio introduttivo all'edizione italiana del *Bestiario*, ovvero *Franz Blei – Dandismo e rigore critico* (Rega 2019).

ni, come il Landschulheim Florenz.²⁷ La scuola-convitto fu infatti un ottimo appoggio anche per giovani insegnanti in carriera, che cercavano di arrotondare i propri guadagni. Del resto, l'Italia offriva condizioni favorevoli alla ricerca soprattutto in campo umanistico e l'attrazione per gli studi legati all'arte, alla letteratura e alla storia italiana sembra accomunare non solo gli accademici che già vi risiedevano ma anche coloro che vi approdarono dopo il '33. Emblematica a riguardo fu la condizione di Monika Mann, recatasi a Firenze per completare la propria formazione musicale con Luigi Dallapiccola. La figlia di Thomas Mann non dimenticò mai le suggestioni che le offrì la città in cui regnava un connubio tra cultura e natura:

Dann war es Florenz, in das und in dem ich mich verliebte [...] in Florenz, das mich heute tot anmutet, begeisterte mich das harmonische Ineinander von Feierlichem und Intimen, von Renaissancepracht und aromatischen Winkelgassen, das direkt in die Natur mündete. Zwischen Stadt und Natur waltete ein organischer Zusammenhang. [...] Die toskanische Landschaft ist die ruhigste, die ich kenne, trotz ihres Kontrastspiels von düster und lieblich. Sie ist eine musische Landschaft, und musisch war auch ihre Hauptstadt Florenz. Damals pochte in ihr das Leben. Vom Faschismus wenig angerührt, war sie ein kleines internationales Zentrum von Eleganz und Kultur, das sich wiederum in seiner Anmut und Natürlichkeit gefiel. (Mann 2001, 70-71)

Come mostra Monika Mann, il soggiorno italiano, soprattutto fiorentino, contribuiva insomma a ridimensionare in qualche modo il sentimento di *Heimweh* e, anzi, in certi casi favoriva una vera e propria rottura con quella patria che ben presto avrebbe tolto ai suoi scrittori persino la cittadinanza, oltre che al riconoscimento dei meriti. Istituzioni come il Kunsthistorisches o Villa Romana, come si è scritto, erano canali importanti che consentivano ai nuovi arrivati, spesso agli inizi della propria carriera, di nutrire un barlume di speranza di continuare il proprio lavoro.

Oltre ai casi menzionati sopra, vi erano anche autori già famosi in Italia, ma la cui fortuna venne distrutta dall'esilio, come successe all'ebrea Alice Berend. Ancor prima di rifugiarsi fisicamente a Firenze, Berend era entrata in Italia attraverso le sue opere, in particolar modo di letteratura per l'infanzia, che venivano ampiamente lette e tradotte. La scrittrice si rifugiò a Firenze con la figlia Carlotta – futura artista – dopo essere stata rinnegata in patria nonostante l'aver abiurato la fede ebraica (Mocali, Vitale 2005). Tuttavia, nonostante le condizioni di povertà e indigenza, uscì presso l'editore Kittl di Lipsia il romanzo *Ein Hundeleben* (1935) e nel quotidiano svizzero *Baseler Nationalzeitung* veniva pubblicato a puntate il romanzo *Ein Spießbürger erobert die Welt* durante il 1938. Dal manoscritto rimasto inedito *Bürger und Spießbürger im 19. Jahrhundert* verrà poi tratto e pubblicato postumo un irriverente ritratto della borghesia intellettuale tedesca del XIX secolo, ovvero *Die gute alte Zeit*, che in qualche modo costituisce un *continuum* con opere precedenti incentrate sulla derisione della borghesia intellettuale ottocentesca (Berend 2013). Un'atmosfera di disimpegno politico funge da sfondo a quest'opera postuma di Alice Berend, dove viene demistificata la società borghese del secolo precedente, con tanto di coinvolgimento dei capisaldi della letteratura tedesca, quali Goethe. D'altronde, non solo la condizione di esilio poteva portare ad allontanare le tematiche politiche come forma di rifiuto, ma queste erano senz'altro anche di poco interesse, in generale, per chi migrava, come ribadito già da Hilde Domin: “Aber wenn man sich nicht um Politik kümmerte, hatte man

²⁷ Giovanni Gentile favorì il mantenimento del Landschulheim Florenz (cfr. Ubbens 2006, 118) e il proseguimento della carriera di alcuni intellettuali tedeschi di origine ebraica, come Kristeller (Voigt 1993, 433). Tuttavia, a partire dal 1938, nel momento in cui essi divennero scomodi al regime per motivi etnici furono altrettanto ostacolati. Cfr. Capristo 2008, 335.

seine Ruhe” (Domin 1994). In *Ein Hundeleben*, la riflessione sulla mentalità borghese, filo conduttore nelle opere di Berend, si unisce però a cenni sul discorso razziale, attuato attraverso la metafora con il mondo animale: “Wir alle mußten von reiner Rasse sein, wohlgebaut, nicht um ein Gramm zu fett oder zu mager” (Berend 1954).

La riflessione sugli autori dell’esilio non può prescindere dall’osservazione del rapporto tra la cultura dei paesi di lingua tedesca e quella italiana. Vi furono autori che scelsero di restare in Italia dopo averne già assorbito la cultura attraverso la produzione di traduzioni, come accadde a Rudolf Borchardt (1877-1945), scrittore di origini ebraiche che prolungò il proprio soggiorno a Volterra, una volta presa coscienza della situazione politica in Germania. Già nel 1920 Borchardt aveva tradotto la *Vita Nova* (Borchardt 1922) di Dante Alighieri e nel 1930 pubblicò una versione tedesca della *Commedia* dantesca (Borchardt 1967). È anche attraverso la traduzione, infatti, che si mettevano in atto i cosiddetti fenomeni di passaggio culturale (cfr. Krohn, Rotermund 2007), come dimostra proprio l’attività di Borchardt. Anche il poeta Karl Wolfskehl si cimentò in una traduzione dall’italiano, quando nel 1936 affrontò la *Canzone di Bacco* di Lorenzo il Magnifico e lo fece in concomitanza dell’esilio, nel 1936.²⁸ Egli cercò di rielaborare poeticamente l’esilio continuando a mantenere la propria identità di rappresentante del dialogo ebraico-tedesco. La raccolta poetica del 1933, *Die Stimme Spricht* – composta in Italia – ne è l’emblema, così come la poesia “Wir ziehn” in essa contenuta, dove emerge un dichiarato parallelismo tra il dislocamento del singolo e l’erranza del popolo ebraico (Modlinger 2013, 619):

Fraget nicht: wohin?
Wir ziehn.
Wir ziehn so ward uns aufgetragen
seit Ur- Urvätertagen
Abraham zog Jakob zog
alle zogen [...]. (Wolfskehl 2009, 46)

Se le riflessioni aperte sull’ebraismo non appaiono preponderanti negli scrittori esuli finora presentati, le allusioni alla materia biblica sono invece ben presenti in alcuni di essi. Nel caso di autori come Karl Wolfskehl, per esempio, tali riferimenti contribuiscono a dare forma letteraria alla condizione dell’espatrio, a renderla rappresentativa, come mostra il passo citato sopra (cfr. Voit 2005, 95). In esse si riflette anche la condizione dell’apolidia, particolarmente avvertita dal drammaturgo Walter Hasenclever (Spreitzer 1999, 165). Per quest’ultimo, i riferimenti biblici fungono anche da spunto per attuare una riflessione più mirata a mettere in luce le brutture del totalitarismo. È proprio sulla *mise en abyme* degli abusi del potere politico che si fonda, infatti, l’ultima *pièce* di Hasenclever: *Konflikt in Assyrien* (1938). Composta durante la fuga dall’Italia, questa commedia rivede l’affacciarsi della satira politica contro il nazionalsocialismo attraverso lo spostamento temporale e culturale, espediente già presente in alcune *pièces* scritte dall’autore per il cabaret.²⁹ Personaggi come “Ester” e “Mardochai” rendono oltremodo chiaro il riferimento biblico e le varie declinazioni dell’esercizio del potere vengono esplorate attraverso la presentazione di diverse “varietà di nazista” (Hoelzel 1969, 37). Come la biblica

²⁸ Sulla traduzione di Wolfskehl degli scritti del Magnifico cfr. Luzzatto 1975.

²⁹ In particolare, si pensi all’ambientazione di un’America appena scoperta in *Christoph Kolumbus oder Die Entdeckung Amerikas*, scritta a quattro mani con Kurt Tucholsky nel 1932 e rappresentata nello stesso anno presso lo Schauspielhaus di Lipsia e su cui successivamente si baserà la *pièce Broadway Melodie 1492* di Jura Soyfer nel 1937.

eroina Ester doveva nascondere la propria identità ebraica, così nella sua ultima commedia Hasenclever si inserisce in un processo interpretativo della contemporaneità attraverso cui emerge la critica – nemmeno troppo celata – al regime tedesco.³⁰ L'esilio di chi lasciava la Germania, dunque, comportava inevitabilmente, come si è illustrato in questa ultima sezione, il porsi in una condizione di rottura con la patria, affrontando la condizione del dislocamento nei più svariati modi, dalla sprezzante ironia alla riflessione poetica scaturita dalla diaspora stessa. Non manca poi, nel caso di Hasenclever, anche una riflessione dai toni drammatici sull'apolidia ed è ciò che viene attuato nell'autobiografia *Irrtum und Leidenschaft* (cfr. Hoelzel 1969, 36). Per quella patria lontana, dunque, non si provava necessariamente nostalgia, a maggior ragione se si considera il fallimento dell'integrazione ebraica causato dalla politica persecutoria. Era piuttosto il fatto di essere privati di un luogo d'appartenenza a generare angoscia. Un'angoscia che la fase italiana sembrò per un attimo smorzare, anche in coloro che avevano affrontato più di un esilio come Hasenclever (cfr. Kasties 2015, 335).

L'esperienza italiana degli autori tedeschi degli anni Trenta contribuì, insomma, a creare delle forme di dialogo che interessarono la cultura ebraica, tedesca e italiana. Stando a quanto è emerso dalle ricerche condotte finora, tuttavia, la componente ebraica non sembrò in questo caso essere direttamente connessa alle questioni di assimilazione.³¹ Tutt'al più, questa poteva essere la cifra di intellettuali come Moritz Goldstein – già menzionato nella prima parte del presente contributo – il quale attraverso la scuola-convitto di Firenze fu investito di una missione educativa che, inevitabilmente, andava anche nella direzione di una trasmissione dell'identità ebraica alle giovani generazioni.³² Ma è anche, e soprattutto, nella breve esperienza italiana e nel suo tradursi in letteratura e arte che si manifestano le forme del rapporto tra Italia e Germania che, in questo specifico caso, ebbero la durata di un brevissimo – ma intenso – lasso di tempo.

Riferimenti bibliografici

Aufbau. 1935. Bd. 1, Nr. 1.

Albanis, Elisabeth. 2013 [2002]. *German-Jewish Cultural Identity from 1900 to the Aftermath of the First World War. A Comparative Study of Moritz Goldstein, Julius Bab and Ernst Lissauer*. Berlin: De Gruyter.

Arduini, Carla. 2009. “La tournée italiana di Max Reinhardt del 1932”. *Teatro e storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali* vol. 22, no. 29: 193-212.

Bannasch, Bettina, und Gerhild Rochus (Hrsgg.). 2013. *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*. Berlin-Boston: De Gruyter.

Barbieri, Edoardo. 2014. “Leo Samuel Olschki ‘Auteur Du Mouvement Des Études Sur l’Origine De l’Imprimerie’”. *La Bibliofilia* vol. 116, no. 1-3: 281-304. <<https://www.jstor.org/stable/26202271> (09/2021).

³⁰ Cfr. Hasenclever 1957 e sulla lettura dell'opera in riferimento all'antitotalitarismo cfr. Spies 1997.

³¹ Nel presente contributo si menzionano autori poco conosciuti e delle cui opere non esistono talvolta nemmeno edizioni critiche (come nel caso dei romanzi fiorentini di Alice Berend) o, addirittura, vi sono scritti inediti, come per Goldstein (cfr. nota successiva). Anche nel caso di autori più noti e studiati, le ricerche in atto dimostrano che è possibile imbattersi in nuovi materiali, come mostra il recente ritrovamento di alcune lettere dell'esilio italiano di Karl Wolfskehl (cfr. Collini 2019).

³² Goldstein non interruppe mai le riflessioni su ebraismo e assimilazione, temi di cui si occupava già dal 1912 (cfr. nota 12). Durante il periodo fiorentino scrisse, poi, la commedia rimasta inedita *Abdullahs Esel* (1936), in cui si rappresentava l'abuso del potere attraverso i personaggi di una favola. Cfr. Elfe 1989, 233; Albanis 2013, 141-42. Costretto a lasciare l'Italia anche lui, come tutti, nel 1938, continuò a occuparsi di queste tematiche anche durante il periodo americano, come mostra il saggio “Die Sache der Juden” (1939). Cfr. Albanis 2013, 141; Goldstein 2013; Ubbens 2019, 43.

- Berend, Alice. 1954 [1935]. *Ein Hundeleben. Die Lebensgeschichte eines Dobermanns von ihm selbst erzählt*. München: Goldmann.
- . 2013 [1962]. *Die gute alte Zeit. Bürger und Spießbürger im 19. Jahrhundert*. Urheberrechtsfreie Ausgabe. Dtv Großdruck.
- Billeter, Felix, und Christian Lenz (Hrsgg.). 2008. *Hans Purrmann: Aquarelle und Gouachen: Werkverzeichnis*. Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Blei, Franz. 1940. *Zeitgenössische Bildnisse*. Amsterdam: Allert de Lange.
- Borchardt, Rudolf. 1922. *Dantes Vita Nova. Deutsch*. Berlin: Rowohlt.
- . 1967 [1930]. *Dantes Comedia Deutsch*. In *Gesammelte Werke in Einzelbänden* Bd. 9, Übersetzung von Rudolf Borchardt, herausgegeben von Marie-Louise Borchardt. Stuttgart: E. Klett.
- Bronzini, Benedetta. 2017. "Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien. L'immagine di Firenze, tra utopia e reale, degli intellettuali e artisti tedeschi *fin de siècle*". *Lea - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* no. 6: 345-59.
- Capristo, Annalisa. 2008. "Il coinvolgimento delle Accademie e delle istituzioni culturali nella politica antiebraica del fascismo". In *Università e accademie negli anni del fascismo e del nazismo: Atti del Convegno internazionale (Torino, 11-13 maggio 2005)*, a cura di Pier G. Zunino, 321-41. Firenze: L.S. Olschki.
- Centorbi, Nadia. 2014. "Mit der Renaissance und dem Barock, und nicht mit Mussolini und der Gegenwart'. Riflessi dell'esilio italiano in Hilde Domin". In *Un luogo per spiriti più liberi. Italia, italiani ed esiliati tedeschi*, a cura di Massimo Bonifazio e Alessandra Schininà, 65-92. Roma: Artemide.
- Collini, Patrizio. 2005. "Kurt Wolff: Il Gutenberg dell'Espressionismo". *Belfagor: Rassegna di Varia Umanità* vol. 60, no. 2: 173-86.
- . 2019. "Eine Florentinisch-Römische Girlande: unbekannte Briefe von und an Karl Wolfskehl in Italien 1933-1934". In *Jude, Christ und Wüstensohn. Studien zum Werk Karl Wolfskehls*, herausgegeben von Davide Di Maio und Gabriella Pelloni, 51-57. Leipzig: Hentrich & Hentrich.
- D'Amico, Silvio. 1933. "Maggio Fiorentino: il Sogno di una notte di mezza estate messo in scena da Max Reinhardt nel Giardino di Boboli". *Nuova Antologia* no. 1470, 16 giugno.
- Del Vecchio, Onorina. 2016. "Kurt H. Wolff and Italy. Tracing the Steps of an Elusive Spirit on his Journey Home". *Human Studies* no. 39: 433-50. doi: 10.1007/s10746-015-9348-2.
- De Rosa, Stefano, e Cristina Tagliaferri (a cura di). 1986. *Olschki. Un secolo di editoria, 1886-1986*. Firenze: L.S. Olschki.
- Difesa della razza*. 1938. no. 1. <<http://digiteca.bsmc.it/?l=periodici&t=Difesa%20della%20razza#>> (09/2021).
- Di Taranto, Mattia. 2011. *L'arte del libro in Germania tra Otto e Novecento: editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*. Firenze: Firenze University Press.
- Domin, Hilde. 1994. "Befreiung durch Schreiben. Interview mit Hilde Domin". *Ila* no. 180: 54-58. <<https://www.ila-web.de/ausgaben/180/befreiung-durch-schreiben>> (09/2021).
- . 2004 [1987]. *Gesammelte Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 2009. *Die Liebe im Exil - Briefe an Erwin Walter Palm aus den Jahren 1931-1959*, herausgegeben von Jan Bürger und Frank Druffner. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Elfe, Wolfgang D. 1989. "Moritz Goldstein". In *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*. Bd. 2. *New York*, herausgegeben von John M. Spalek und Joseph Strelka, 229-36. Bern: Franke Verlag.
- Fancelli, Maria. 2005. "'Florenz 1900?': ipotesi e prospettive di ricerca". In Mocali, Vitale 2005, 29-45.
- . 2020a [2003]. "Heine Minore. Le *Florentinische Nächte*". In *L'ispirazione goethiana. Saggi di letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, a cura di Hermann Dorowin e Rita Svandrlik, 303-18. Perugia: Morlacchi.
- . 2020b [2002]. "L'idea di Firenze nella letteratura tedesca del primo Novecento". In *L'ispirazione goethiana: saggi di letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, a cura di Hermann Dorowin e Rita Svandrlik, 343-56. Perugia: Morlacchi.
- . 2020c. "Firenze, Savonarola e il teatro". In *L'ispirazione goethiana: saggi di letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, a cura di Hermann Dorowin e Rita Svandrlik, 357-68. Perugia: Morlacchi.
- . 2020d [1992]. "L'archivio del Convegno. Epistolari di autori stranieri". In *L'ispirazione goethiana: Saggi di letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, a cura di Hermann Dorowin e Rita Svandrlik, 431-36. Perugia: Morlacchi.

- Furich, Edda, und Gisela Prossnitz (Hrsgg.). 1993. *Max Reinhardt. Die Träume des Magiers*. Salzburg-Wien: Residenz Verlag.
- Goldschmidt, Georges A. 2020. *Vom Nachexil*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Goldstein, Moritz. 1912. „Deutsch-jüdischer Parnass“. *Kunstwart* vol. 25, no. 11: 281-94.
- . 1936. *Abdullahs Esel* [inedito].
- . 2013 [1939]. „Die Sache der Juden“. [Online-Ausg.]. *Archiv der American Guild for German Cultural Freedom*. New York: Deutsche Akademie im Exil.
- . 1997. *Texte zur jüdischen Selbstwahrnehmung aus dem Nachlaß*, herausgegeben von Elisabeth Albanis. Berlin: De Gruyter.
- Grassiccia, Giuseppina, e Carlo Vallauri (a cura di). 1988. *Modelli culturali e stato sociale negli anni Trenta: atti del Seminario internazionale interdisciplinare svoltosi a Siena nei giorni 13, 14 e 15 marzo 1987*. Firenze: Le Monnier.
- Guarnieri Patrizia. 2019. *Intellettuuali in fuga dall'Italia fascista. Migranti, esuli e rifugiati per motivi politici e razziali*. Firenze: Firenze University Press. <<http://intellettuualinfuga.fupress.com/>> (09/2021).
- Jüdische Rundschau*. 1933, H. 43-44 (30.5.1933), H. 48 (16.6.1933).
- Hasenclever, Walter. 1994. *Briefe: in zwei Bänden, 1907-1940* Bd. 2, herausgegeben von Bert Kasties und Dieter Breuer. Mainz: Hase und Koehler Verlag.
- . 1990 [1938]. „Konflikt in Assyrien“. In *Sämtliche Werke*. Bd. 2, Teil 3. *Stücke 1932-1938*, herausgegeben von Dieter Breuer und Bernd Witte, bearbeitet von Annelie Zurhelle und Christoph Brauer: 369-459. Mainz: Hase Koehler Verlag.
- Heine, Heinrich. 1976 [1836]. „Florentinische Nächte. Textanmerkungen: ‘Zweite Nacht’“. In *Sämtliche Schriften* Bd. 1, herausgegeben von Klaus Briegleb, 866-74. München: Carl Hanser Verlag.
- Herweg, Nikola. 2011. „Nur ein land / mein sprachland“. *Heimat erschreiben bei Elisabeth Augustin, Hilde Domin und Anna Maria Jokl*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hesse, Hermann. 1965. *Das alles gab es einmal*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- . 1973. *Die Kunst des Müßiggangs*, herausgegeben und mit einem Nachwort von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- . 2010. *Bilder aus der Toskana: Von Florenz bis Siena*, herausgegeben von Volker Michels. Berlin: Insel Verlag.
- Hoelzel, Alfred. 1969. „Walter Hasenclever’s Political Satire“. *Monatshefte* Bd. 61, Nr. 1: 30-40. <<https://www.jstor.org/stable/30154641?refreqid=excelsior%3A90269546735a58c7eaf433d2ecb48a32>> (09/2021).
- Kasties, Bert. 2015 [1994]. *Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne*. Tübingen: Niemeyer.
- Kempner, Robert, und Friedrich Jörg. 1983. *Ankläger einer Epoche. Lebenserinnerungen*. Frankfurt am Main-Berlin: Ullstein Verlag.
- Krell, Max. 1965. *Das alles gab es einmal*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Krohn, Claus-Dieter, und Erwin Rotermund (Hrsgg.). 2007. *Übersetzung als transkultureller Prozess*. München: Edition Text + Kritik.
- Kuhn, Philipp. 2019. *Refugium Villa Romana. Hans Purrmann in Florenz 1935-1943*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Kunsthistorisches Institut in Florenz, Archivio Storico, <<https://web.archive.org/web/20180427185101/http://www.khi.fi.it/storia?page=4>> (09/2021).
- Larcati, Arturo. 2017. „‘Resistenza senza fucile’. Lavinia Mazzucchetti e *Die andere Achse* (1964)“. In *Lavinia Mazzucchetti. Impegno civile e mediazione culturale nell’Europa del Novecento*, a cura di Anna Antonello e Michele Sisto, 117-42. Roma: Istituto italiano di Studi Germanici.
- Levy, Rudolf. 1941. *Blick auf Santo Spirito und die Kuppel von Santa Maria del Fiore I*, Collezione privata.
- Longo Adorno, Massimo. 2003. *Gli ebrei fiorentini dall’emancipazione alla Shoà*. Firenze: Giuntina.
- Luzzatto, Guido L. 1975. „Karl Wolfskehl traduttore di Lorenzo il Magnifico“. *La Rassegna Mensile di Israel* vol. 41, no. 9/10: 453-55.
- Magris, Claudio. 1984. „Franz Blei e la superficie della vita“. In Id. *L’anello di Clarisse: grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, 120-41. Torino: Einaudi.

- Mann, Monika. 2001 [1956]. *Vergangenes und Gegenwärtiges. Erinnerungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Mann, Thomas. 2014 [1907]. *Fiorenza. Gedichte. Filmentwürfe*, herausgegeben von Elisabeth Galvan. Frankfurt am Main: Fischer.
- Mazzucchetti, Lavinia. 1964. *Die andere Achse. Italienische Resistenza und geistiges Deutschland*, herausgegeben von Alfred Andersch. Hamburg: Classen.
- Mittelmann, Hanni. 2016. "Deutschsprachige jüdische Exilliteratur". In *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, herausgegeben von Hans Otto Horch. 189-200. Berlin: De Gruyter.
- Mocali, Maria C. 2005. "Le scrittrici Ludmilla Assing, Malwida von Meysenbug e Ricarda Huch". In Mocali, Vitale 2005, 143-75.
- Mocali, Maria C., e Claudia Vitale (a cura di). 2005. *Cultura tedesca a Firenze: scrittrici e artiste tra Otto e Novecento*. Firenze: Le Lettere.
- Modlinger, Martin. 2013. "Karl Wolfskehl: *Die Stimme spricht* (1934)". In *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, 613-20. Berlin: De Gruyter.
- Petrocchi, Francesca. 1997. *Scrittori italiani e fascismo. Tra sindacalismo e letteratura*. Roma: Archivio Guido Izzi.
- Picciotto, Liliana. 2018. "Reti di solidarietà verso gli ebrei d'Italia". In *La chiesa fiorentina e il soccorso agli ebrei: luoghi, istituzioni, percorsi (1943-1944)*, a cura di Francesca Cavarocchi e Elena Mazzini, 111-39. Roma: Viella.
- Purrmann, Hans. 1940. *Blick auf Florenz*. Privatbesitz.
- Rapone, Leonardo. 2008. "Emigrazione italiana e antifascismo in esilio". In *Archivio Storico dell'emigrazione italiana* vol. 4, no. 1: 53-67.
- Rega, Lorenza. 2019. "Franz Blei – Dandismo e rigore critico". In Franz Blei, *Bestiario letterario*, trad. e cura di Lorenza Rega, 5-24. Parma: Diabasis.
- Rilke, Rainer M. 2002 [1898]. *Il diario Fiorentino*, con testo a fronte, trad. e cura di Giorgio Zampa. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Schiller, Dieter. 1998. "Kulturelle Organisationen". In *Handbuch der deutschsprachigen Emigration*, herausgegeben von Klaus Dieter-Krohn, Patril von zur Mühlen, Gerhard Paul und Lutz Winckler, 994-1010. Darmstadt: Primus Verlag.
- Schleffler, Karl. 1946. *Die fetten und die mageren Jahre. Ein Arbeits- und Lebensbericht*. München: Paul List Verlag.
- Schenker, Anatol. 2003. *Der jüdische Verlag 1902-1938: zwischen Aufbruch, Blüte und Vernichtung*. Tübingen: Niemeyer.
- Silone, Ignazio. 1935. "Die italienische Universität". *Die Neue Weltbühne* no. 37: 1150-52.
- Spies, Bernhard. 1997. *Die Komödie in der deutschsprachigen Literatur des Exils*. Berlin: Königshausen und Neumann.
- Spies-Schlienz, Gisela. 2005. "Isolde Kurz. Fra due culture, fra due fronti". In Mocali, Vitale 2005, 103-21.
- Spreizer, Christa. 1999. *From Expressionism to Exil. The works of Walter Hasenclever (1890-1940)*. Suffolk: Camden House.
- Thielking, Sigrid. 1998. "Roman". In *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, herausgegeben von Claus-Dieter Krohn, Patrick von zur Mühlen, Paul Gerhard und Lutz Winckler, 1072-87. Darmstadt: Primus Verlag.
- Trapp, Frithjof, Werner Mittenzwei, Henning Rischbieter, und Hansjörg Schneider (Hrsgg.). 1999. *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945* Bd. 1 und Bd. 2. München: Saur.
- Ubbens, Irmtraud. 2006. "Das Landschulheim in Florenz". In *Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch*. Bd 24, *Kindheit und Jugend im Exil – Ein Generationenthema*, herausgegeben von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler und Wulf Koepke, 117-32. München: Edition Text + Kritik.

- . 2019 [2002]. *Aus meiner Sprache verbannt ... Der Journalist und Schriftsteller Moritz Goldstein im Exil*. Berlin: De Gruyter.
- Vitale, Claudia. 2005. “Artiste tedesche a Firenze intorno a Villa Romana”. In Mocali, Vitale 2005, 235-48.
- Voigt, Klaus. 1993. *Il rifugio precario: gli esuli in Italia dal 1933 al 1945*, traduzione di Loredana Mellissari. Firenze: La Nuova Italia.
- . 1998. “Italien”. In *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, herausgegeben von Claus-Dieter Krohn, Patrick von zur Mühlen, Paul Gerhard und Lutz Winckler, 275-79. Darmstadt: Primus Verlag.
- Voit, Friedrich. 2005. *Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Wolfskehl, Karl. 2009 [1933]. “Die Stimme spricht”. In *Späte Dichtungen*, herausgegeben von Friedrich Voit, 4-67. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Wall, Renate. 1988. *Verbrannt, verboten, vergessen. Kleines Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1933 bis 1945*. Köln: Pahl-Rugenstein.
- Zatelli, Ida. 2018. “Gli studi ebraici a Firenze durante il regime fascista: l’epilogo di una lunga e gloriosa tradizione”. In *La Chiesa fiorentina e il soccorso agli ebrei: luoghi, istituzioni, percorsi (1943-1944)*, a cura di Francesca Cavarocchi e Elena Mazzini, 75-87. Roma: Viella.



Citation: G. Palilla (2021) Tra Heimfahrt e Zeitreise: la temporalità nel racconto d'esilio *Der Ausflug der toten Mädchen* di Anna Seghers. *Lea* 10: pp. 299-314. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13269>.

Copyright: © 2021 G. Palilla. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Tra *Heimfahrt* e *Zeitreise*: la temporalità nel racconto d'esilio *Der Ausflug der toten Mädchen* di Anna Seghers

Giovanni Palilla

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

Abstract

This article deals with the time dimensions of the short story *Der Ausflug der toten Mädchen* by Anna Seghers, a masterpiece of exile literature. According to the state-of-the-art, this text is not only a mere account of the destinies of the participants to the journey, but the literary elaboration of the writer's personal story as well, and it is characterized by a surrealistic patina. Linguistic analysis shows that this is also due to a specific use of the time connectives and verb tenses, in particular the so-called future past and epic preterit.

Keywords: Epic Preterit, Exile Literature, Future Past, German Time Connectives, German Verb Tenses

1. Introduzione

La vita di Anna Seghers è spaccata a metà dall'esilio in Messico, luogo che la scrittrice in una lettera alla cognata definisce "so schrecklich unwirklich" (Gheri 2020, 135), ovvero un luogo terribilmente irreali. L'irrealtà è una delle caratteristiche del racconto *Der Ausflug der toten Mädchen*,¹ opera singolare nella sua produzione: da un lato, perché è tra i testi più ricchi di riferimenti autobiografici² (Hilzinger 1990, 1573; Herrmann 2020, 89), dall'altro, perché rappresenta uno spartiacque tra la

¹ Per le citazioni tratte dal racconto viene utilizzata la sigla 'AtM' (cfr. Seghers 1977-80).

² Anche il romanzo *Transit* (1948) presenta riferimenti alla vita della scrittrice, in particolar modo riguardo la sua esperienza di esule durante il suo soggiorno a Marsiglia (Gheri 2020, 144-45; cfr. anche Ballestracci nel presente volume).

sua attività di scrittrice prima e dopo la guerra in quanto, tornata dall'esilio, Anna Seghers decide di stabilirsi a Berlino Est, entrando nel partito comunista (cfr. Gheri 2020) e diventando, allo stesso tempo, "la *grande dame* della letteratura della DDR" (Svandrlík 2020, 142). Scritto tra il 1943 e il 1944, viene pubblicato nel 1946 a New York nella raccolta *Der Ausflug der toten Mädchen und andere Erzählungen* per la casa editrice Aurora e solo nel 1948 in Germania presso Aufbau Verlag di Berlino Est (Calabrese 2010, 11).

All'inizio del testo, una narratrice interna in prima persona racconta di trovarsi in Messico in una *pulqueria*, il paesaggio che la circonda è brullo, quasi lunare ("wie ein Mondgebirge", AtM, 331). Fin da subito, dice di essere in fuga ("Um Rettung genannt zu werden, dafür war die Zuflucht in diesem Land zu fragwürdig und zu ungewiß", *ibidem*) e che negli ultimi mesi è stata malata ("ich hatte Monate Krankheit gerade hinter mir", *ibidem*). Inizia a passeggiare e arriva davanti al rancho di cui aveva già chiesto informazioni ("ich hatte sofort nach dem Rancho gefragt", AtM, 332). Tramite l'attraversamento dei resti del portale, illuminato da un sole accecante³ e attorniato da una nube di polvere,⁴ la narratrice inizia un duplice viaggio: una *Heimfahrt* (parola menzionata dalla narratrice stessa nelle prime pagine del racconto: "es gab nur noch eine einzige Unternehmung, die mich anspornen konnte: die Heimfahrt", AtM, 332) che è allo stesso tempo una *Zeitreise*, ovvero la narratrice interna alla storia ritorna in Renania al tempo di una gita scolastica, un viaggio sul vaporetto lungo il Reno avvenuto tra il 1911 e il 1912. L'attraversamento di un portale (*Tor*),⁵ un *Grenzübertritt*, è un elemento presente anche in altre opere⁶ dell'autrice (cfr. Gheri 2018, 88-89) e la sua importanza viene messa in rilievo per mezzo di un inciso ("Ich trat in das leere Tor", AtM, 333). Il paesaggio, descritto precedentemente come arido, si fa improvvisamente più verde; allo stesso tempo, la narratrice interna sente un cigolio che diventa sempre più forte e, infine, qualcuno chiama il suo nome: "Jetzt war meine Neugier wach, so daß ich durch das Tor lief, auf die Schaukel zu. Im selben Augenblick rief jemand: »Netty!«" (*ibidem*). Netty,⁷ il nome che nessuno aveva più usato dai tempi della scuola, risuona come una parola magica, un *Klangbild*: "Der Vorname 'Netty' [...] wird als Klangbild gewählt, das den Übergang aus der mexikanischen Welt der Gegenwart in die rheinische Vergangenheit, ins Jugendland, wie durch Klangzauber bewirken soll" (Mayer 1962, 120).

Tramite la percezione del suo vero nome avviene il primo passaggio temporale del racconto, ossia la narratrice, di cui il lettore adesso sa il nome, viene trasportata indietro negli anni della gita in cui sono presenti le sue compagne di classe (Leni, Marianne, Nora, Lore, Ida, Gerda, Else, Elli, Sophie, Lotte, Marie, Liese), le sue insegnanti (le signorine Sichel e Mees) e gli alunni della classe maschile (i due Otto, Eugen, Fritz e Walter) accompagnati da altri due insegnanti

³ È stato notato che l'introduzione del viaggio come una sorta di 'visione' si riallaccia a una parte della tradizione della letteratura tedesca, in particolare a E.T.A. Hoffmann. Non a caso, Hoffmann è anche uno dei protagonisti del racconto del 1973 *Die Reisebegegnung* (Gheri 2018, 89-90; Svandrlík 2020, 146).

⁴ Gli stessi motivi (la polvere, la luce accecante, la stanchezza) ricompaiono in egual modo alla fine del racconto, mettendo in risalto anche meccanismi tipici del sogno ("traumanaloge Darstellung", Svandrlík 2020, 148), come per esempio l'impossibilità di movimento: "der graublauwe Nebel von Müdigkeit hüllte alles ein. Dabei war es um mich herum hell und heiß, nicht dämmerig wie sonst in Treppenhäusern. Ich zwang mich zu meiner Mutter hinauf, die Treppe, vor Dunst unübersehbar, erschien mir unerreichbar hoch, unbezwingbar steil, als steige sie eine Bergwand hinauf" (AtM, 360-61).

⁵ "Das Motiv des Tors trennt und verbindet zwei Welten, Gegenwart und Vergangenheit, Tod und Leben, Realität und Vision" (Hilzinger 1990, 1572).

⁶ Come ad esempio nel seguente passo tratto da *Das siebte Kreuz*: "Sie [Liesel Röder] verstand gar nichts von den Schatten hinter den Grenzpfählen der Wirklichkeit, und erst recht nichts von den seltsamen Vorgängen, die sich zwischen den Grenzpfählen der Wirklichkeit abspielen" (Seghers 1977, 268).

⁷ Probabile diminutivo di Annette (cfr. Mayer 1962, 120).

(il signor Reiß e Neeb); inoltre, durante il racconto, vengono nominati altri personaggi non presenti quel giorno (come, per esempio, i futuri mariti di Leni e Marianne, ovvero Fritz e Gustav). La questione del nome della narratrice interna, Netty, apre un dibattito circa la sua identità: le corrispondenze tra le vicende narrate e le vicende biografiche dell'autrice costituiscono un aspetto che ha interessato la critica⁸ (cfr. Mayer 1962; Wolf 1986 e in particolare Cohen 1987). Sebbene, da un lato, come messo in evidenza anche dal suo biografo Kurt Batt (1980), la narratrice interna alla storia e la scrittrice abbiano diversi aspetti in comune, come per esempio il nome (Netty corrisponde al vero nome⁹ di Anna Seghers, Netty Reiling) o la morte della madre avvenuta presso un campo di concentramento nel 1942,¹⁰ dall'altro "die Erzählerin [darf] in dieser Geschichte nicht mit der Erzählerin der Geschichte verwechselt werden" (Mayer 1962, 121). Inoltre, Mayer (*ibidem*) ha determinato con esattezza che la Netty interna al racconto non può avere la stessa età della vera Netty al tempo della gita (avrebbe dovuto essere circa quattro anni più grande). La narratrice di *Der Ausflug der toten Mädchen* è dunque il risultato della "somma letteraria dell'esperienza e della coscienza dell'una [Anna Seghers] e dell'altra [Netty Reiling]" (Gheri 2020, 149). La questione dell'istanza narrativa emerge nel testo in diversi momenti. Uno tra i più significativi è il seguente:

(1) Einmal im russischen Winter 1943, wenn ihr Spital unerwartet unter dem Bombardement liegt, wird sie genauso klar wie ich jetzt an das Samtbändchen in ihrem Haar denken und an das weiße, sonnige Wirtshaus und den Garten am Rhein und an die ankommenden Knaben und die abfahrenden Mädchen. (AtM, 351)

Nel passo (1), Netty racconta il destino di Ida, morta durante un bombardamento nell'ospedale in cui era responsabile. Come notato anche da Cohen (1987), nel brano citato Netty (personaggio e narratrice interna al racconto) assume la consapevolezza della narratrice esterna e reale: come può sapere quello che pensa una persona che sta per morire, lontana da lei? "Das kann nur die Schriftstellerin wissen, die frei und schöpferisch über ihre Figuren verfügt" (189). La questione dell'identità della narratrice si intreccia con il tema del tempo: diversi critici (cfr. Mayer 1962; Zimmermann 1969; Cohen 1987; Anna-Seghers-Arbeitsgruppe Hamburg 1995) hanno giustamente evidenziato che la narratrice interna non si limita a rivivere il tempo della gita e a (ri)trasformarsi nella giovane Netty. La questione è evidenziata anche da Christa Wolf: "Das Schulkind Netty, in das die Erzählerin zurückgewandelt wurde, hat mit der Kindergestalt nicht zugleich die kindliche Unschuld und Unwissenheit empfangen" (Wolf 1987, 360). La narratrice è presente anche con la coscienza di tutto ciò che ha vissuto (LaBahn 1986, 50) e che l'ha portata all'esilio: di conseguenza, quando rivede e rincontra le sue compagne, sa già qual è il destino che attende tutte loro¹¹ (come anticipato nel titolo¹² stesso) e lo riferisce al lettore

⁸ Anche nel romanzo *Transit* avviene qualcosa di simile: il narratore assume l'identità di uno scrittore (cfr. il saggio di Ballestracci nel presente volume).

⁹ Netty Reiling utilizza lo pseudonimo Seghers a partire dal suo debutto, avvenuto con *Die Toten auf der Insel Djal. Eine Sage aus dem Holländischen – Nacherzählt von Seghers* (Nagelschmidt, Meißgeier 2020, 6).

¹⁰ Nel testo si fa riferimento alla morte della madre nel seguente passo: "Sie stand vergnügt und aufrecht da, bestimmt zu arbeitsreichem Familienleben, mit den gewöhnlichen Freuden und Lasten des Alltags, nicht zu einem qualvollen, grausamen Ende in einem abgelegenen Dorf, wohin sie von Hitler verbannt worden war" (AtM, 360).

¹¹ Da questo punto di vista, il racconto è stato definito da alcuni critici come un *requiem* (cfr. Mayer 1962, 121; Zimmermann 1969, 318) o come una catabasi, discesa agli inferi ("es handelt sich um einen 'Abstieg in den Hades', die Darstellung einer Katabasis", Anna-Seghers-Arbeitsgruppe Hamburg 1995, 67).

¹² Il titolo originale del racconto avrebbe dovuto essere *Die Toten bleiben jung*, tuttavia l'autrice "riserverà questo titolo al romanzo che scrive subito dopo *Der Ausflug* e che pubblicherà però solo dopo il rientro in Germania nel 1948" (Gheri 2020, 144; cfr. anche Calabrese 2010, 28).

per mezzo dell'intreccio di tre piani temporali: il tempo della gita, gli avvenimenti tra le due guerre e il suo presente in esilio. Zimmermann (1969, 321) nota che gli avvenimenti passati o futuri vengono nominati esplicitamente oppure tramite allusioni indirette. Il piano temporale di riferimento è principalmente quello della gita, come è possibile dedurre dalla seguente frase:

(2) Umgekehrt wie es sonst geschieht, erlebte der Lehrer das Absterben seiner jungen Schüler im folgenden und im jetzigen Krieg, in schwarzweißroten und in Hakenkreuzregimentern. (AtM, 350)

In questo breve passo, Netty racconta del signor Reiß che, contrariamente all'ordine naturale per cui lui sarebbe dovuto morire prima dei suoi alunni, sopravvive, mentre loro moriranno in guerra. All'interno della citazione si può identificare il punto di vista temporale adottato, nello specifico all'interno del sintagma preposizionale con valore temporale "im folgenden und im jetzigen Krieg": invece di utilizzare un'espressione temporalmente neutra come *in beiden Kriegen*, la narratrice specifica la temporalità usando gli aggettivi *folgend* e *jetzig* per riferirsi alla guerra che verrà e alla guerra contemporanea. Se il punto di vista adottato fosse stato il presente dell'esilio, la prima parte del sintagma avrebbe potuto contenere un aggettivo esprimente il tempo reale, ad esempio *vorherig*:¹³ al contrario, tramite i due aggettivi la narratrice reale, ovvero l'autrice, piega il tempo al suo volere, conferendo tale capacità anche alla narratrice interna.

Entrambi gli esempi finora discussi sottolineano un altro aspetto molto rilevante e anch'esso rimarcato da alcuni critici (cfr. Viscone 2013), ovvero il fatto che il racconto in esame non è una mera cronaca di ciò che è accaduto alle compagne di Anna Seghers: "es geht ihr [Anna Seghers] in dieser Geschichte in erster Linie um die Wiederherstellung der ungetrübten Kindheitswelt" (Doane 2003, 187), e ciò avviene, come già menzionato sopra, facendo compiere alla narratrice interna Netty una *Heimfahrt* che diventa una *Zeitreise*. Tale prospettiva, ovvero il continuo passaggio tra tempo passato, presente e futuro, così come l'identità incerta di una narratrice che coincide ma allo stesso tempo si discosta dall'autrice, conferisce al racconto una patina surrealista (cfr. Schlossbauer 1994; Anna-Seghers-Arbeitsgruppe Hamburg 1995). Lo scopo del presente saggio è mostrare come la dimensione surrealista messa in luce dallo stato dell'arte sia realizzata nel testo anche per mezzo di un particolare utilizzo dei mezzi linguistici impiegati dall'autrice per rendere i passaggi temporali da una dimensione all'altra. A tale scopo, nel paragrafo 2 si propone una sintesi dei principali mezzi linguistici che possiede la lingua tedesca per esprimere la temporalità; l'illustrazione si basa in parte sulle descrizioni grammaticali esistenti integrate con saggi dedicati all'analisi della temporalità nel testo letterario. Successivamente, nel paragrafo 3 viene proposta l'analisi linguistica di una selezione di brani. Infine, si riassumono i risultati in una breve conclusione.

2. Espressioni temporali in tedesco

In tedesco è possibile descrivere "eventi (EREIGNISSE) e stati (ZUSTÄNDE) che si realizzano nel tempo" (Blühdorn, Foschi Albert 2014, 171) per mezzo di connettivi¹⁴ e tempi verbali

¹³ Nella traduzione italiana l'aggettivo *folgend* è stato reso con 'precedente', ovvero con l'equivalente di *vorherig*: "contrariamente a quanto succede di solito, l'insegnante vide morire i suoi giovani allievi nella precedente e nell'attuale guerra" (Seghers 2010, 85).

¹⁴ Con il termine "connettivo" si intende una categoria sintattico-semantica a cui appartengono quelle classi di parole, tra cui congiunzioni e avverbi, tradizionalmente trattate nelle grammatiche come categorie distinte (cfr. Pasch *et al.* 2003).

(Weinrich 1993; Blühdorn, Foschi Albert 2014; Duden 2016; Ballestracci i.c.s.). Qui di seguito¹⁵ vengono elencate le caratteristiche essenziali di ognuno di essi.

Il primo mezzo linguistico preso in considerazione sono le preposizioni temporali (tra cui: *ab, an, auf, bei, seit, über*). Servono a ordinare nel tempo lo svolgimento di azioni o avvenimenti (Duden 2016, 617). Si osservi la seguente frase:

(3) Jetzt kam Otto Fresenius, dem ein Geschoß im ersten Weltkrieg den Bauch zerreißen sollte. (AtM, 345)

In (3), nello specifico nella frase relativa, la preposizione *in* viene completata dal gruppo nominale *dem ersten Weltkrieg* e il sintagma preposizionale che ne deriva ha funzione temporale.¹⁶ L'evento da localizzare (E) è la morte di Otto (avvenuta con una pallottola allo stomaco), mentre l'elemento di riferimento (R) è la Prima guerra mondiale. In questo caso, come mostrato dal seguente grafico¹⁷, in cui il tempo viene rappresentato come una freccia che va da sinistra (passato) verso destra (futuro), R ed E coincidono, ovvero sono sovrapposti:

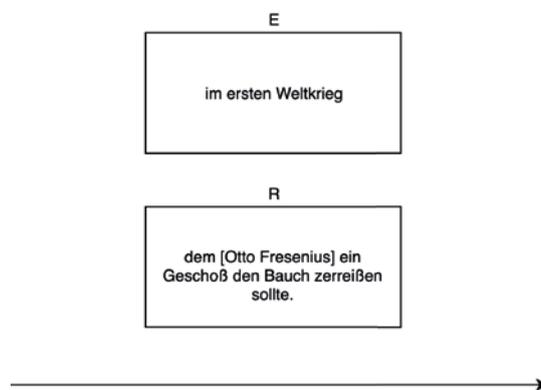


Grafico 1 – Rappresentazione temporale dell'esempio 3

Un altro mezzo linguistico tramite cui è possibile esprimere relazioni temporali è rappresentato dagli avverbi: essi situano un avvenimento o un oggetto nel tempo oppure indicano il momento (es. *jetzt, heute, gestern, gerade*), la durata (es. *immer, stets, lange, bisher*) o la ripetizione (es. *manchmal, bisweilen, oft, mehrmals*) di un'azione (Duden 2016, 587). Inoltre, a differenza delle preposizioni, come lessemi posseggono un significato proprio (Ballestracci i.c.s.). Si prenda in considerazione la seguente frase:

(4) Die Lotte verabschiedete sich zuerst, kaum waren die Seile ausgeworfen. Sie wollte zur Abendmesse in den Dom, der schon bis zur Schiffsbrücke läutete. Die Lotte endete später im Kloster auf der Rheininsel Nonnenwerth. (AtM, 355)

¹⁵ Per motivi di spazio, la panoramica qui proposta non è esaustiva. A tal proposito si rimanda alle grammatiche consultate per il presente saggio (Weinrich 1993; Duden 2016, e nello specifico sui tempi verbali cfr. Weinrich 1964).

¹⁶ A conferire il valore temporale alla preposizione è il sostantivo, in quanto *in* di per sé non ha valore temporale: teoricamente, potrebbe assumere anche valore locale (cfr. Ballestracci i.c.s.).

¹⁷ Le sigle E (evento da localizzare) e R (evento di riferimento) così come il grafico vengono adottati da Blühdorn, Foschi Albert (2014, 173-74).

In (4) l'avverbio *später*, posizionato subito dopo il verbo al *Präteritum*, indica che la morte di Lotte è avvenuta nel futuro rispetto all'evento locutorio espresso nella frase precedente (ovvero, se ne va in fretta perché voleva andare a messa al Duomo). Tuttavia, differentemente dall'esempio precedente (o anche da altre tipologie di avverbi temporali), *später* rimanda a un intervallo di tempo non precisato. Di conseguenza, non è possibile stabilire con esattezza quando sia avvenuta la morte di Lotte. Di seguito si propone una rappresentazione grafica dell'esempio:

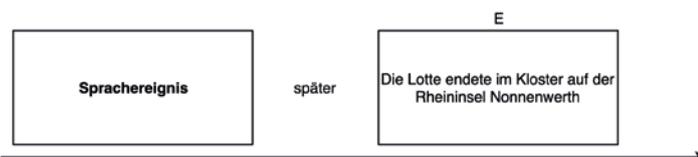


Grafico 2 – Rappresentazione temporale dell'esempio 4

Un ulteriore mezzo linguistico per esprimere la temporalità sono i subgiuntori¹⁸ temporali (come ad esempio: *als*, *wenn*, *während*). Si prenda in considerazione la seguente frase:

(5) Als Lotte allein die Erlaubnis bekam, wurde Liese Lehrerin in einer Volksschule unserer Stadt. (AtM, 358)

In (5) la frase principale ("wurde Liese Lehrerin in einer Volksschule unserer Stadt") è l'evento localizzato, mentre la frase secondaria introdotta dal subgiuntore *als* ("Lotte allein die Erlaubnis bekam") è l'evento di riferimento. Anche in questo caso (come per l'esempio 3), i due eventi si sovrappongono, come mostrato nel seguente grafico:

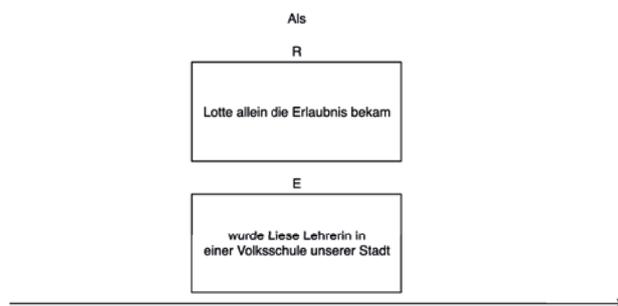


Grafico 3 – Rappresentazione temporale dell'esempio 5

Un ultimo mezzo per esprimere la temporalità è dato dalle forme dei tempi verbali. I tempi principali della lingua tedesca sono:

- *Präsens*, il tempo verbale che mostra più possibilità di usi in quanto è il meno marcato. Indica un avvenimento che si svolge nel momento locutorio stesso e in tal senso è da classi-

¹⁸ Con subgiuntori (dal tedesco *Subjunktoren*) si intendono le prototipiche congiunzioni subordinanti, tra cui: *weil*, *während*, *obgleich*. Esse instaurano una relazione gerarchica tra le parti di frase che connettono e sono caratterizzate dal fatto che il verbo finito occupa, come di consueto nelle subordinate, l'ultima posizione all'interno della frase (Pasch *et al.* 2003, 353-418).

ficarsi nel presente (Duden 2016, 515). Inoltre, per mezzo del *Präsens* è possibile esprimere relazioni temporali che non sono avvenute nella contemporaneità (il cosiddetto “presente storico”) oppure eventi futuri (Blühdorn, Foschi 2014, 182-83). Il seguente esempio contiene due forme al presente, ovvero *nehme her* (alla prima persona singolare) ed *erwartet* (alla terza persona singolare):

(6) wo nehme ich da die Kräfte her, um mein höher gelegenes Ursprungsdorf zu erreichen, in dem man mich zur Nacht erwartet? (AtM, 361)

- *Präteritum*, definito il *Leittempus* della narrativa (Weinrich 1993, 219), viene impiegato per parlare di avvenimenti (fittizi e non) situati nel passato. In (7) un esempio di forma verbale al *Präteritum*:

(7) Sie stand vergnügt und aufrecht da. (AtM, 360)

Inoltre, nei testi narrativi in cui il *Präteritum* è il tempo principale, per riferirsi ad avvenimenti futuri si utilizzano le *würde-Konstruktionen* oppure la costruzione *sollten* + infinito (come ad esempio nella seguente frase: “Unter dem Vergessen aber, sehr verborgen, blieb der Wunsch nach Gerechtigkeit bestehen. Nach Bestrafung. Sie würde ihn sich erst zwanzig Jahre später erfüllen”, Duden 2016, 523). Käte Hamburger nel suo saggio *Die Logik der Dichtung* (1957) mette in luce un’ulteriore caratteristica del *Präteritum*, ovvero il fatto che esso può perdere la sua funzione sintattica: “das Präteritum¹⁹ [verliert] seine grammatische Funktion, das Vergangene zu bezeichnen” (61) quando usato in narrativa e in tal caso prende il nome di *episches Präteritum*. Prendendo in considerazione la prospettiva teorica di Heyse (1923), Käte Hamburger distingue un “redendes Subjekt”, corrispondente al concetto di *Ich-Origo* di Karl Bühler (1934), ovvero il punto zero occupato dall’io: tutto ciò che è passato, così come ciò che è presente o futuro, è relativo alla percezione dell’io; in quanto gli avvenimenti vengono percepiti nel proprio passato, presente e futuro. La domanda del “quando”, di conseguenza, diventa fondamentale: se in un romanzo si legge la frase “Il signor X era in viaggio”, la domanda sul “quando” cioè sia accaduto è irrilevante, perché durante la narrazione il signor X è in viaggio (64). Di conseguenza, in letteratura frasi come la seguente sono di senso compiuto: “Aber am Vormittag hatte sie den Baum zu putzen. Morgen war Weihnachten”. “Morgen war Weihnachten” contiene il deittico temporale futuro *morgen* seguito dalla forma del verbo essere al *Präteritum*: secondo Käte Hamburger si nota immediatamente che la frase può essere tratta solo da un romanzo, dato che in testi di finzione tali costruzioni sono molto frequenti; ciò è possibile perché: “das Erzählte [ist] nicht auf eine reale Ich-Origo, sondern auf fiktive Ich-Origines bezogen, also eben fiktiv” (66). In breve, la *Ich-Origo* reale scompare a favore di quella fittizia.

- *Perfekt* (o *Präsensperfekt*), una “klammerbildende Tempusform” composta dal *Vorverb* che è uno degli ausiliari *sein* o *haben* e dal *Nachverb* al participio passato (Weinrich 1993, 223). Il *Perfekt* si utilizza per esprimere azioni situate nel passato; tuttavia, rispetto al *Präteritum*, nel momento locutorio le conseguenze dell’azione sono ancora valide o in corso (Duden 2016, 518), come nel caso del seguente esempio:

(8) Ihr Leben selbst war leichter vertilgbar als die Spuren ihres Lebens, die im Gedächtnis von vielen sind, denen sie einmal zufällig geholfen hat. (AtM, 343)

¹⁹ Secondo Weinrich (1964) tale caratteristica non è esclusiva del *Präteritum*, bensì di tutti i tempi verbali.

- *Plusquamperfekt* (o *Präteritumperfekt*), utilizzato per raccontare la *Vorgeschichte* (Weinrich 1993, 227), come il *Perfekt* forma una parentesi verbale per mezzo del *Vorverb* costituito dall'ausiliare *sein* o *haben* al *Präteritum* e dal *Nachverb* al participio passato. Indica un'azione conclusasi nel passato che ha come evento di riferimento un momento locutorio situato, a sua volta, nel passato (Duden 2016, 523), come nella seguente frase:

(9) Man hatte sie also doch nicht im Krankenhaus abgeschnitten. (AtM, 334)

- *Futur I*, si forma per mezzo della costruzione *werden* + infinito e indica un avvenimento situato nel futuro rispetto al momento locutorio. Come esempio di forma al futuro si rimanda all'esempio (1), dove è presente la costruzione *wird denken*.

3. *Passaggi temporali del racconto* Der Ausflug der toten Mädchen

Con lo scopo di osservare le tecniche linguistiche messe in atto da Anna Seghers per la resa dei passaggi temporali, sono stati selezionati circa sessanta brani tratti dal racconto, ovvero, sono state prese in considerazione tutte le parti in cui avviene un passaggio temporale nel passato o nel futuro a partire dall'attraversamento della *Grenze/soglia*, avvolta in una nebbia che lascia intravedere il labile confine temporale. In primo luogo, emerge che essi sono di due tipologie: da un lato, riferimenti determinati, con rimandi a eventi storici precisi; dall'altro, riferimenti indeterminati, rappresentati principalmente da avverbi temporali. Riportati di seguito, la lista completa dei riferimenti temporali suddivisi nelle due categorie:

- indicazioni temporali determinate (25 in totale): *als bei dem englischen Fliegerangriff auf Mainz, bei der Verhaftung, bei erregten Versammlungen und beim Flugblätterverteilen, einmal im russischen Winter 1943, im ersten Krieg, im ersten Weltkrieg, im folgenden und im jetzigen Krieg, im Herbst 1914 im ersten Weltkrieg, im Krieg 1914, im selben Augenblick, im zweiten Winter dieses Krieges, in dem jetzigen Krieg, in diesem Krieg, in diesen schweren Tagen, kurz vor der endgültigen Flucht, mit dem Friedensschluß 1918, nach dem Ablauf, nach dem Abschluß des ersten Weltkrieges, seit der Schulzeit, von den jüngsten Haupttreffern, von der ersten großen Probe 1914 bis 1918, vor Verdun, zu Hitlers Zeit, zum Ersten Mai, vor wenigen Jahren;*

- indicazioni temporali indeterminate (54 in totale) date principalmente da avverbi: *bald, bisweilen, damals, damals noch, dann, dann später, doch jetzt, doch später, einmal, endlich, erst, freilich, früher, für immer, genau wie jetzt, gerade, gleich, heute, heute abend, immerhin, innerhalb, irgendwann, jetzt, jetzt noch, lange, längst, manchmal, morgen, nach, nach und nach, noch immer, noch manchmal, plötzlich, schon, schon einmal, schon jetzt, später, wie früher, wie heute, wie jetzt, zuerst, zugleich, zuletzt, zum erstenmal, zum letztenmal;* da frasi secondarie introdotte dai seguenti subgiuntori: *als, bis, ehe, nachdem, während, währenddessen, wenn.*

Dalla distribuzione delle indicazioni temporali è possibile notare come l'orientamento temporale all'interno del racconto sia costituito da un'alternanza tra le due tipologie. Tendenzialmente, la distribuzione degli eventi narrati segue la struttura del seguente brano:

(10) Jetzt waren die zu seinem Kummer noch kurzen Höschen zu stramm über seinem festen Hintern, später würde er, ein zwar schon ällicher, aber noch äußerst ansehnlicher SS-Mann, als Transportleiter Lenis verhafteten Mann für immer fortbringen. (AtM, 350)

All'inizio di (10) è presente l'avverbio *jetzt*, indicante il piano temporale della gita. Subito dopo, viene contrapposto il tempo della Seconda guerra mondiale per mezzo dell'avverbio *später*. L'organizzazione del racconto si basa su strutture testuali come (10), ovvero dal piano temporale della gita si passa a un momento, sia definito sia indefinito, compreso tra le due guerre.

Nella seconda parte dell'analisi le indicazioni temporali sono state incrociate con gli eventi di riferimento (cfr. par. 2), mantenendo il loro l'ordine originario in modo da poter valutare possibili correlazioni. L'analisi ha comportato alcune difficoltà di classificazione, dato che in alcuni brani sono presenti riferimenti a più eventi in diversi piani temporali, come nel seguente caso:

(11) Wir fahren unter der Rheinbrücke durch, über die bald im ersten Weltkrieg Militärzüge fahren sollten mit all den Knaben, die jetzt im Garten ihren Kaffee tranken, und mit den Schülern aller Schulen. Als dieser Krieg endete, rückten die Soldaten der Alliierten über die gleiche Brücke und später Hitler mit seiner blutjungen Armee [...]. (AtM, 354)

In (11) la *Rheinbrücke* è protagonista di tre momenti diversi: tra il 1911 e il 1912 viene attraversato dal vaporetto della gita; nel 1914, invece, viene oltrepassato dai soldati, costituiti dagli stessi ragazzi “die *jetzt* im Garten ihren Kaffee tranken”, nel piano temporale della gita; infine, durante la Seconda guerra mondiale, viene attraversato nuovamente, ma questa volta da parte della giovane armata hitleriana.

Dall'analisi dei connettivi incrociati con gli eventi emerge che il numero dei riferimenti indeterminati (54) è maggiore rispetto al numero dei sintagmi aventi riferimenti storici determinati (25). Oltre a ciò, è presente un fattore da prendere in considerazione: come già messo in luce nel paragrafo 1, la vita della narratrice interna non coincide completamente con quella della scrittrice; ciononostante, se si tengono presenti alcuni avvenimenti della vita di Anna Seghers, come ad esempio la morte della madre avvenuta nel 1942, è possibile delimitare ulteriormente gli eventi per mezzo di riferimenti impliciti dati della coincidenza tra la vita reale e la vita narrata. Di seguito un esempio:

(12) [...] aber es kam auch bei ihr nicht zur Heirat, weil ihr [Idas] Bräutigam vor Verdun fiel. (AtM, 341)

Nel breve passo la narratrice sa già che il matrimonio tra Ida e il suo fidanzato non avrà luogo, in quanto lui cadrà “vor Verdun”, ovvero prima della battaglia di Verdun avvenuta nel 1916. In questo caso, sebbene il riferimento temporale sia determinato, dato che viene nominato un evento storico preciso, allo stesso tempo esso non è esplicito: è compito del lettore richiamare alla memoria la data della battaglia di Verdun.

Prendendo come punto di riferimento gli eventi storici, è possibile ricostruire una ideale cronologia degli eventi del testo (corrispondente alla *erzählte Zeit*²⁰) raggruppandoli nei seguenti blocchi temporali:

- tra il 1911 e il 1912 ha luogo la gita sul Reno;
- tra il 1914 e il 1918 si svolge la Prima guerra mondiale, in cui perdono la vita il fratello di Leni (esempio 17, di seguito), Otto Fresenius (esempio 3) e il fidanzato di Ida (esempio 12). Mentre per questi ultimi avvenimenti è fornito un riferimento esplicito o indiretto circa la loro collocazione temporale (come nel caso dell'esempio 12 appena discusso), per altri non è possibile risalire a una collocazione certa, come è possibile osservare nel seguente passo:

(13) Den Älteren kam dabei in den Kopf, daß sie schon einmal mit derselben Nachbarin Liese im selben Kellerloch gehockt hatten, als im ersten Krieg die ersten Geschosse krachten. (AtM, 358)

²⁰ Per il concetto di *erzählte Zeit* (cfr. Müller 1968).

Il brano (13) è collocato temporalmente durante la Seconda guerra mondiale: Liese si trova in una cantina insieme ai vicini per ripararsi dai bombardamenti. Uno di loro, il più anziano, ricorda di essersi già trovato insieme a lei durante la Prima guerra mondiale: tale evento viene prima nominato per mezzo di un connettivo temporale indefinito, *schon einmal*, e successivamente viene esplicitato tramite la secondaria: “als im ersten Krieg die ersten Geschosse krachten”. In questo caso, non è possibile stabilire con esattezza quando Liese si sia riparata con il suo vicino in cantina: l’aggettivo *erst* può far desumere che si tratti del primo anno di guerra (dato che si menzionano i primi spari), tuttavia non si è in grado di risalire a un momento esatto senza un appropriato approfondimento di carattere storico;

- il periodo che va dal 1918 al 1939 contiene alcuni degli eventi più indeterminati da un punto di vista temporale, tra cui la conoscenza da parte di Leni e Marianne dei rispettivi mariti, nonché il matrimonio di Else e di Gerda. Si prenda in esame il seguente esempio:

(14) [...] als ich zu Hitlers Zeit, kurz vor der endgültigen Flucht, in meiner Vaterstadt meine Freunde zum letztenmal traf. (AtM, 335)

(14) fa riferimento al momento in cui Netty fugge dalla sua città natale. Come menzionato precedentemente, se si fa coincidere la vita di Netty (narratrice interna) con la vita di Anna Seghers, ciò può esser avvenuto nel 1925;²¹ ancora una volta, tuttavia, non è possibile collocare l’evento con esattezza, anche perché, come segnalato da Mayer (1962), è presente uno sfasamento tra l’età di Anna Seghers e quella della Netty del racconto;

- tra il 1939 e il 1944 ha luogo la Seconda guerra mondiale. In questo periodo vengono collocati la maggior parte degli avvenimenti, come ad esempio la morte di Ida (esempio 1), di Lotte (esempio 5), di Else (esempio 16, di seguito) e l’arresto del marito di Leni (esempio 10), nonché negli ultimi anni di questo blocco temporale, tra il 1943 e il 1944, viene situata temporalmente la cornice del racconto.

Il raggruppamento degli eventi in blocchi temporali ha permesso di mostrare che, nonostante i numerosi riferimenti a eventi storici, non sempre è possibile ricostruire con esattezza la *erzählte Zeit* del racconto. Si prenda in esame il seguente esempio:

(15) Jetzt sah sie mit Stolz und beinahe sogar mit Verliebtheit zu, wie Fräulein Sichel einen von diesen Jasminzweigen in das Knopfloch ihrer Jacke steckte. Im ersten Weltkrieg würde sie sich noch immer freuen, daß sie in einer Abteilung des Frauendienstes, der durchfahrende Soldaten tränkte und speiste, die gleiche Dienstzeit wie Fräulein Sichel hatte. Doch später sollte sie dieselbe Lehrerin, die dann schon greisenhaft zittrig geworden war, mit groben Worten von einer Bank am Rhein herunterjagen, weil sie auf einer judenfreien Bank sitzen wollte. (AtM, 339)

Anche in questo caso, come in (11), sono presenti più avvenimenti all’interno dello stesso brano, ossia si segue l’evoluzione del comportamento di Nora nei confronti della signorina Sichel: inizialmente, prova una profonda ammirazione; successivamente, la insulterà in quanto ebrea. Il primo riferimento temporale è dato dal connettivo *jetzt*, che situa il piano temporale durante la gita. Nella frase successiva, per mezzo del sintagma *im ersten Weltkrieg* avviene un salto nel periodo della Prima guerra mondiale e, infine, tramite la combinazione *doch später*, avviene un ulteriore passaggio al periodo prossimo alla Seconda guerra mondiale. Tuttavia, quest’ultimo riferimento rimane indefinito: tramite il sintagma preposizionale “auf einer judenfreien Bank” è possibile collocare temporalmente il riferimento a questo periodo, però non è dato stabilire quando ciò sia avvenuto con esattezza.

²¹ “Unmittelbar nach der Hochzeit am 10.8.1925 erfolgte die Übersiedlung des Paares nach Berlin” (Nagelschmidt, Meißgeier 2020, 7).

Questa parte dell'analisi mostra che il racconto è caratterizzato da un'alternanza tra determinatezza e indeterminatezza temporale, data da riferimenti indefiniti o espliciti; talvolta, anche questi ultimi mostrano un certo grado di indeterminatezza, data anche dall'alternanza di diversi piani temporali: il presente dell'esilio, il tempo della gita e gli avvenimenti compresi tra le due guerre. Nel seguente brano si può osservare come questo gioco temporale avvenga anche per mezzo di micro-riferimenti:

(16) Während die Else, fest und rund wie ein Knödelchen, durch nichts anderes zu zersplittern als durch eine Bombe, in ihre Mädchenreihe hineinsprang, nahm Marianne ihren Platz in der äußersten Ecke der hintersten Reihe ein, wo Otto noch immer neben ihr stehen konnte, ihre Hand in seiner. (AtM, 349)

Il brano può essere diviso in due parti: nella prima, composta dalla secondaria, compare Else, una delle compagne di classe di Netty nonché partecipante alla gita; nella seconda, invece, sono presenti Marianne e Otto. A ognuna delle due parti corrisponde un passaggio temporale: il primo si trova all'interno dell'infinitiva "durch nichts anderes zu zersplittern als durch eine Bombe",²² che insieme a "fest und rund wie ein Knödelchen" costituisce un'apposizione del sintagma nominale "die Else" ed è contenuta all'interno della secondaria "während die Else in ihre Mädchenreihe hineinsprang"; il secondo passaggio, invece, è dato dalla combinazione di connettivi *noch immer*: si tratta di un riferimento velato alla morte di Otto, che sarebbe avvenuta tra qualche anno (come notato da Zimmermann 1969, si tratta di una forma di "indirekte Andeutung"). Il seguente grafico mostra come, all'interno di (16), vengano coinvolti tre piani temporali diversi:

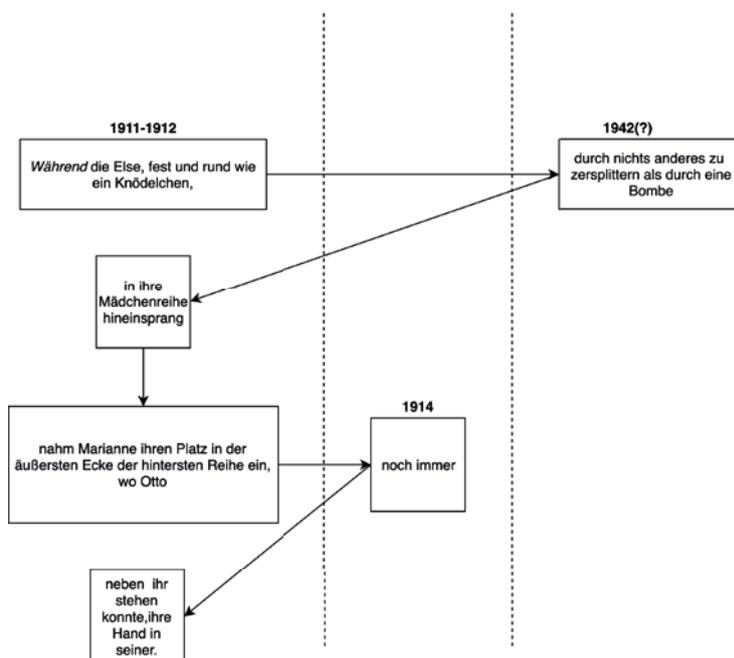


Grafico 4 – Rappresentazione temporale dell'esempio 16

²² Il riferimento temporale è situato alla fine del paragrafo precedente, ovvero l'attacco aereo inglese a Magonza che uccide anche Else e la sua famiglia: "Seine Meinung zu ändern fand er [Ebi] wohl auch keine Zeit, als bei dem englischen Fliegerangriff auf Mainz innerhalb fünf Minuten seine Frau Else, er selbst, seine Kinder und seine Gesellen das Leben verließen, mit seinem Haus und seiner Werkstatt in Staub und Fetzen verwandelt" (AtM, 349).

Nella frase introdotta da *während*, il piano temporale di riferimento è quello della gita; all'interno della secondaria stessa avviene un salto nel piano temporale della Seconda guerra mondiale, durante la quale Else²³ perderà la vita; a seguire, nella frase successiva si ritorna al tempo della gita e infine, con i connettivi *noch immer*, si fa riferimento alla morte di Otto, avvenuta durante il primo anno della Prima guerra mondiale, ovvero nel 1914. Riassumendo, in (16) i due passaggi temporali avvengono principalmente per mezzo di connettivi, dato che i tempi verbali presenti sono tutti coniugati al *Präteritum*.

Oltre che per mezzo di connettivi, i passaggi temporali nel racconto avvengono tramite un sapiente intreccio dei tempi verbali. Di seguito vengono presi in esame altri passi tratti dal racconto, soffermandosi in particolar modo sulle forme verbali con lo scopo di osservare in che modo esse interagiscano con i deittici temporali. Sono state individuate 356 forme verbali, coniugate nei seguenti tempi: *Plusquamperfekt* (12%), *Präteritum* (74%), *Perfekt* (0%), *Präsens* (1%), *Konjunktiv I* (3%) e *II* (10%), *Futur I* (0%). Si osservi il seguente brano:

(17) Auf jedem Ende der Schaukel ritt ein Mädchen, meine zwei besten Schulfreundinnen. Leni stemmte sich kräftig mit ihren großen Füßen ab, die in eckigen Knopfschuhen steckten. Mir fiel ein, daß sie immer die Schuhe eines älteren Bruders erbt. Der Bruder war freilich schon im Herbst 1914 im ersten Weltkrieg gefallen. Ich wunderte mich zugleich, wieso man Lenis Gesicht gar keine Spur von den grimmigen Vorfällen anmerkte, die ihr Leben verdorben hatten. Ihr Gesicht war so glatt und blank wie ein frischer Apfel, und nicht der geringste Rest war darin, nicht die geringste Narbe von den Schlägen, die ihr die Gestapo bei der Verhaftung versetzt hatte, als sie sich weigerte, über ihren Mann auszusagen. (AtM, 334-35)

Il passo è tratto dalle prime pagine del racconto e viene qui descritto ciò che Netty vede una volta tornata indietro nel passato. In (17) sono presenti 13 forme verbali che segnalano morfologicamente la temporalità, di cui: 10 al *Präteritum* (*ritt, stemmte sich ab, steckten, fiel ein, erbte, wunderte mich, anmerkte, war, sich weigerte*), 3 al *Plusquamperfekt* (*war gefallen, hatten verdorben, hatte versetzt*). Il tempo principale è il *Präteritum*: Netty vede sull'altalena Leni e Marianne, le scarpe dell'amica richiamano alla narratrice il fratello di Leni. Ciò innesca il primo salto temporale, ovvero nel 1914. Il secondo, invece, avviene notando l'assenza dei segni che hanno marcato il volto di Leni durante la Seconda guerra mondiale, nello specifico si nomina il momento in cui viene catturata dalla Gestapo. In (17) è possibile altresì notare l'alternanza di riferimenti definiti e indefiniti: il primo passaggio temporale è dato sia dal sintagma preposizionale *im Herbst 1914 im ersten Weltkrieg*, sia dal verbo coniugato al *Plusquamperfekt*. Nel secondo, invece, il salto temporale avviene solamente per mezzo del tempo verbale, e non è presente alcun riferimento che chiarisca quando di preciso sia stata arrestata. In entrambi i casi, l'utilizzo del *Plusquamperfekt* è linguisticamente interessante poiché, come illustrato nel paragrafo 2, il tempo verbale non indica un avvenimento che si trova nel passato della narratrice interna;²⁴ al contrario, tutti e tre gli eventi di riferimento sono situati nel futuro. Il *Plusquamperfekt* è un tempo verbale che non prevede tra i suoi usi canonici tale funzione: ciò conferma quanto discusso da Käte Hamburger nel saggio citato precedentemente, ovvero la *Ich-Origo* non solo

²³ In questo brano la scelta del verbo *hineinspringen*, traducibile con 'rientrare', risulta molto interessante in quanto il verbo *springen* possiede anche il significato di 'saltare', e in tedesco può essere utilizzato anche in relazione allo scoppio di una bomba: quest'ultima viene difatti nominata nel sintagma precedente. Tramite la polivalenza semantica di questo verbo si crea un ulteriore contatto tra il presente della gita e il futuro in cui avviene la morte di Else.

²⁴ Questo particolare uso del *Plusquamperfekt* è stato anche notato da Zimmermann: "die Zeitstufen sind damit ihres temporalen Charakters völlig entkleidet" (1969, 323).

è fittizia, bensì è localizzata anche nel suo passato (non grammaticale). Altri mezzi linguistici utilizzati nel racconto per riferirsi a eventi futuri quando la *Ich-Origo* si trova nel passato sono: *Futur I* (come nell'esempio 2); la costruzione *sollte* + infinito (come nell'esempio 3 e 15) e la costruzione *würde* + infinito (come nell'esempio 10 e 15).

La discussione degli esempi (16) e (17) ha dato modo di osservare come l'alternanza di riferimenti temporali precisi e imprecisi, così come l'utilizzo di forme verbali che vanno al di là del loro uso canonico grammaticale, contribuiscano a rendere l'atmosfera del racconto surrealista. Se in (17) sono presenti solo due tempi verbali, nel brano seguente, invece, viene mostrato un intreccio ancora più complesso:

(18) Wenn auch ihr Leben zuletzt unbeachtet und sinnlos endete, so war darin doch nichts verloren, nicht die bescheidenste ihrer Hilfeleistungen. Ihr Leben selbst war leichter vertilgbar als die Spuren ihres Lebens, die im Gedächtnis von vielen sind, denen sie einmal zufällig geholfen hat. Wer aber war denn zur Stelle, ihr selbst zu helfen, als ihr eigener Mann, gegen ihr Verbot und gegen ihre Drohung, die Hakenkreuzfahne, wie es der neue Staat befahl, zum Ersten Mai herabhängte, weil man ihm sonst die Stelle gekündigt hätte. Niemand war da, um sie rechtzeitig zu beruhigen, als sie, vom Markt heimlaufend, die schauerlich geflaggte Wohnung erblickte, voll Scham und Verzweiflung hinaufstürzte und den Gashahn aufdrehte. Niemand stand ihr bei. Sie blieb in dieser Stunde hoffnungslos allein, wie vielen sie selbst auch beigestanden hatte. (AtM, 343)

In (18) sono presenti tre passaggi temporali: il primo fa riferimento all'insensatezza della morte della compagna Gerda avvenuta negli anni della Seconda guerra mondiale; il secondo, avviene sul piano del presente dell'esilio e riguarda le persone che ancora pensano all'aiuto che Gerda aveva prestato loro; nel terzo, invece, ci si sposta nuovamente nel piano della Seconda guerra mondiale e si narra dell'evento che porta alla decisione presa da Gerda di suicidarsi. Rispetto a (17), questo passo presenta un'alta varietà di tempi verbali: *Präteritum* (*endete, war, befahl, herabhängte, erblickte, hinaufstürzte, aufdrehte, stand, blieb*), *Präsens* (*sind*), *Perfekt* (*geholfen hat*), *Konjunktiv II* (*gekündigt hätte*), *Plusquamperfekt* (*beigestanden hatte*). Esaminando il passo (18), emerge quanto segue. In primo luogo, il salto temporale nel secondo passaggio avviene tramite l'utilizzo del *Präsens* nella frase relativa "die im Gedächtnis von vielen sind", seguita a sua volta da un'altra relativa in cui viene utilizzato il *Perfekt*. In questo caso, il tempo verbale assolve pienamente il suo utilizzo canonico: l'aiuto prestato da Gerda ha ancora ripercussioni nel presente. In secondo luogo, l'ultimo passaggio permette di fare alcune osservazioni circa l'utilizzo del *Präteritum*: innanzitutto, il salto temporale avviene per mezzo della secondaria introdotta da *als*, in cui è anche possibile individuare il sintagma preposizionale *zum Ersten Mai*. Sebbene possa sembrare un riferimento preciso, in realtà non lo è, in quanto l'obbligo di esporre la bandiera durante le festività (in questo caso il primo maggio) risale al 1935, dunque potrebbe trattarsi di un qualsiasi primo maggio a partire da quell'anno. Per narrare ciò che avviene a Gerda viene utilizzato il *Präteritum*: tuttavia, quello utilizzato non corrisponde allo stesso *Präteritum* del piano temporale della gita. Ancora una volta, cambia la posizione della *Ich-Origo*.

Nelle ultime pagine del racconto, questo aspetto diventa ancora più complesso:

(19) Ich sehe Marianne immer weiter mit ihrer roten Nelke zwischen den Zähnen, auch wie sie den Nachbarinnen der Leni böartige Antworten gibt, auch wie sie mit halbverkohltem Körper, in rauchenden Kleiderfetzen in der Asche ihres Elternhauses liegt. (AtM, 356)

La narratrice torna più volte sugli avvenimenti narrati. In questo caso, si fa nuovamente riferimento alla storia di Marianne. Tuttavia, rispetto ai brani precedenti, in (19) viene utilizzato il *Präsens* per riferirsi a tre momenti situati in diversi piani temporali: il tempo della gita

(“Ich sehe Marianne immer weiter mit ihrer roten Nelke zwischen den Zähnen”); il periodo prossimo alla Seconda guerra Mondiale, durante il quale rifiuta di aiutare l’amica Leni (“wie sie den Nachbarinnen der Leni bösertige Antworten gibt”) e, infine, nel pieno della guerra, periodo in cui avviene la sua morte durante un bombardamento (“wie sie [...] in der Asche ihres Elternhauses liegt”). Avvicinandosi alla fine del racconto, nel momento in cui Netty raggiunge la scala della casa dei genitori, i piani temporali diventano sempre più confusi, come in (20):

(20) Die Stufen waren verschwommen von Dunst, das Treppenhaus weitete sich überall in einer unbezwingbaren Tiefe wie ein Abgrund. Dann ballten sich in Fensternischen Wolken zusammen, die ziemlich schnell den Abgrund ausfüllten. Ich dachte noch schwach: Wie schade, ich hätte mich gar zu gern von der Mutter umarmen lassen. Wenn ich zu müd bin, hinaufzusteigen, wo nehme ich da die Kräfte her, um mein höher gelegenes Ursprungsdorf zu erreichen, in dem man mich zur Nacht erwartet? (AtM, 361)

Anche i tempi verbali di (20) sono al presente: tutte le dimensioni temporali precedenti sembrano fondersi completamente, in quanto non è più possibile distinguere se al *Präsens* corrisponda una *Ich-Origo* situata nel presente dell’esilio oppure se si trovi ancora nel piano temporale della gita. L’apice di questo paradosso temporale viene raggiunto nella chiusa del testo:

(21) Plötzlich fiel mir der Auftrag meiner Lehrerin wieder ein, den Schulausflug sorgfältig zu beschreiben. Ich wollte gleich morgen oder noch heute abend, wenn meine Müdigkeit vergangen war, die befohlene Aufgabe machen. (AtM, 362).

In (21) viene nuovamente utilizzato il *Präteritum* come tempo principale della narrazione. Inoltre, sono presenti due connettivi temporali, ovvero *morgen e heute abend*, che indicano quando vorrebbe cominciare a scrivere il tema assegnatole dalla signorina Sichel (come se avesse ricevuto il compito da poco e non fossero trascorsi circa trent’anni: difatti il brano comincia con l’avverbio *plötzlich*); in questo caso, il riferimento temporale dato dai connettivi non è preciso, bensì vago, in quanto, nel piano temporale in cui si trova non può ancora sapere se il compito lo scriverà di sera oppure l’indomani mattina. Successivamente, nonostante la *Ich-Origo* non si trovi più nel passato, nella secondaria introdotta da *wenn* viene utilizzato nuovamente il *Plusquamperfekt*: negli esempi precedenti (17 e 18) tale tempo verbale viene utilizzato per riferirsi a eventi futuri di cui la narratrice è già a conoscenza (processo definito da Christa Wolf come *erinnerte Zukunft*); ciononostante, in questo caso viene utilizzato lo stesso tempo, anche se la narratrice interna Netty non sa ancora quando scriverà il tema che, paradossalmente, il lettore ha appena finito di leggere.

4. Conclusioni

Il presente saggio ha proposto un’analisi linguistica del racconto di Anna Seghers *Der Ausflug der toten Mädchen*, un testo spartiacque nella produzione letteraria della scrittrice. Nel primo paragrafo è stata proposta una panoramica dei principali studi dedicati al racconto: nello specifico, è stato discusso che, nonostante i forti riferimenti autobiografici e nonostante il racconto abbia un’apparente cornice realista, di fatto non si tratta di una mera cronaca dei destini delle compagne dell’autrice, bensì di una rielaborazione letteraria della sua esperienza nata durante il periodo in esilio e caratterizzata da un velo surrealistico in cui si confondono i piani temporali.

Nel secondo paragrafo è stata proposta una sintesi delle espressioni temporali del tedesco come descritte dalle grammatiche. A sostegno della tesi del presente contributo, è stata esposta

nel paragrafo successivo un'analisi del testo da cui emerge che l'aspetto surrealistico del racconto è dato non solo dall'intreccio, bensì anche dall'alternanza di riferimenti temporali determinati e indeterminati. In primo luogo, sono stati analizzati i connettivi temporali; in secondo luogo, i tempi delle forme verbali. A tal proposito, è stato discusso che, oltre agli usi canonici illustrati nel secondo paragrafo, l'uso del *Plusquamperfekt* per esprimere il futuro non trova riscontro nelle descrizioni grammaticali. Infine, è stato mostrato come il piano temporale principale in cui si trova la *Ich-Origo* è quello della gita. A partire da esso, avvengono continui salti temporali nel presente dell'esilio (la cornice del racconto) oppure in un periodo di tempo compreso tra le due guerre.

In conclusione, il racconto di Anna Seghers mostra come un sapiente intreccio di connettivi e diversi tempi verbali possa legarsi ai motivi letterari per rafforzare la patina di surrealità contenuta all'interno del testo. Inoltre, il racconto dimostra di essere un caso esemplare per quanto riguarda la deissi: inizialmente, la *Ich-Origo* reale (Anna Seghers) si elide a favore di una *Ich-Origo* fittizia che, di fatto, non è altro che una rielaborazione dell'io reale dell'autrice stessa. Questo, insieme ai motivi sopraesposti, rendono *Der Ausflug der toten Mädchen* un racconto tra i più rilevanti non solo della letteratura d'esilio, bensì dell'intera letteratura tedesca.

Riferimenti bibliografici

- Anna-Seghers-Arbeitsgruppe Hamburg. 1995. "Anna Seghers' Erzählung 'Der Ausflug der toten Mädchen': Eine surrealistische Komposition aus Traum und Wirklichkeit". *Exil* Bd. 15, Nr. 1: 65-74.
- Ballestracci, Sabrina. i.c.s. "Die Grenzüberschreitung vom Leben zum Tod in drei ausgewählten Erzählwerken Theodor Fontanes". In *Theodor Fontane 1819-2019: Grenzüberschreitungen zwischen Sprache, Literatur und Medien*, herausgegeben von Claudia Buffagni, und Maria P. Scialdone. Berlin-New York: De Gruyter.
- Batt, Kurt. 1973. *Anna Seghers. Versuch über Entwicklung und Werk*. Leipzig: Reclam.
- Blühdorn, Hardarik, e Marina Foschi Albert. 2014. *Leggere e comprendere il tedesco. Manuale per studenti e docenti in formazione*. Pisa: Pisa University Press.
- Bühler, Karl. 1982. *Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache: Mit 9 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel*. Stuttgart-New York: Gustav Fischer.
- Calabrese, Rita. 2010. "Introduzione". In Anna Seghers, *La gita delle ragazze morte*, traduzione di Rita Calabrese, 9-29. Venezia: Marsilio.
- Cohen, Robert. 1987. "Die befohlene Aufgabe machen: Anna Seghers' Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen*". *Monathefte* Bd. 79, Nr. 2: 186-98.
- Doane, Heike A. 2003. "Die wiedergewonnene Identität: Zur Funktion der Erinnerung in Anna Seghers Erzählung 'Der Ausflug der toten Mädchen' ". In *Ästhetiken des Exils*, herausgegeben von Helga Schreckenber, 287-300. Amsterdam: Rodopi.
- Duden. 2016. *Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch*, herausgegeben von Angelika Wöllstein, und der Dudenredaktion. Berlin: Duden Verlag.
- Gheri, Paola. 2018. "Hinter den Grenzpfählen der Wirklichkeit". Geschichte und Erzählung in Anna Seghers 'Der Ausflug der toten Mädchen' ". *Geschichte in der Literatur* Nr. 28: 79-94.
- . 2020. "So schrecklich unwirklich". Anna Seghers e la 'Gita delle ragazze morte' ". In *Ritratti di scrittrici tedesche*, a cura di Paola Paumgardhen e Ulrike Böhmel Fichera, 135-60. Roma: Bonanno.
- Hamburger, Käte. 1957. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Herrmann, Leonhard. 2020. "*Der Ausflug der toten Mädchen* und andere Erzählungen (1946): *Der Ausflug der toten Mädchen, Post ins gelobte Land, Das Ende*". In *Anna Seghers Handbuch*, herausgegeben von Carola Hilmes und Ilse Nagelschmidt, 89-95. Berlin: J.B. Metzler Verlag.
- Heyse, Johann C.A. 1923. *Deutsche Grammatik oder Lehrbuch der deutschen Sprache*, herausgegeben von Otto Lyon und Willy Scheel. Hannover: Hahn.
- Hilzinger, Sonja. 1990. "Im Spannungsfeld zwischen Exil und Heimkehr. Funktionen des Schreibens in der Novelle *Der Ausflug der toten Mädchen*". *Weimarer Beiträge* Bd. 36, Nr. 10: 1572-81.

- LaBahn, Kathleen J. 1986. *Anna Seghers' Exile Literature. The Mexican Years (1941-1947)*. New York: Peter Lang.
- Mayer, Hans. 1962. "Anmerkung zu einer Erzählung von Anna Seghers". *Sinn und Form* Bd. 14, Nr. 1: 117-25.
- Müller, Günther, und Helga Egner. 1968. *Morphologische Poetik*, herausgegeben von Elena Müller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Nagelschmidt, Ilse, und Sina Meißgeier. 2020. "Ein Leben zwischen den Zeiten und den Orten". In *Anna Seghers Handbuch*, herausgegeben von Carola Hilmes, und Ilse Nagelschmidt, 3-36. Berlin: J.B. Metzler Verlag.
- Pasch, Renate, Ursula Brauß, Eva Breindl, und Ulrich H. Waßner (Hrsgg.). 2003. *Handbuch der deutschen Konnektoren 1. Linguistische Grundlagen der Beschreibung und syntaktische Merkmale der deutschen Satzverknüpfen (Konjunktionen, Satzadverbien und Partikeln)*. Berlin-New York: de Gruyter.
- Schlossbauer, Frank. 1994. "Schreiben als Erinnern, Sehen als Schau. Anna Seghers' 'Der Ausflug der toten Mädchen' zwischen Requiem und Utopie" *Zeitschrift für deutsche Philologie* Bd. 113, Nr. 4: 578-97.
- Seghers, Anna. 1977. *Werke in zehn Bände*. Bd. 3. *Das siebte Kreuz*. Darmstadt-Neuwied: Luchterhand.
- . 1981. "Der Ausflug der toten Mädchen". In Ead. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. vol. IX. *Erzählungen 1926/44*, 331-62. Berlin-Weimar: Aufbau Verlag.
- . 2010. *La gita delle ragazze morte*, traduzione di Rita Calabrese. Venezia: Marsilio.
- Svandrlík, Rita. 2020. "'Träume, wilde und zarte'. Das Vergangene als Alterität im Werk von Anna Seghers und Grete Weil". In *Traum, Sprache, Interpretation. Literarische Dialoge*, herausgegeben von Chiara Conterno und Gabriella Pelloni, 141-55. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Viscone, Francesca. 2013. "Scrivere contro l'oblio: memoria, spazio e tempo nel racconto *La gita delle ragazze morte* di Anna Seghers". In *Andare oltre. La rappresentazione del reale fra letterature e scienze sociali*, a cura di Renate Siebert e Sonia Floriani, 149-69. Cosenza: Pellegrini.
- Weinrich, Harald. 1964. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart: Kohlhammer.
- . 1993. *Textgrammatik der deutschen Sprache*. Mannheim: Duden.
- Wolf, Christa. 1987. *Die Dimension des Autors*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Zimmermann, Werner. 1969. "'Der Ausflug der toten Mädchen' (1962/1964)". In *Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts*, herausgegeben von Werner Zimmermann, Bd. 2, 317-31. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.



Citation: S. Ballestracci (2021) “Abgelaufene Transits”, “vorbeiziehende Menschen”, “vertrackte Geschichten”. Il participio attributivo – un tratto complesso di un romanzo dell’esilio, *Transit* di Anna Seghers. *Lea* 10: pp. 315-335. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12909>.

Copyright: © 2021 S. Ballestracci. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

“Abgelaufene Transits”, “vorbeiziehende Menschen”, “vertrackte Geschichten” Il participio attributivo – un tratto complesso di un romanzo dell’esilio, *Transit* di Anna Seghers

Sabrina Ballestracci

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

Abstract

This paper sets out the linguistic analysis of an exile novel, *Transit* (1948) by Anna Seghers, which, even if inspired by autobiographical events, presents a style of writing evaluated by literary critics as not simply realistic, but complex, evocative and poetic. The analysis, which aims to substantiate the theses formulated by the most recent literary studies on an empirical-textual basis, consists essentially of two parts. The first part offers a linguistic reinterpretation of the most evident stylistic elements of the novel already mentioned in the literary state of arts, while the second part focuses on a recurrent stylistic phenomenon not yet explored, i.e., the attributive participle. Through the different levels of analysis, the style of Seghers emerges as a language characterized by a complex mixture of signs.

Keywords: Anna Seghers, Complexity, German Attributive Participles, Poeticity, Stylistic-linguistic Analysis

1. Introduzione

L’Anna Seghers autrice dell’esilio,¹ inizialmente recepita soprattutto in chiave politico-umanistica quale portatrice di un

¹ Anna Seghers (Mainz 1900 - Berlin 1983), pseudonimo di Netty Reiling, nata da una famiglia di origine ebraica, nel 1933 è costretta insieme al marito László Radvány e ai due figli a lasciare la Germania. Si rifugiano dapprima a Parigi, dove rimangono fino al giugno 1940 (anno di occupazione della città), e successivamente, durante il governo di Vichy nella “Francia libera”, a Marsiglia, l’unico porto rimasto da cui fuggire. Da qui nel 1941 s’imbarcano per il Messico e dopo un lungo e tormentato viaggio si stabiliscono a Città del Messico. Anna Seghers vi rimane fino al 1947, data in cui fa rientro in Germania, nella Berlino est, dove diventa membro della SED. Il romanzo oggetto del presente saggio, *Transit*, è concepito durante il periodo di esilio nella Francia meridionale, quando Anna Seghers, mentre il marito era internato nel campo di Le Vernet, cercava di procurarsi i visti per l’imbarco.

messaggio sociale che ha valso alla sua prosa l'etichetta di "realista" e al romanzo qui preso in esame, *Transit*, quelle di "politischer Roman" e "gegenwartsorientierter Roman" (cfr. Böhmeler Fichera 1984, 199-201; Trapp 1990), negli ultimi decenni ha suscitato, anche nella germanistica italiana, l'interesse di studiosi e studiosi di letteratura che, concentrandosi sulla dimensione testuale delle sue opere, le attribuiscono una consapevolezza poetica di grande valore e dietro al realismo intravedono una forte componente evocativa e irrealistica nonché surreale, privilegiando un'interpretazione in chiave più propriamente letteraria (cfr. Thurner 2003; Calabrese 2003; Gheri 2009, 2016, 2020; Ujma 2016; Galvan 2018; Slodounik 2019; Svandrlik 2020).

La mancanza di dichiarazioni poetiche dell'autrice rende la valutazione della sua prosa non immediata; tuttavia, la critica letteraria più recente appare concorde sul fatto che "tra le pieghe della scrittura" (Gheri 2020, 136) di Seghers sia presente una dimensione che va oltre la rappresentazione realistica della realtà dell'esilio, una dimensione che un'attenta osservazione dell'opera narrativa come elemento linguistico-testuale è in grado di far affiorare in superficie. Queste stesse analisi letterarie rilevano tra gli aspetti degni di nota utili all'interpretazione di *Transit* questioni sia extra-testuali e macrostrutturali sia microstrutturali: la questione del genere testuale di riferimento² e dei rimandi intertestuali, per esempio all'epica classica, in particolare all'*Odissea* e alla *Divina Commedia*;³ la questione di una funzione "autore" e di un'istanza narrativa che sfuggono alle tradizionali classificazioni proposte dalle teorie letterarie e in narratologia;⁴ la questione di uno stile sospeso tra scritturalità e oralità e tra semplicità e complessità nonché di una lingua che, come la figura del narratore, da mezzo diviene funzione (cfr. in particolare Thurner 2003; Gheri 2009, 2020; Galvan 2018). In breve: questioni di carattere stilistico.

² Il romanzo, pubblicato dapprima in traduzione spagnola nel 1944 in Messico e in traduzione inglese nello stesso anno a Boston e solo nel 1947 in lingua originale sulla *Berliner Zeitung* (in formato libro esce a Costanza nel 1948), si ispira alle vicende personali dell'autrice; come già rilevato dalla critica (cfr. Gheri 2009, 119; Slodounik 2019, 172-73) e come emergerà anche nel presente contributo, non si tratta tuttavia di un romanzo storico-documentario, riducibile alla sola categoria dell'autobiografismo: "*Transit* è anche, o soprattutto, un romanzo sulla lingua poetica e sull'arte del narrare che fa dell'esilio una delle sue più efficaci allegorie" (Gheri 2009, 120).

³ Il tema dei rimandi intertestuali all'*Odissea* e alla *Divina Commedia*, ma anche all'opera di Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*) e di Racine (*Andromaque*), è trattato da gran parte della critica già citata (cfr. Thurner 2003, 82; Gheri 2009, 129-30; Galvan 2018, 311). Un'analisi puntuale dei richiami all'opera omerica è fornita da Walter (1984).

⁴ Come messo in evidenza in diversi contributi di ambito letterario, la questione della *Autorschaft* e del rapporto autore/narratore costituisce un punto focale della figura di Anna Seghers e della sua produzione narrativa: in generale, nascondendosi dietro a uno pseudonimo, l'autrice non coincide né con l'autrice reale, né con la narratrice (come, per esempio, in *Der Ausflug der toten Mädchen*) o narratore (come in *Transit*) e nemmeno con un personaggio della storia. Questa fluidità tra figura autoriale, figura narrante e figura narrativa, presente sin dalla prima opera dell'autrice (*Die Toten auf der Insel Djal*), in *Transit* raggiunge un elevato livello di maturazione: il narratore della storia di cornice, senza nome, assume nella storia interna, in qualità di personaggio, dapprima l'identità e il nome inventati di Seidler; successivamente, confuso dalle autorità consolari del porto di Marsiglia con uno scrittore morto suicida (Weidel), di cui egli ha ritrovato un manoscritto, decide di approfittare dell'occasione e assume l'identità di quest'ultimo, fatto che rimane nascosto agli altri personaggi della storia, compresa la stessa moglie dello scrittore morto, Maria, che continua a cercare invano il marito sulla scia delle tracce lasciate dal narratore-personaggio che ne ha assunto l'identità e si è innamorato di lei. Decide altresì di continuare la storia che il defunto ha lasciato in sospeso, da cui la storia che noi lettori leggiamo. L'identità del personaggio-narratore non diviene mai nitida, si offusca piuttosto ancor più quando a un certo punto è addirittura confuso, sempre dalle autorità, con un certo Meidler di cui in pratica non si sa nulla. In *Transit* l'istanza narrativa è di difficile classificazione: per esempio, si tratta di una narrazione in prima persona, ma il narratore non è completamente interno alla vicenda narrata. Con riferimento alla questione della *Autorschaft* in Anna Seghers cfr. Greiner 1988 e Gheri 2016; in merito all'istanza narrativa in *Transit* cfr. in particolare Thurner 2003, 61-82 e Galvan 2018, 310-16.

A una prima lettura, lo stile del romanzo appare caratterizzarsi per strutture grammaticali tendenzialmente semplici, sia sul piano sintattico e morfologico sia su quello lessicale, che ne rendono la lettura scorrevole: una scrittura apparentemente lineare, che appare riprodurre la narrazione tipica del parlato spontaneo, priva di pianificazione e povera di quelle strutture a parentesi tipiche dello scritto per le quali generalmente la lingua tedesca è definita “complessa” (cfr. sotto). Tuttavia, così come la macrostruttura testuale è complicata, da un lato, da una cornice narrativa che rende la storia narrata tra il primo e l’ultimo capitolo una storia nella storia nonché una sorta di leggenda (cfr. Thurner 2003, 82-91; Gheri 2009, 123-24), dall’altro, da una voce narrativa che si fa portavoce di uno scrittore morto e al contempo assurge ad autore del racconto fruibile al lettore reale rimanendo comunque “namenlos” (cfr. Thurner 2003, 71-82; Gheri 2009, 124-28), similmente anche a livello microlinguistico dietro all’apparente semplicità e a una modalità narrativa tipica dell’oralità, ovvero dietro una narrazione che sembra riportare semplicemente eventi vissuti e sembra farlo in modo spontaneo, emerge una struttura grammaticale ben pianificata caratterizzata da dettagli formali portatori di significati fluidi e complessi di cui la stessa forma linguistica si rende complessa espressione. La contrapposizione oralità *vs.* scritturalità e semplicità *vs.* complessità appare centrale, così come centrale appare essere il fatto che lo stile del romanzo – l’osservazione potrebbe essere estesa anche ad altre opere dell’autrice, in particolare al romanzo *Das Siebte Kreuz* e al racconto *Der Ausflug der toten Mädchen*, con cui *Transit* non raramente è messo a confronto (cfr. Ujma 2016; Gheri 2020) – non sia dato dalla semplice addizione delle due componenti quanto da una loro commistione sfumata e sfuggente, ma comunque realizzata nel testo e percepibile all’atto della lettura.⁵ Frutto di particolari selezioni e combinazioni è una varietà linguistica che pur attingendo – parafrasando Jakobson (1960) – al repertorio degli strumenti messi a disposizione dal sistema linguistico *tout court* dà luogo a un testo caratterizzato da poeticità e letterarietà.⁶ Un’analisi condotta con gli strumenti della linguistica potrebbe essere utile a rilevare le strategie grammaticali selezionate e i processi attraverso cui tratti tipici di diverse varietà linguistiche sono combinati tra loro, andando a costituire lo “sfondo” (Foschi Albert 2009, 74) del prodotto letterario-poetico.

In ambito linguistico, in particolare nella linguistica stilistica, scritturalità *vs.* oralità e complessità *vs.* semplicità rappresentano due parametri sia dicotomici sia relazionali. Con particolare riferimento all’opposizione scritturalità *vs.* oralità si distingue tra scritto/orale come mezzo e scritto/orale come concezione: un testo può essere inteso come scritto perché trasmesso per via cartacea (o simili) oppure può essere inteso come scritto perché concepito come oggetto della scritturalità; altrettanto vale per i testi prodotti oralmente e/o concepiti per l’oralità. A titolo di esempio, un saggio scientifico è prodotto e concepito come testo scritto e un dialogo del parlato spontaneo è prodotto e concepito come testo orale; diversamente, una relazione di convegno

⁵ L’impiego di tecniche narrative apparentemente semplici volto alla costruzione di una narrazione complessa è caratteristico anche del racconto *Der Ausflug der toten Mädchen*. Un esempio è dato dall’utilizzo dell’elemento tematico del sogno quale strategia narrativa: “Es handelt sich nicht um die Darstellung eines Traums, oder einer onirisch ‚realistischen‘ Situation, sondern um eine Vision, die durch einen Rahmen eingeführt wird und erzähltechnisch die Überblendung von Räumen und vor allem von Zeiten, mit Rückblenden und Antizipationen ermöglicht; dazu bedient sich die Autorin traumanaloger Darstellungsweisen” (Svandrlik 2020, 145).

⁶ Considerati talvolta come sinonimi, talvolta come non necessariamente coincidenti, talvolta come complementari, “poeticità” e “letterarietà” sono oggetto di un dibattito iniziato con i formalisti russi che ancor oggi non può dirsi concluso. Non vi è qui lo spazio per approfondire il discorso; per una panoramica si rimanda a Erlich 1966 e Winko 2009. Va tuttavia sottolineato che innegabilmente si tratta di un oggetto di studio rilevante anche per l’ambito linguistico, la cui attenzione verso questo tema si declina in tendenze interdisciplinari (cfr. Dobstadt, Foschi Albert 2019).

è un testo realizzato oralmente ma concepito per la scritturalità così come una lettera a una persona con cui si è in grande confidenza è mediata per via scritta, ma concepita come testo dell'oralità (cfr. Koch, Oesterreicher 1985). Scritturalità e oralità, intese a livello concettuale, si caratterizzano per l'opposizione di determinate strutture grammaticali: con riferimento alla lingua tedesca, per esempio, tratti tipici della scritturalità sono strutture lessicali e morfosintattiche che nella letteratura di riferimento vengono definite astratte, compatte e complesse, poiché delineano un profilo semantico-informativo che si sviluppa tendenzialmente da destra verso sinistra, ovvero in direzione contraria rispetto all'atto della lettura, richiedendo al lettore un maggior sforzo cognitivo rispetto ad altre strutture tipiche anche di altre lingue o di altre modalità comunicative come quella orale (cfr. Fabricius-Hansen 2003; Bosco Colettos 2007; Fandrych, Thurmair 2016; Foschi Albert 2016). Ne sono esempio la composizione, in particolare la composizione nominale di tipo determinativo (*Determinativkomposita*; es. "Arzneimittel-ausgabenbegrenzungsgesetz"; Hepp 2012, 25), e le strutture a parentesi (*Klammerbildungen*). Nella composizione nominale di tipo determinativo, per esempio, la complessità non è data esclusivamente dall'unione di più lemmi (nell'esempio sopra cinque: "Arznei-mittel-ausgaben-begrenzung-s-gesetz"), ma anche dal fatto che, a differenza di strutture analitiche come "Gesetz zur Begrenzung der Arzneimittelausgaben", il legame tra i singoli lemmi non è esplicitato e dal fatto che la base del significato (*Grundwort*: "Gesetz") è posta a destra e la determinazione semantica della base si sviluppa da destra verso sinistra. Un procedimento simile è riscontrabile anche nelle tre strutture a parentesi tipiche del tedesco: la parentesi verbale (*Verbalklammer*: "gehe (x, y, z) fort"; Weinrich 2005, 23), la parentesi nominale (*Nominalklammer*: "der (x, y, z) Tag"; *ibidem*) e la parentesi formata dalla frase secondaria o parentesi aggiuntiva (*Nebensatzklammer* o *Adjunktklammer*: "wenn (x, y, z) beginnt"; *ibidem*). Tali strutture sono dette "a parentesi" perché presentano un segno di apertura (rispettivamente: parte finita del verbo, articolo, congiunzione subordinante) e un segno di chiusura (rispettivamente: parte non finita del verbo, sostantivo e verbo), i quali danno luogo a un campo sintattico intermedio (*Mittelfeld*) che può contenere una quantità variabile di materiale linguistico, potenzialmente infinita, e assume così spesso una struttura particolarmente complessa, a livello sia (morfo)sintattico sia semantico.⁷ Tipiche dell'oralità sono, invece, strutture lessicali e morfosintattiche più lineari che presentano uno sviluppo della struttura informativa da sinistra verso destra, tratto tipico anche di molte altre lingue, quali quelle romanze o l'inglese, che non possiedono composti di questo tipo né strutture a parentesi particolarmente complesse.⁸ Questi fenomeni di semplificazione della struttura lessicale e morfosintattica emergono con riferimento al tedesco soprattutto nella lingua parlata

⁷ La struttura della *Verbalklammer* è particolarmente importante perché suddivide la frase tedesca in tre campi (*Vorfeld*, *Mittelfeld*, *Nachfeld*), ognuno dei quali è caratterizzato da determinate regole sintattiche (mentre il *Vorfeld* della frase dichiarativa può e deve essere occupato da un unico costituente, il *Mittelfeld* può essere occupato da zero a un numero infinito di costituenti, quanti ne sopporta la memoria, e il *Nachfeld* è destinato a strutture particolari come le secondarie). Tali regole hanno risvolti anche a livello semantico ovvero relativamente alla distribuzione dell'informazione all'interno della frase, nello specifico: il *Vorfeld* contiene l'informazione preliminare, il *Mittelfeld* il nucleo dell'informazione e il *Nachfeld* informazioni aggiuntive (cfr. Weinrich 2005, 29-87; Duden 2016, 897-99).

⁸ Con ciò non si intende affermare che la lingua tedesca parlata spontanea, come tutte le lingue parlate spontanee, non sia caratterizzata da complessità, quanto piuttosto evidenziare che il tedesco scritto e/o codificato presenta in termini di frequenza strutture morfosintattiche e lessicali che lo rendono – a confronto con altre lingue – una lingua *sui generis*, mentre il tedesco parlato spontaneo mostra strutture maggiormente diffuse anche in altre lingue. Va inoltre sottolineato che la complessità a cui si sta facendo riferimento riguarda soprattutto strutture lessicali e morfosintattiche: nella lingua parlata spontanea, la complessità interessa maggiormente altri livelli linguistici, in particolare il livello fonetico (es. fenomeni di assimilazione, ellissi e riduzione) e il livello pragmatico (es. uso di segni paraverbali, marcatori del discorso e fenomeni di deissi) (cfr. Ballestracci, Ravetto 2017, 119).

spontanea, in cui alla composizione nominale con più di due elementi, che è piuttosto rara e riguarda in massima parte neologismi e composti *ad hoc* atti a identificare nuovi fenomeni sociali (es. “Pop-up-Restaurant”, “zeitweilig eingerichtetes modisches Restaurant”; “Helikoptereltern”, “sehr protektive Eltern”; cfr. Eichinger 2018, 13), si predilige la formazione di parole brevi o la riduzione di composti a parole semplici (es. “Abitur” → “Abi”; “Teebeutel” → “Beutel”; Katelhön, Nied Curcio 2017, 162 e 168-69) e similmente le strutture a parentesi tendono ad essere ridotte e semplificate (cfr. Fiehler 2016, 1227-29). Quest’ultimo fenomeno riguarda quei contesti in cui materiale linguistico che di norma è contenuto in *Mittelfeld* è collocato oltre i confini della parentesi, nel *Nachfeld*, dando luogo a una struttura sintattico-informativa più lineare. Si parla in tal caso di *Ausklammerung*:⁹ il materiale posto fuori dalla parentesi generalmente costituisce un’aggiunta o una correzione, entrambi fenomeni che caratterizzano la scarsa pianificazione della struttura (morfo)sintattica tipica dell’oralità. Si prenda in esame l’opposizione “Erstaunt *wollte* sie sich [in der Gegend] *umsehen*” vs. “Erstaunt *wollte* sie sich *umsehen* [in der Gegend]” (Duden, 2016, 897):¹⁰ mentre nel primo caso, tutti i costituenti frasali che completano il significato del verbo – fulcro sintattico-semanticamente della frase – sono contenuti all’interno del *Mittelfeld*, rendendo quest’ultimo particolarmente complesso, nel secondo caso “in der Gegend” è posto fuori dalla parentesi e la struttura informativa aderisce più linearmente alla gerarchia sintattico-semanticamente generata dal verbo stesso.

A livello di prototipo o di astrazione le due opposizioni appaiono abbinate tra loro: la scritturalità è tendenzialmente caratterizzata a livello lessicale e morfosintattico da maggiore complessità ovvero da strutture composte e a parentesi, l’oralità da maggiore semplicità ovvero da fenomeni di riduzione e *Ausklammerung*. Nella realtà testuale, tuttavia, in particolare nel testo letterario, contraddistinto da poeticità – e questo è anche il caso del romanzo oggetto di analisi del presente contributo –, si realizza spesso una combinazione di parametri non nettamente distinguibili e la cui analisi risulta efficace se condotta in senso relazionale. Come accennato sopra, lo stato dell’arte di ambito letterario ha già evidenziato svariati fenomeni di complessità che si celano dietro l’apparente semplicità della scrittura seghersiana, mettendo in primo piano elementi stilistici di carattere tematico e strutturale che, essendo in relazione con diversi piani grammaticali (morfologico, semantico, lessicale e morfosintattico), si prestano a una valutazione in termini più prettamente linguistici. Questo è l’intento del presente contributo che si compone di altri tre paragrafi: inizialmente, si offre una panoramica su alcuni fenomeni già evidenziati dagli studi letterari e una loro rivisitazione per mezzo degli strumenti messi a disposizione dall’analisi linguistico-grammaticale, la quale permetterà di osservare su base oggettiva come tratti tipici della lingua orale siano in realtà, quale frutto di misurate scelte stilistiche operate dall’autrice, luogo di una resa linguistica complessa caratterizzata da forza evocativa e tratti poetici (par. 2). Successivamente, l’analisi si concentra su un fenomeno che al contrario è tipico della complessità e della scritturalità, il participio attributivo prede-

⁹ Il sostantivo *Ausklammerung*, derivato del verbo *ausklammern*, sottintende la tendenza del tedesco a formare strutture a parentesi, di cui sopra (cfr. anche n. 7).

¹⁰ Negli esempi il corsivo segnala la *Verbalklammer*, le parentesi quadre il fenomeno di *Ausklammerung*. Anche nelle citazioni dirette che seguono, se non diversamente indicato, segni particolari come corsivo, parentesi quadre e maiuscoletti sono di chi scrive e servono a delimitare le strutture linguistiche prese in esame di volta in volta. Da qui in poi, nel corpo del testo il corsivo è utilizzato, invece, oltre che per i titoli delle opere e per parole straniere, per segnalare lemmi del tedesco utilizzati in senso metalinguistico, esempi formulati *ad hoc* oppure esempi di parole o gruppi di parole citate dal testo in analisi, ma estrapolate dal loro contesto morfosintattico (es. participi attributivi non declinati, sostantivi al singolare e sintagmi nominali al nominativo). Le citazioni dirette dal testo in analisi e dalle grammatiche sono come finora segnalate per mezzo di virgolette e dell’indicazione bibliografica.

terminante, e si mostra come esso possa costituire un punto di osservazione privilegiato sia in riferimento alla tematica trattata nel romanzo sia ai fini della valutazione dello stile del testo seghersiano (par. 3). I risultati sono sintetizzati in una breve conclusione (par. 4). Il contributo intende gettare un ulteriore sguardo sulle tecniche di scrittura impiegate da Anna Seghers nel romanzo in oggetto, perseguendo finalità tipiche della linguistica, in particolare: uno stile di scrittura che apre così tanti interrogativi negli studi letterari, molti dei quali incentrati sul concetto di opera letteraria come atto creativo in cui la lingua è contemporaneamente mezzo, materia e scopo, ovvero funzione, è sicuramente oggetto di studio prediletto di quella ricerca linguistica che indaga le possibilità creative della lingua e le modalità espressive di funzioni e contenuti semantici. Si auspica tuttavia che l'analisi possa offrire spunti di riflessione anche per altre prospettive di studio e soprattutto portare un contributo a suffragio delle tesi fin qui sviluppate in ambito letterario.

2. Alcune valutazioni di ambito letterario rivisitate in chiave linguistica

Un aspetto della scrittura seghersiana sul quale si pone l'accento negli studi letterari con particolare riferimento al romanzo *Transit* riguarda il piano lessicale, ovvero l'ampio utilizzo di neologismi, unità lessicali formate *ad hoc* (*Ad-hoc-Bildungen*) e giochi di parole (cfr. Galvan 2018), fenomeni che ricorrono frequentemente anche nella lingua comune, in particolare nella lingua parlata spontanea (cfr. Wills 2001; Herberg 2001; Katelhön, Nied Curcio 2017, 160-61). Come nella lingua comune, anche nel romanzo neologismi e giochi di parole servono a identificare nuovi oggetti, vale a dire oggetti di una realtà nuova, per descrivere la quale la lingua già posseduta, la lingua madre, si rivela insufficiente. In Seghers, d'altro canto, non si tratta di semplici neologismi e di scherzosi giochi di parole: formati con termini chiave del romanzo come *Transit*, *Konsulat*, *Abfahrt* e *Visum* – es. “Transitangelegenheit” (91)¹¹, “Mittransitäre” (132, 136, 200), “Konsulatsprozessionen” (98), “Konsulatsfristen” (145), “Abfahrtsbesessen” (130), “Abfahrtskrankheit” (222), “Visentanz” (150), “Visenberatung” (205) –, questi neologismi, insieme all'uso cospicuo e/o accostamento di parole caratterizzate da una simile morfologia nonché da fenomeni di consonanze e assonanze che creano giochi linguistici – es. “Gerücht” (5), “Geschwätz” (402), “Klatsch” (128), “Tratsch” (128) – vanno a identificare una complessa e pesante realtà (cfr. Galvan 2018, 317-18): la realtà insicura degli esiliati, dei *Transitäre* che si trovano in un *limes* tra terra e mare, in un luogo di mezzo che in quanto tale viene a configurarsi come un utopico “Nicht-Ort” (Thurner 2003, 56), un non-luogo, dove si arriva fuggendo e da cui si parte fuggendo, in cui lo stesso narratore-protagonista arriva fuggendo e dal quale non partirà, ovvero la città di Marsiglia, il cui porto fa da fulcro alla stessa città nonché alla storia narrata (56-61). La complessità si realizza in questo caso almeno su tre piani: a livello morfologico-lessicale, poiché dall'unione di due morfemi liberi o parole come nel caso dei composti o dall'unione di una parola con un morfema legato come nel caso dei derivati si viene a formare una parola che compatta in sé una struttura complessa; a livello semantico-lessicale, poiché la struttura complessa riflette un significato complesso; a livello semantico-cognitivo, perché si tratta di parole che identificano oggetti non noti e verbalizzano una realtà altrettanto poco conosciuta. Il tutto assurge a un livello, quello poetico, in cui la lingua diviene forza creativa che unisce le diverse componenti in un nuovo segno, conferendo a quest'ultimo un valore che va

¹¹ Al fine di rendere la lettura più scorrevole, per il testo oggetto del contributo, *Transit* di Anna Seghers, si indica solo il numero di pagina. L'edizione citata è reperibile in bibliografia come Seghers (2020).

oltre la semplice addizione. Nel composto *Visentanz*, quello che già di per sé è un neologismo nella lingua comune e designa un oggetto burocratico (*Visum*) determina il significato di una parola appartenente a tutt'altro ambito semantico (*Tanz*); l'unione di due parole semanticamente lontane tra loro crea un'immagine particolarmente evocativa che dà vita, quanto meno nella realtà del romanzo, a un nuovo oggetto e a un nuovo concetto, "la danza dei visti".

Tra semplicità e complessità si muove anche la struttura sintattica, caratterizzata da predominanza di frasi tendenzialmente semplici e dallo stile prevalentemente paratattico, la cui linearità è tuttavia deviata da fenomeni quasi impercettibili, in particolare da fenomeni di *Ausklammerung* che portano la frase oltre i confini canonici. Anche in questo caso si tratta di fenomeni tipici della lingua parlata spontanea (cfr. Fiehler 2016, 1227-29; Ballestracci, Ravetto 2017, 128-35). Anna Seghers, tuttavia, li utilizza con misurata maestria, dando luogo a strutture che spesso creano all'atto della lettura (da sinistra verso destra, dall'inizio alla fine) un movimento circolare e richiedono al lettore, a fini interpretativi, un ritorno da destra verso sinistra, dalla fine all'inizio. In tal modo l'accento è posto su piccoli, ma importanti dettagli e lo stile mimetico dell'oralità è messo in discussione. Nella valutazione dello stile, l'ago della bilancia si sposta piuttosto su una varietà linguistica *sui generis* difficilmente confinabile in un'etichetta (scritturalità o oralità), ovvero su quella che parafrasando Gheri (2009, 128-31) può essere definita una "lingua in transito".¹² Ne è un esempio una tra le frasi più citate in letteratura (esempio 1) che fa da incipit al romanzo e dalla quale non ha inizio solo l'oggetto testo inteso in senso materiale, ma anche quella realtà nella quale il narratore fittizio conduce il lettore che, come l'autore e la stessa lingua, diviene funzione del romanzo (cfr. n. 4) essendo invitato dal narratore della storia di cornice a sedersi al tavolo con lui, davanti a una pizza, per ascoltare la storia del Montreal, il traghetto che avrebbe dovuto condurre gli esiliati oltreoceano:

(1) Die »Montreal« *soll untergegangen sein* zwischen Dakar und Martinique. Auf eine Mine gelaufen. (5)

(1) contiene una *Verbalklammer* (corsivo), una forma verbale bipartita ("soll – untergegangen sein") con potenziale struttura a parentesi capace di ospitare al suo interno, ovvero nel *Mittelfeld*, materiale linguistico più o meno complesso (cfr. n. 7; Weinrich 2005, 65-70; Duden 2016, 877-87). (1) devia dallo standard poiché l'indicazione di luogo "zwischen Dakar und Martinique", invece che essere contenuta nel capo mediano, è collocata in *Nachfeld*, ovvero dopo la chiusura della parentesi ("untergegangen sein"). Si tratta di una struttura tipica del parlato, il *Nachtrag* (cfr. Fiehler 2016, 128). Da Anna Seghers, il *Nachtrag* è utilizzato qui, come nel corso di tutto il romanzo, con calcolata maestria (cfr. anche sotto). In particolare, nel passo citato – centrale per l'interpretazione dell'intera opera – il *Nachtrag* è realizzato in due fasi e forma una struttura sintattico-informativa particolarmente complessa: l'indicazione di luogo rappresenta non solo un'aggiunta, ma anche una *Ausklammerung* rispetto alla parentesi verbale. A questa prima *Ausklammerung* si aggiunge, dopo il punto fermo, un ulteriore *Nachtrag* composto dall'indicazione di luogo "auf eine Mine" e da una forma verbale ellittica costituita dal solo participio passato "gelaufen", di cui l'indicazione di luogo è complemento (*worauf gelaufen?* → "auf eine Mine"). Per ricostruire la forma verbale completa è necessario recuperare la forma finita della frase precedente: "soll auf eine Mine gelaufen sein". Nel complesso "auf eine Mine gelaufen" è quello che Ágel (2017) chiama "virtueller Satz" (134-40), ovvero una frase ellittica, per la quale è possibile ricostruire i costituenti o le parti di costituente impliciti (parentesi quadre in fig. 1):

¹² In Gheri "transito della lingua" (*ibidem*).



Fig. 1 – Incipit di *Transit*. Aggiunte, *Ausklammerungen*, parallelismi e chiasmi

Le due frasi tra loro potenzialmente coordinabili hanno una struttura molto simile a livello sia sintattico sia semantico e pertanto sembrano equivalenti; tuttavia, presentano una serie di fenomeni che le diversificano e rendono la loro relazione particolarmente complessa. Hanno un diverso ordine dei costituenti: in particolare, mentre nella prima il complemento di luogo è collocato dopo la chiusura della parentesi verbale, nella seconda è posto in posizione canonica in *Mittelfeld*, così come la parte infinita del verbo (il participio) è posto a fine della frase. “Gelaufen” non chiude solo una *Verbalklammer* ellittica, ma anche la struttura a parentesi aperta dalla forma verbale “soll” nella prima frase; chiude, dunque, nel complesso una struttura caratterizzata da due aggiunte, che tra l’altro conferiscono all’intero enunciato una particolare struttura prosodica dai tratti poetici (“Die »Montreal« soll untergegangen sein / zwischen Dakar und Martinique. / Auf eine Mine gelaufen”). A rendere ancora più complessa la costruzione è da una parte la struttura semi-chiasmatica dei costituenti frasali (freccie incrociate in fig. 1), dall’altra l’inversione a livello semantico degli eventi temporali nonché dei rapporti di causa (seconda frase) ed effetto (prima frase), come mostrano le seguenti parafrasi per mezzo di coordinazione, di cui solo la seconda è accettabile, mentre la prima, pur essendo grammaticalmente corretta, è inaccettabile (*)¹³:

(1a) *Die »Montreal« soll zwischen Dakar und Martinique untergegangen und auf eine Mine gelaufen sein.

(1b) Die »Montreal« soll auf eine Mine gelaufen und zwischen Dakar und Martinique untergegangen sein.

A tutti questi elementi si aggiunge il fatto che l’intera struttura semantica si basa sull’incertezza mediata dal verbo modale *sollen*, sull’incertezza di un “Gerücht” (5), una voce (riportata),¹⁴ per dipanare la quale sembra rendersi necessaria la narrazione della storia che il narratore si presta a raccontare al lettore, se non che alla fine del romanzo la storia narrata rimarrà nella stessa dimensione di incertezza con cui inizia, una storia nella storia, una sorta di leggenda: “Da kam mir die Nachricht zu Ohren, die »Montreal« sei untergegangen” (412). Veicolando l’incertezza del locutore-personaggio-narratore nei confronti del contenuto dell’enunciato e dunque della storia che ne segue, il verbo *sollen* si fa da una parte anticipatore del finale aperto, dall’altra tematizza sin dalle prime parole del romanzo la consistenza fugace di un’istanza narrativa che durante la narrazione andrà complicandosi pur dissolvendosi e dissolvendosi pur complicandosi.

Struttura simile al passo in incipit ha un’altra frase contenuta nel primo capitolo particolarmente rilevante e ampiamente citata e discussa in letteratura: “Ich möchte gern einmal alles

¹³ Le relazioni di causa-effetto, come tutte le relazioni in cui i due oggetti o eventi messi in connessione (relati; cfr. Pasch *et al.* 2003) sono in un rapporto di interdipendenza, sono più complesse rispetto a relazioni come quelle spaziali, temporali o avversative nelle quali la variazione di uno dei due relati non comporta la variazione dell’altro; per esempio, nel nesso frasale “Peter ißt Fleisch, während Paul Fisch ißt”, il fatto che Peter mangi carne non influisce sul fatto che Paul mangi pesce (cfr. Blühdorn 2010).

¹⁴ *Sollen* è, insieme a *wollen*, verbo modale la cui funzione pragmatica si muove nella categoria del “dire” (Costa 2013, 223) veicolando il tratto semantico [+dubbio]: esso è “utilizzato per riportare affermazioni altrui in modo neutrale ed è del tutto grammaticalizzato in questa funzione. Caratteristico di questo uso di *sollen* è che la fonte dell’affermazione non viene mai citata esplicitamente” (*ibidem*).

erzählen, von Anfang an bis zu Ende” (7). Essa compare nella penultima pagina del primo capitolo ed è ripetuta con una struttura lessicale e sintattica variata a conclusione dello stesso: “Ich möchte trotzdem einmal alles von Anfang an erzählen” (8). La ripresa del primo enunciato per mezzo di un enunciato quasi identico contribuisce a creare un richiamo interno al testo che, oltre a mettere in primo piano l’istanza narrativa, costituisce una sorta di *refrain* poetico tipico del canto e del componimento epico, conferendo al discorso un *ductus* assimilabile a quello del racconto leggendario. Rilevanti sono d’altro canto anche le variazioni tra la prima e la seconda versione: nella *Ausklammerung* della prima frase la voce narrativa specifica che per una volta vorrebbe raccontare tutto dall’inizio alla fine; nella seconda variante, oltre alla mancanza della *Ausklammerung* e alla sostituzione dell’avverbio modale “gern” con l’avverbio concessivo “trotzdem”, che segnala come la volontà di voler raccontare la storia costituisca una contro-condizione alla noia che la narrazione potrebbe arrecare al lettore e allo stesso narratore, si ribadisce il desiderio di narrare tutto dall’inizio, ma non si specifica più “bis zu Ende”. La variazione può essere intesa sia come segnale del preciso momento in cui ha inizio la narrazione interna, la storia nella storia, sia come anticipazione del fatto che il romanzo avrà un finale aperto (cfr. anche Galvan 2018, 318).

Un altro fenomeno di *Ausklammerung*, tipico del parlato e simile a quello appena descritto, ricorre nel romanzo anche a livello di sintagma e caratterizza in particolare il sintagma nominale con i suoi attributi:

(2) Die Pizza ist doch *ein sonderbares Gebäck*. [Rund und bunt wie eine Torte]. (6)

(3) [...] Frauen, die *sterbende Kinder* mitschleppten, [sogar tote]. (11)

(4) Sie hätten sich auf die Treppe gesetzt, da sei *ein französisches Militärauto* vorgefahren, [vollgepfropft mit Heeresgut]. (24)

(5) Sie hatten alle drei *ibr amerikanisches Visum in den Händen*, [von weitem erkennbar an den roten Bändchen], die durch das steife Papier gezogen waren, ich weiß nicht zu welchem Zweck. (293)

Negli esempi sopra riportati sono posti fuori dalla *Nominalklammer* o parentesi nominale (corsivo) elementi attributivi posposti rispetto al nome a cui si riferiscono (parentesi quadre), definiti in grammatica *lockere Nachträge* (cfr. Duden 2016, 350-52) in contrapposizione ad aggettivi e participi attributivi preposti al nome che sono caratterizzati invece, oltre che dalla flessione, anche dal fatto che contribuiscono a formare una parentesi nominale complessa (cfr. par. 3). Gli esempi illustrano diversi gradi di questo fenomeno: in (2) a demarcare la *Ausklammerung* è un punto fermo (una pausa lunga), negli altri esempi sono virgole (pause brevi). In (3), l’apposizione aggettivale è maggiormente legata al sintagma nominale di cui è attributo per via della flessione di “tote” congrua con la flessione dell’aggettivo posto a sinistra del nome (“sterbende”).¹⁵ In tutti gli altri esempi, l’attributo non è flesso. In (4) e (5), si trovano fuori dalla parentesi rispettivamente un gruppo participiale e un gruppo aggettivale: “vollgepfropft mit Heeresgut” e “von weitem erkennbar an den roten Bändchen”. Il participio “vollgepfropft” in (4) è postdeterminato dal sintagma preposizionale “mit Heeresgut” che a sua volta rappresenta

¹⁵ Una struttura simile presenta anche una citazione da *Die schönsten Sagen vom Räuber Waynok* (1938) di Anna Seghers, che costituisce una chiave per l’interpretazione del racconto *Der Ausflug der toten Mädchen* ed è al centro dell’analisi proposta da Svandrlik (2020): “Träume, wilde und zarte” (Seghers 2011a [1938], 27).

una *Ausklammerung* rispetto alla posizione canonica (“mit Heeresgut vollgepropft”). L’aggettivo “erkennbar” in (5) è sia predeterminato da “von weitem” sia postdeterminato da “an den roten Bändchen” che a sua volta è specificato da una secondaria relativa, seguita da un commento della voce narrativa. Sebbene le *Ausklammerungen* sembrano sciogliere e semplificare la struttura compatta che generalmente assume la lingua tedesca con le sue costruzioni a parentesi e sebbene possano sembrare un’imitazione della lingua parlata, tali strutture conferiscono alla costruzione morfosintattica un peso importante a livello semantico e informativo, per almeno tre motivi: in primo luogo, sembrano trasmettere informazioni secondarie, in realtà puntualizzano dettagli dalla forte carica evocativa (si pensi alla diversa espressività che le stesse frasi assumerebbero senza aggiunte e specificazioni); in secondo luogo, questi importanti dettagli giungono, nell’ordine lineare dei costituenti percepibile alla lettura da sinistra verso destra, solo in chiusura, quasi fossero ritardati e secondari, mentre nella maggior parte dei casi modificano notevolmente quanto precede e così richiedono anche al lettore un processo cognitivo complesso; infine, anche nel caso del sintagma nominale come nel caso della parentesi verbale, il fenomeno di *Ausklammerung* conferisce all’enunciato coinvolto una particolare struttura prosodica non raramente caratterizzata da figure retoriche semantico-lessicali quali *climax* (“sterbende Kinder, sogar tote”) e da figure di suono quali allitterazioni, assonanze e consonanze (“bunt und rund”, “vollgepropft”, “in den Händen, von weitem erkennbar an den roten Bändchen”) che conferiscono all’espressione una marca decisamente poetica. In sintesi, si tratta di strutture utilizzate con una ponderazione che le allontana dalla lingua parlata spontanea, caratterizzata invece da minore mancanza di pianificazione (cfr. Fiehler 2017, 32).

3. Un fenomeno morfosintattico complesso ed evocativo: il participio attributivo predeterminante

Le strutture descritte sopra sono riconducibili a fenomeni linguistici tipici della varietà diamesica orale e di uno stile apparentemente semplice che da Seghers, così come gli elementi tematici, sono consapevolmente impiegati come tecnica stilistico-narrativa con finalità evocativa e per la resa di una realtà complessa. Diversamente, il fenomeno linguistico preso in esame qui di seguito, il participio attributivo flesso e interno alla *Nominalklammer*, ovvero preposto al nome, relativamente diffuso nel romanzo (504 occorrenze su 410 pagine, ovvero 1,2 occorrenze a pagina),¹⁶ costituisce uno stilema tipico della scritture definita nella letteratura linguistica come fenomeno complesso a diversi livelli di analisi (cfr. Weinrich 2005, 357; Thurmaier 2013, 94-95; Duden 2016, 577; Ballestracci, Salvato 2021). Il participio – anche quello non attributivo – è una forma flessa dell’infinito (es. *kaufen* → *kauf-end*, *ge-kauf-t*), di cui mantiene parzialmente o totalmente peculiarità morfologiche, sintattiche e semantiche. Dal punto di vista morfologico e semantico è per esempio rilevante se il verbo da cui è flesso il participio è il prodotto di un processo di formazione di parole, ovvero un verbo derivato per mezzo di prefissazione (es. *verkaufen*, *erkaufen*) oppure composto (es. *aufkaufen*, *hinzukaufen*).¹⁷ Oltre a influire sulla forma

¹⁶ Il conteggio è stato effettuato manualmente durante la lettura del romanzo e le attestazioni, raccolte in un documento Word e predisposte per l’analisi, sono state controllate più volte. È possibile che qualche attestazione non sia stata registrata; tuttavia, il margine di errore è verosimilmente minimo.

¹⁷ Weinrich (2005) – più volte citato in questo lavoro – non considera verbi come *ab-fahren* e *an-kommen* come composti, bensì come prodotto di un processo di formazione di parole che egli definisce *Konstitution* (1032-58). Diversamente da altri composti, come per esempio quelli nominali, le forme verbali composte, coniugate nella frase principale, realizzano una *Verbalklammer* andando a costituire di fatto due unità lessicali. Pur condividendo il punto di vista di Weinrich, nel presente saggio si preferisce mantenere la terminologia tradizionale (cfr. anche Duden 2016, 708-13).

del participio presente e passato (*erkaufend/erkauft, aufkaufend/aufgekauft*),¹⁸ eventuali prefissi o morfemi liberi uniti alla base verbale, modificano quest'ultima dal punto di vista semantico e la stessa sfumatura di significato è mantenuta dal participio (cfr. Weinrich 2005, 1029-79; Duden 2016, 699-707): *kaufen* ha il significato base di “comprare”, *erkaufen* assume per mezzo del prefisso *er-* il significato di “acquistare/ottenere qualcosa al prezzo di qualcos'altro”; similmente, *aufkaufen* assume per mezzo della preposizione *auf* il significato di “fare incetta di qualcosa”. Nel caso in cui il participio è utilizzato internamente a un sintagma nominale in funzione di aggettivo attributivo (es. *das verkaufte Haus*), ne acquisisce le regole di congruenza, influenzate da una parte dal genere, dal numero e dal caso del sostantivo, dall'altra dalla presenza o assenza di un determinatore (es. articolo determinativo, dimostrativo). Dal punto di vista morfosintattico, la complessità di questa struttura è data dal fatto che il participio attributivo, più o meno lessicalizzato,¹⁹ mantiene la rezione e la valenza del verbo infinito con la possibilità di realizzarla a livello di sintagma: pertanto, se il verbo *kaufen* è bivalente e apre due domande (*wer? kauft was?*), le stesse domande possono essere aperte dal participio utilizzato come attributo (*der das Haus kaufende Mann*, “il la casa comprante uomo” ovvero “l'uomo comprante la casa”). A ciò si aggiunge che in tedesco l'eventuale attributo è di norma posto a sinistra del nome che specifica (in questo caso *kaufende* a sinistra di *Mann*) e che eventuali complementi del participio sono a loro volta posti a sinistra di quest'ultimo (in questo caso *das Haus* a sinistra di *kaufende*).²⁰ Si viene a formare così un'ampia parentesi nominale dalla struttura complessa che si apre con l'articolo *der* e si chiude con il sostantivo *Mann*. Date tali premesse, si presume che lo studio di un fenomeno microlinguistico di questo tipo possa apportare ulteriori elementi di riflessione sulla questione relativa allo stile di scrittura di Anna Seghers nel romanzo *Transit*, in particolare sulla questione relativa alla duplice dicotomia semplicità *vs.* complessità e oralità *vs.* scritturalità.

Classificabili in diverse categorie sulla base di peculiarità morfologiche, semantico-lessicali e morfosintattiche, i participi attributivi predeterminanti che ricorrono in *Transit* abbracciano uno spettro di casi abbastanza ampio da permettere osservazioni rilevanti in merito sia al tema trattato nell'opera sia allo stile del romanzo nonché alla modalità narrativa di Anna Seghers. Una panoramica delle categorie grammaticali che fanno da base all'illustrazione che segue è fornita in fig. 2 e fig. 3:

¹⁸ Nel caso del verbo derivato per prefissazione, il participio non si forma con la marca *ge-* tipica di questa forma verbale. Nel caso del verbo composto, *ge-* va ad occupare la posizione tra la base verbale e la parola che fa da determinante.

¹⁹ Con “lessicalizzazione” si intende quel processo attraverso il quale una parola non appartenente al lessico di una lingua naturale viene a farne parte, ovvero ad essere codificata nel lessico. Si tratta di un processo che investe la dimensione diacronica della lingua. Da questo punto di vista, il participio presenta alcune interessanti peculiarità: esistono participi che in un dato momento della storia di una lingua non sono codificati, tuttavia è lessicalizzato il verbo da cui derivano, participi che sono codificati come aggettivi participiali e participi che sono codificati come aggettivi e non vengono più recepiti come participiali.

²⁰ Il fenomeno è definito in letteratura *Linksdeterminierung* e distingue la lingua tedesca da altre lingue, come l'italiano, in cui si predilige la determinazione a destra (cfr. Fandrych, Thurmair 2016; Ballestracci, Salvato 2021).

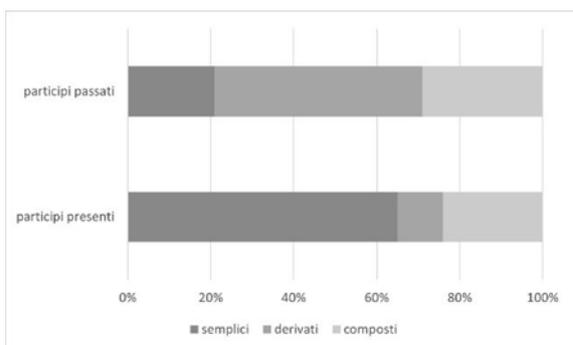


Fig. 2 – Categorie morfologiche dei participi contenuti in *Transit*

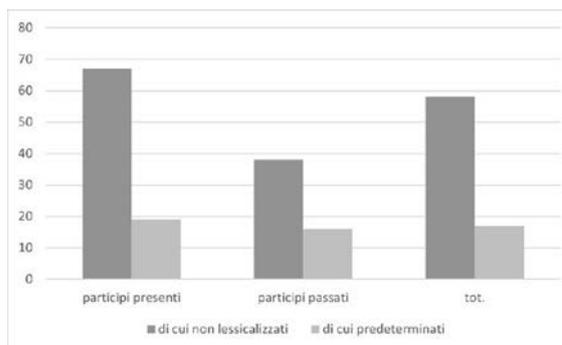


Fig. 3 – Grado di lessicalizzazione e di complessità dei participi contenuti in *Transit*

Di tutti i participi rilevati nel romanzo circa il 15% sono presenti e l'85% passati. Per entrambe le categorie flessive sono attestate forme semplici (28%), derivate (43%) e composte (29%). La loro frequenza varia notevolmente all'interno delle due categorie flessive di riferimento: le forme semplici predominano nel caso dei participi presenti, mentre costituiscono la forma meno frequente nel caso dei participi passati; le forme derivate, viceversa, sono predominanti per i participi passati, mentre costituiscono la forma meno frequente per i participi presenti; le forme composte hanno frequenza simile in entrambe le categorie flessive, leggermente maggiore nel caso dei participi passati.

Se la frequenza delle singole categorie flessive e la loro suddivisione sulla base dei diversi processi di formazione di parole mette in rilievo la varietà di forme contenute nel romanzo, elemento già di per sé indice di complessità, un'osservazione più dettagliata di alcuni aspetti semantico-lessicali permette di osservare come l'analisi statistica sia utile a rintracciare peculiarità legate da una parte al tema trattato nel romanzo, dall'altro alla creatività della scrittura seghersiana. Alcuni participi attributivi ricorrono più volte: *abgelaufen*, *abgelegen*, *aktenbeladen*, *beleidigt*, *(un)besetzt*, *bezahlt*, *drohend*, *entfernt*, *gefährdet*, *gegenüberliegend*, *geschüttelt*, *gesenkt*, *glänzend*, *lachend*, *missglückt*, *unbekannt*, *verflucht*, *verloren*, *verschlossen*, *verwickelt*, *verzweifelt*, *vorübergehend*, *wartend*, *werdend*, *zerlumpt*, *zerrissen*, *zerschossen* e *zusammengebrochen*. La loro importanza nell'economia del testo analizzato è triplice: nella maggior parte dei casi, il loro significato rimanda a concetti della guerra e dell'esilio come l'occupazione (es. *besetzt*, *unbesetzt*), la minaccia (es. *drohend*, *missglückt*) o la complessità della vita (es. *missglückt*, *verwickelt*); insieme ad altri aggettivi, servono a specificare sostantivi che a loro volta designano oggetti della realtà dell'esilio e degli esiliati, come "Transits" e "Plätze" come in (6); in terzo luogo, i participi molto frequentemente contribuiscono alla realizzazione di figure retoriche come riprese semantico-lessicali totali, parziali o sinonimiche ("Transits/Transits", "Plätze/Plätze", "bezahlt/unbezahlt", "doch/und"), antinomie ("gültige/abgelaufene", "unbezahlte/bezahlte") e chiasmi (fig. 4) che, insieme ai segni di interpunzione, conferiscono agli enunciati coinvolti anche una particolare struttura prosodica nonché una certa marca poetica:

(6) Da gab es gültige Transits, doch *unbezahlte* Plätze, *bezahlte* Plätze und *abgelaufene* Transits. (168)

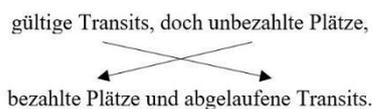


Fig. 4 – Struttura chiasmatica di (6)

In generale, i sostantivi più frequentemente predeterminati da un aggettivo participiale sono anche quelli semanticamente più rilevanti: *Aufenthalt, Aufenthaltsrecht, Auge, Fläche, Gesicht, Hafenseite, Hoffnung, Kopf, Land, Leben, Mensch, Passage, Schiff, Tisch, Transit, Visum* designano oggetti della realtà che nel romanzo costituiscono anche i motivi conduttori delle vicende narrate. Alcuni di questi sostantivi corrispondono ai neologismi o ai composti creati *ad hoc* già messi in evidenza dagli studi letterari, come *Transit, Visum, Aufenthaltsrecht*. Da questo punto di vista, il participio attributivo si colloca tra quei mezzi linguistici che segnalano la presenza di nuclei semantici pregnanti e in tal senso assume la funzione di indice o indicatore tematico.

Una tendenza simile a quella appena descritta è osservabile anche nel caso di altri due contesti semantici. Molti participi servono a descrivere peculiarità esteriori dei personaggi come in (7) e (8) o a delinearne le posizioni assunte da alcuni oggetti, edifici e luoghi geografici nei confronti degli stessi personaggi come in (9) e (10). Al primo tipo appartengono per entrambe le categorie flessive forme semplici (7)-(8); per il secondo tipo prevalgono nel caso dei participi presenti forme composte con avverbi (9), nel caso dei participi passati forme semplici predeterminate da complemento, generalmente un complemento spaziale (parentesi quadre in 10):

(7) Ich sah, ihm entglitt der Augenblick, ihm fehlten die Worte, er konnte nicht rechtzeitig fassen, dass das, was ihm unerreichbar gedünkt hatte, plötzlich auf seinem Tisch war mit großem *lachendem* Mund. (359)

(8) Doch schien sich der Zufall selbst zu wundern, wie sie saß mit *gesenktem* Kopf und *gesenkten* Augen, in einer Ergebenheit, die ihm, dem Zufall, noch nie widerfahren war und die er nur dem Umstand verdankte, dass er etwas anderem verteufelt ähnlich sah. (316)

(9) Die paar Lichter in den Häusern der *gegenüberliegenden* Hafenseite blinkten wie von einer entfernten Küste. (186)

(10) Ich sah von der Bahnhofshöhe hinunter ihr stilles Abgleiten in das Meer, den ersten Schimmer der afrikanischen Welt auf ihren weißen, [dem Süden zu] *gerichteten* Mauern. (362)

(7)-(10) esemplificano due tipi di sintagmi la cui semantica va al di là della semplice descrizione della realtà: a) i sintagmi che descrivono parti del corpo umano, ovvero apparentemente una condizione fisica o un aspetto esteriore come “mit großem lachendem Mund” in (7) e “mit gesenktem Kopf und gesenkten Augen” in (8), in realtà segnalano una particolare dimensione interiore dei personaggi o la percezione di tale dimensione da parte della voce narrativa; b) anche i sintagmi che collocano oggetti ed edifici in una posizione rispetto ai personaggi, in particolare rispetto al personaggio-narratore, vanno oltre l’aspetto puramente descrittivo e verbalizzano il punto di vista narrativo, contribuendo nel contempo a ricostruire la geografia della città di Marsiglia in una sorta di geografia interna allo stesso romanzo. In ciò, *gegenüberliegend* gioca sicuramente un ruolo di rilievo poiché, oltre a essere uno dei participi più ricorrenti, è uno dei principali mezzi linguistici che definiscono la percezione della realtà da parte dell’io narrante: in due su sette casi ricorre, a tale proposito, abbinato al verbo *sehen*; nei restanti casi, l’atto del vedere rimane sottinteso, ma è comunque presente sullo sfondo, spesso accompagnato da figure retoriche come similitudini (es. “Die paar Lichter in den Häusern der gegenüberliegenden Hafenseite blinkten wie von einer entfernten Küste”, 186). Altri participi composti con avverbi di luogo o di movimento, meno frequenti di *gegenüberliegend* ma con funzione simile, sono *hochgeladen, herunterkommend/heruntergekommen* che, insieme ad altre forme verbali (*hinuntersteigen, hinuntergehen, hinuntersehen, hinaufgehen, hinaufsteigen*), descrivono la geo-

grafia cittadina, in particolare la posizione della stazione, dei caffè, del porto e degli edifici delle autorità consolari. Coerenza spaziale in senso lato è invece espressa da alcuni participi come *angekommen*, *vorübergehend* e *vorbeiziehend* che servono a identificare la condizione di transito e di precarietà degli esseri umani (11) e dei mezzi di trasporto, in particolare delle navi, unica possibilità di salvezza degli esiliati (12):

(11) Ich kannte viele dieser *vorbeiziehenden* Menschen, doch gab es auch neue Gesichter. (364)

(12) In vielen Sprachen schlug ein Geschwätz an mein Ohr: von Schiffen, die nie mehr abgehen würden, von *angekommenen*, gescheiterten und gekaperten Schiffen, von Menschen, die in die Dienste der Engländer gehen wollten und in die Dienste de Gaulles, von Menschen, die wieder ins Lager zurückmussten, vielleicht auf Jahre, von Müttern, die ihre Kinder im Krieg verloren hatten, von Männern, die abfahren und ihre Frauen zurückließen. (402)

Se gli avverbi di luogo e di movimento svolgono un ruolo rilevante nella determinazione semantica della base verbale che compone il participio, altrettanto vale per altri segni linguistici. In particolare, con riferimento ai participi composti sono ricorrenti alcune preposizioni e alcuni sostantivi, con riferimento ai participi derivati determinati tipi di prefissi. Tra le preposizioni più frequenti, che caratterizzano in particolare la categoria dei participi passati, una assume un ruolo fondamentale: *ab*, una preposizione deputata a esprimere una “Ablösung” (Weinrich 2005, 692), un distacco,²¹ o la fine di un avvenimento (cfr. Duden 2016, 715). *Ab-* ricorre in participi contenuti in sintagmi nominali centrali dal punto di vista tematico in quanto contenenti sostantivi che identificano ancora una volta la condizione dell’esilio e degli esiliati, come “abgelaufene Transits” in (6) oppure “[mit] den abgefertigten Besuchern des amerikanischen Konsulats” in (13):

(13) Das Café Saint-Ferréol füllte sich teils mit den *abgefertigten* Besuchern des amerikanischen Konsulats, teils mit den Visa-de-sortie-Anwärtern, die sich stärkten, bevor sie zur Präfektur hinaufgingen. (199)

I composti aventi un sostantivo come determinante ricorrono in egual misura tra i participi presenti (sei casi) e passati (sei casi) e sono spesso formazioni di parole *ad hoc* utilizzate per identificare e descrivere oggetti della realtà nuovi e per creare immagini particolarmente evocative: *ehrfurchtgebietender Raum*, *roségliitzernde Welt*, *aktenbeladener Tisch*, *hakenbekreuzte Totenstädte*, *mistralverzerrte Gesichter* (cfr. anche più sotto).

Anche nel caso dei participi derivati, l’utilizzo frequente di alcuni morfemi consente di ottenere particolari effetti semantici e di creare immagini fortemente evocative. Il fenomeno riguarda soprattutto la ricorrenza dei prefissi *be-*, *ent-*, *er-*, *miss-*, *un-*, *ver-* e *zer-*. Tra questi i più efficaci sono i morfemi che esprimono negazione (es. *miss-* e *un-*), privazione (*ent-*) e decorso (*ver-*) o fine di un processo di disfacimento (*zer-*) (cfr. Weinrich 2005, 1060-66). Di seguito un esempio per ogni categoria semantica (maiuscoletto: prefisso):

(14) Doch wenn er mir jetzt das amerikanische Transit verweigert, dann bin ich gebrandmarkt als ein *MISSratener* Transitär, gebrandmarkt für alle Beamte der Stadt und für alle Konsulate. (192)

²¹ Il tratto semantico “Ablösung” è attribuito da Weinrich sia a *ab* sia a *von*, che *ab* sostituisce in alcuni contesti, come per esempio nel caso qui preso in considerazione (i verbi composti con preposizione): “Die freie Form *ab* entspricht der als Nachverb nicht gebräuchlichen Präposition *von* und vertritt sie als Nachverb. Beiden Formen ist das Merkmal ‘ABLÖSUNG’ gemeinsam” (Weinrich 2005, 1036).

(15) So weiß, so leer war nie ein Fragebogen gewesen, auf dem sie an diesem Ort versuchten, ein schon *ENTflohenes* Leben einzufangen, von dem nicht mehr zu befürchten war, dass es in Widersprüche verwickelt wurde. (299)

(16) Ich meine aber, ein Volk, das so viel hinter sich hat an Verrat und Imstichlasserei und *VERSautem* Blut und *VERdrecktem* Glauben, das muss noch wieder zu sich kommen. (250)

(17) Bis dahin kann ich zugrunde gerichtet sein, deportiert, in ein Lager verschleppt, ein Häufchen Asche in einer *ZERSchossenen* Stadt. (405)

La ricorrenza piuttosto frequente di determinati prefissi contribuisce a creare richiami interni al testo e in alcuni passi, insieme ai segni circostanti, giochi fonetici con discreta carica poetica (es. “*versautem* Blut und *verdrecktem* Glauben” in (16)). Tra questi prefissi dalla forte valenza evocativa, un accenno particolare merita *ver-* che caratterizza tre aggettivi di derivazione participiale ricorrenti nel romanzo – *vertrackt*, *verwickelt* e *verzwickt* – appartenenti all’ambito semantico del “complicato”, “intricato”, “ingarbugliato” e utilizzati per predeterminare sostantivi che tematizzano il concetto di “vicissitudini”, sia di vita sia narrate, più o meno confuse e più o meno surreali:²²

(18) Er ist also nicht nur Staub, dachte ich, nicht nur Asche, nicht nur eine schwache Erinnerung an irgendwelche *vertrackte* Geschichte, die ich kaum wiedererzählen könnte, wie jene Geschichten in der Dämmerung, die man mir in alten Zeiten erzählt hat, als ich noch nicht ganz schlief, aber auch nicht mehr ganz wach war. (309)

Un altro dato che emerge in termini di frequenza riguarda il grado di lessicalizzazione dei participi contenuti in *Transit*, ovvero la loro classificazione come lemmi autonomi (participi o aggettivi participiali) nei dizionari di lingua tedesca: più della metà dei participi rilevati (ca. 58%) non sono lessicalizzati (cfr. fig. 2).²³ Nella maggior parte dei casi si tratta di participi che derivano da verbi che invece sono lessicalizzati e in tal senso non costituiscono un’eccezione o un tratto marcato (cfr. anche sotto); d’altro canto, in una piccola, ma non trascurabile percentuale (ca. 5%) anche la forma verbale infinita non risulta lessicalizzata. Si tratta di attestazioni interessanti almeno per due aspetti: da un lato, denominano e descrivono gli ambienti, le vicende e i personaggi rappresentati nel romanzo mediandone piccoli, ma importanti dettagli; dall’altro, si tratta in generale di parole formate *ad hoc* che non solo servono a denominare la realtà circostante ma fanno anche emergere la creatività, nonché la poeticità della scrittura seghersiana. A tale proposito, il romanzo presenta diverse casistiche interessanti:

²² Le tre espressioni sinonimiche *vertrackt*, *verwickelt* e *verzwickt* sono caratterizzate da diversi gradi di lessicalizzazione, pur essendo tutte di derivazione participiale: mentre *verwickelt* è ancora classificato come aggettivo participiale, *vertrackt* e *verzwickt* sono considerati aggettivi; i rispettivi verbi da cui derivano – *vetrecken* e *verzwicken* – sono caduti in disuso (cfr. “*vertrackt*”, “*verwickelt*” e “*verzwickt*” in *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*). Nel romanzo ricorrono in abbinamento con sostantivi che designano vicissitudini umane complicate (es. “*verzwickte Abenteuer*”, 195) che si rispecchiano negli altrettanto complicati atteggiamenti e discorsi dei personaggi (es. “*Ihr tolles Geschwätz [...] das unsinnige Gemisch verwickelter Ratschläge*”, 176) e nella loro narrazione sotto forma di racconti surreali (“*jenes vertrackte Märchen*”, 194).

²³ La classificazione è stata condotta con l’ausilio del *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*, un sistema digitale di informazione lessicale che raccoglie dati provenienti da diversi dizionari e corpora testuali in lingua tedesca e che, oltre alle comuni funzioni dei dizionari (significati, caratteristiche morfologiche, etimologia ecc.), offre informazioni statistiche relative alla frequenza d’uso di una parola anche a livello diacronico (cfr. “*Statistische Auswertungen*” in *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*). Tale funzione ha consentito di verificare la frequenza d’uso dei singoli participi lessicalizzati durante il periodo storico di riferimento (prima metà del ‘900).

(19) Man müsse vielmehr den *vorgestempelten* Schein so ausfüllen, dass der Stempel auf der Schrift zu sitzen scheine. (116-17)

(20) Mit *mistralverzerrten* Gesichtern drängten sich die Menschen in den Vorraum des amerikanischen Konsulats. [...] Der Türhüter der Kanzlei des Konsulats der Vereinigten Staaten stand, stark wie ein Boxer, hinter dem *aktenbeladenen* Tisch, der den Aufgang der Treppe versperrte. (189)

(21) Ich sah, als stünde ich außerhalb meiner selbst, mit Neugierde dieser Geisterbeschwörung zu, der Aufrufung eines Schattens, der sich längst in irgendeiner der schemenhaften, *verwesenden*, *hakenbekreuzten* Totenstädte verflüchtigt hatte. (192)

(22) Sie sah hinaus in die Menschen, die von dem *hochgeladenen* Bahnhof zum Boulevard d'Athène hinunterstiegen. (239)

(23) Von der äußersten, [mit einem Leuchtturm] *bestreckten* Spitze der Corniche bis zur linken Mole der Joliette lief dünn und unscheinbar, nur wahrnehmbar durch die große Helligkeit des Wassers, jene Linie, die unversehrbar war und unerreichbar, die keine Abgrenzung war, sondern sich entzieht. (157)

Un primo caso è dato dagli esempi (19)-(21), che contengono participi composti o derivati non lessicalizzati utilizzati per tratteggiare oggetti tipici della realtà dell'esilio, come *vorgestempelt* e *aktenbeladen*, che evocano l'immagine delle complicate procedure da seguire per poter ottenere un visto utile alla partenza per l'oltreoceano. In (21), il participio composto *hakenbekreuzt* allude alle città occupate dai nazionalsocialisti e ne evoca, insieme al participio derivato *verwesend*, all'aggettivo composto *schemenhaft* e al determinante "Toten-", la putrida e spettrale devastazione. Un caso particolare è dato dal participio *hochgeladen* che evoca l'immagine di un edificio, quello della stazione di Marsiglia, posta in zona rialzata rispetto al Boulevard d'Athène. Si tratta di un participio che ai tempi della stesura del romanzo non era lessicalizzato e nella lingua tedesca contemporanea lo è con tutt'altro ambito d'uso:²⁴ insieme ai participi composti da avverbi di luogo e di movimento a cui si è già accennato più sopra evocano la geografia cittadina e una città caratterizzata da punti di riferimento che nel romanzo ritornano più volte e delimitano in modo surreale uno spazio all'interno del quale i personaggi si muovono continuamente avanti e indietro, verso l'alto e verso il basso, spesso senza una vera e propria meta. Un altro riferimento alla città di Marsiglia, che allude alla condizione interiore degli esiliati, è dato dal participio composto *mistralverzerrt* in (20). Ancora una volta si tratta, come per altri già analizzati, di un participio che descrive elementi anatomici, in questo caso i visi degli esseri umani che si affollano nell'anticamera del consolato americano: i loro visi sono deformati dal vento di maestrale, un vento di nord-ovest che si forma nella valle del Rodano e acquisisce la sua forza sulle coste della Provenza. Non si tratta solo di una rappresentazione realistica, bensì anche evocativa dello strazio interiore dei personaggi, rispetto a cui l'immagine del viso distorto dal vento sta in un rapporto sintomatico, così come il participio composto, con la sua particolare morfologia e semantica, in un rapporto simbolico. Funzione simile ha anche il participio *bestreckt* in (23) derivato per mezzo del prefisso *be-*, la cui semantica rimanda alla forma e alla coniazione di un oggetto (cfr. Weinrich 2005, 1062). In questo caso, non solo il participio, ma anche il verbo (*bestrecken*) non sono lessicalizzati: *bestrecken* rimanda da una

²⁴ Il verbo *hochladen* è utilizzato in ambito informatico con il significato di "caricare, mettere online" riferito a documenti, immagini ecc. (cfr. "hochladen" in *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*).

parte al verbo *strecken*, dall'altra per analogia morfologica e fonetica al verbo *bestrecken*. Con la sua ambiguità semantica il participio contribuisce alla creazione di un'immagine particolarmente suggestiva, carica di significati che vanno al di là della realtà rappresentata: con il suo complemento ("mit einem Leuchtturm") serve a tratteggiare la punta della Corniche, da cui si irradia una linea che, invisibile, irraggiungibile e percettibile solo attraverso la luce che dal faro si rispecchia nell'acqua, arriva fino al molo della Juliette: è la linea invisibile e irraggiungibile che segna il confine con il mare, via di salvezza.

Un ultimo fenomeno di complessità che caratterizza alcuni participi contenuti in *Transit* riguarda il piano morfosintattico: una certa percentuale di participi (17%) è predeterminata da un complemento e dà luogo a sintagmi nominali complessi, formalmente costituiti da strutture a parentesi e gerarchicamente caratterizzati da vari livelli di attribuzione. Si tratta in genere di participi che non costituiscono voci lessicali autonome poiché derivanti da verbi comuni di grande diffusione, semanticamente poveri e inclini alla combinazione con altre parole e alla formazione di espressioni polirematiche potenzialmente infinite. Un esempio è dato dal verbo *werden* e dai relativi participi *werdend* (presente) e *geworden* (passato), il cui significato necessita di essere colmato da un complemento rispondente alla domanda *was?* o alla domanda *wie?*. In (24) e in (25) due esempi dal romanzo in cui sia il participio presente sia il participio passato sono completati da segni linguistici rispondenti alla domanda *wie?*, due aggettivi:

(24) Das dünne Licht der einzelnen Anlegestellen bestrich schon die [dunkler] *werdende* Fläche des alten Hafens. (176)

(25) Ich hatte mit meiner Frage gemeint, ob er denn vielleicht noch auf eine andere, seltsamere Art gefährdet sei als wir alle auf diesem [gefährlich] *gewordenen* Erdteil. (22)

In (24) il sintagma nominale realizza una struttura a parentesi il cui segno di apertura e di chiusura sono rispettivamente l'articolo "die" e il sostantivo "Fläche". Internamente alla parentesi nominale si realizza un processo di determinazione semantica costituito da due passaggi: il sostantivo "Fläche" è predeterminato dal participio presente "werdend(e)" che a sua volta è predeterminato dall'aggettivo al grado comparativo "dunkler". Gli stessi meccanismi di determinazione agiscono anche in (25), in cui il sostantivo "Erdteil" è predeterminato dal participio passato "geworden(en)", che a sua volta è predeterminato dall'aggettivo "gefährlich". Anche in questo caso si tratta di sintagmi che tematizzano elementi geografici e alludono alla realtà dell'esilio o della guerra.

Un esempio di participio che sintetizza diverse tra le caratteristiche finora osservate è "ineinanderverschlungen(en)" in (26):

(26) Ich nahm ihre [immer noch] *ineinanderverschlungenen* Hände, die erst in meinen locker wurden. (240)

Innanzitutto, si tratta di un participio non lessicalizzato frutto di un processo di derivazione per mezzo del prefisso *ver-* e di composizione per mezzo dell'avverbio *ineinander*: in tal senso condensa in un'unica parola un significato complesso, il significato base "intrecciare" (*schlingen*), la sfumatura del decorso (*ver-*) e quella della reciprocità (*ineinander*). Secondariamente, il participio è predeterminato da un complemento di tempo ("immer noch") e crea così una struttura complessa. Si tratta, infine, di un participio simile a quelli analizzati all'inizio del presente capitolo, che serve a descrivere parti del corpo umano esteriori, il cui effetto è tuttavia portare in superficie l'interiorità dei personaggi, in questo caso quella di Maria,

figura che allude all'omerica Penelope (cfr. Thurner 2003, 82), le cui mani attorcigliate l'una nell'altra si sciolgono e si rilassano solo dentro a quelle di colui che segretamente la ama, il personaggio-narratore.

4. Conclusioni

Nel presente contributo si è proposta l'analisi linguistica di un romanzo appartenente alla letteratura dell'esilio, *Transit* di Anna Seghers. Prendendo le mosse da alcune più recenti interpretazioni di ambito letterario, in particolare interpretazioni formulate nella germanistica italiana, che attribuiscono la prosa seghersiana al poetico e all'evocativo piuttosto che al politico e al realistico e che nella sua scrittura riconoscono una commistione di semplicità e complessità da un lato e di oralità e scritturalità dall'altro, si è condotto un percorso di analisi che avvalendosi di strumenti linguistico-grammaticali permettesse una valutazione dello stile del testo sulla base dell'oggetto lingua.

Inizialmente si è proposta una rivisitazione in chiave linguistica di alcuni elementi già messi in luce dagli studi letterari corrispondenti a stilemi tipici della varietà diamesica orale, *Ad-hoc-Bildungen*, *Ausklammerungen* e *Nachträge*, e si è rilevato come essi siano attentamente usati dalla scrittrice come strategie per la resa di uno stile particolarmente creativo ed evocativo, tutt'altro che semplice a livello sia grammaticale, sia semantico, sia cognitivo e tendenzialmente caratterizzato da figure retoriche fonetiche, prosodiche, semantico-lessicali e sintattiche, ovvero da elementi tipici della poeticità o quanto meno di un'oralità epico-poetica.

Successivamente si è preso in esame un fenomeno linguistico tipico della scritturalità e definito dalla letteratura linguistica come complesso, il participio attributivo predeterminante, ritenendo che per le sue caratteristiche morfologiche, semantico-lessicali e morfosintattiche potesse offrire un buon punto di osservazione delle tecniche e strategie utilizzate dalla scrittrice. I risultati ottenuti provano che anche da questo punto di vista lo stile di Anna Seghers si caratterizza per varietà, complessità e forza evocativa. L'ampio spettro di forme utilizzate, sul piano sia flessivo sia semantico-lessicale sia morfosintattico permette da una parte di tracciare un profilo degli strumenti utilizzati da Seghers per rappresentare la condizione dell'esilio, dall'altra dati relativi alla creatività della sua scrittura. I participi sono espressione di piccoli dettagli spesso ricorrenti e che nonostante la loro relativa impercettibilità sono in grado di trasmettere un messaggio che va oltre la rappresentazione realistica di situazioni e avvenimenti: verbalizzando l'atteggiamento assunto dagli occhi, dalle mani, dal capo e dalla bocca dei personaggi (*gesenkt*, *ineinandergeschlungen*, *mistralverzerrt*) svolgono il ruolo di indicatori di una particolare condizione intima; caratterizzando gli oggetti della guerra e dell'esilio (*vorgestempelt*, *hakenbekreuzt*, *aktenbeladen*, *abgelaufen*), evocano immagini e creano nuove espressioni; ricorrendo come riprese totali o parziali sia a lunga sia a breve distanza, danno luogo a richiami interni al testo che riecheggiano nella mente del lettore e realizzano figure retoriche che allontanano la narrazione dall'oralità priva di pianificazione tipica del parlato spontaneo e l'accostano piuttosto a un'oralità caratterizzata da poeticità; descrivendo la posizione di luoghi, oggetti ed edifici (*hochgeladen*, *gegenüberliegend*, *dem Süden zu gerichtet*), palesano il punto di vista del personaggio-narratore e realizzano una spazialità che tende ad assumere le sembianze di una moderna odissea e fa di *Transit*, come delle storie dei personaggi in esso rappresentato, una *vertrackte Geschichte*.

Riferimenti bibliografici

- Ágel, Vilmos. 2017. *Grammatische Textanalyse. Textglieder, Satzglieder, Wortgruppenglieder*. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Ballestracci, Sabrina, e Miriam Ravetto. 2017. "Sintassi". In *Grammatica del tedesco parlato*, a cura di Marina Foschi Albert e Marcella Costa, 153-84. Pisa: Pisa University Press.
- Ballestracci, Sabrina, und Lucia Salvato. 2021. "Partizipiale Attributivgruppen als Elemente der Textkomplexität: Identifikationsstrategien für die DaF-Didaktik des Textleseverstehens bei italophonen Studierenden". In *Attribution in Text, Grammatik, Sprachdidaktik*, herausgegeben von Christian Fandrych, Marina Foschi Albert, Marianne Hepp, und Maria Thurmair, 247-74. Berlin: Verlag Erich Schmidt.
- Blühdorn, Hardarik. 2010. "A Semantic Typology of Sentence Connectives". In *40 Jahre Partikelforschung*, herausgegeben von Theo Harden und Enke Hentschel, 215-31. Tübingen: Stauffenburg.
- Böhmel Fichera, Ulrike. 1984. "Realismus heute oder Realismus überhaupt". Über die Möglichkeiten realistischen Schreibens im Exil: Anna Seghers' Exilromane *Das siebte Kreuz* und *Transit*". *Studi Tedeschi* vol. 27, no. 1-2: 199-221.
- Bosco Coletsos, Sandra. 2007. *Il tedesco lingua compatta. Problemi di traducibilità in italiano*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Calabrese, Rita. 2003. "Cosa sarebbe il secolo senza di lei?". In *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, a cura di Anna M. Crispino, 159-69. Roma: Manifestolibri.
- Costa, Marcella. 2013. "L'espressione della modalità: i verbi modali in tedesco e italiano". In *Italiano e tedesco. Questioni di linguistica contrastiva*, a cura di Sandra Bosco Coletsos e Marcella Costa, 213-32. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache (DWDS)*, <<https://www.dwds.de/>> (09/2021).
- Dobstadt, Michael, e Marina Foschi Albert. 2019. *Poetizität Interdisziplinär. Poeticität/letterarietà: dibattito interdisciplinare tra linguistica, letteratura, didattica L2 Poetizität/Literarizität als Gegenstand interdisziplinärer Diskussion: Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Fremd- und Zweitsprachendidaktik*. Lovenjo di Menaggio: Villa Vigoni.
- Duden. 2016. *Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch*, herausgegeben von Angelika Wöllstein und der Dudenredaktion. Berlin: Duden Verlag.
- Eichinger, Ludwig M. 2018. "Entwicklungen im Deutschen". In *Sprachwandel. Perspektiven für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache*, herausgegeben von Sandro M. Moraldo, 9-28. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Erlich, Victor. 1966. *Il formalismo russo*. Milano: Bompiani.
- Fabricius-Hansen, Cathrine. 2003. "Deutsch – eine „reife“ Sprache. Ein Plädoyer für die Komplexität". In *Deutsch von außen*, herausgegeben von Gerhard Stickel, 99-112. Berlin-New York: De Gruyter.
- Fandrych, Christian, und Maria Thurmair. 2016. "Grammatik an und mit Textsorten lernen: Das Prinzip der „Linksdeterminierung“ im Deutschen". In *Auf dem Weg zu einer Textsortendidaktik. Linguistische Analysen und text(sorten)didaktische Bausteine nicht nur für den fremdsprachlichen Deutschunterricht*, herausgegeben von Renate Fredenberg-Findeisen, 185-99. Hildesheim-Zürich: Olms.
- Fiehler, Reinhard. 2016. "Gesprochene Sprache". In *Die Grammatik*, herausgegeben von Angelika Wöllstein und der Dudenredaktion, 1181-260. Berlin: Duden.
- . 2017. "Zur Geschichte der Erforschung von gesprochener Sprache und Mündlichkeit in Deutschland". In *Grammatica del tedesco parlato*, a cura di Marcella Costa e Marina Foschi Albert, 12-49. Pisa: Pisa University Press.
- Foschi Albert, Marina. 2009. *Il profilo stilistico del testo. Guida al confronto intertestuale e interculturale (tedesco e italiano)*. Pisa: Pisa University Press.
- . 2016. "Complessità sistemica, mediale e interlinguistica: sulla difficoltà del tedesco parlato per l'interprete italofono". In *La grammatica del parlato. Fra attualità e storia*, a cura di Vera Cantoni, 63-80. Pavia: Ibis.

- Galvan, Elisabeth. 2018. „ein Sagenschiff, ewig unterwegs“. Zur narrativen Identität des Mittelmeers in Anna Seghers' Roman *Transit*. In *Das Mittelmeer im deutschsprachigen Kulturraum. Grenzen und Brücken*, herausgegeben von Giusi Zanasi, Lucia Perrone Capano, Stefan Nienhaus, Elda Morlicchio, und Nicoletta Gagliardi, 309-20. Tübingen: Stauffenburg.
- Gheri, Paola. 2009. „L'esilio del narratore e il transito della lingua. *Transit* di Anna Seghers“. In *La scuola dell'esilio. Riviste e letteratura della migrazione tedesca*, a cura di Anna M. Carpi, Giuseppe Dolei, e Lucia Perrone Capano, 119-34. Roma: Artemide.
- . 2016. „La nascita dell'autore e la resurrezione letteraria dei morti 'Die Toten auf der Insel Djal. Eine Sage aus dem Holländischen nacherzählt von Antje Seghers'“. *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* no. 5: 239-66.
- . 2020. „'So schrecklich unwirklich'. Anna Seghers e la *Gita delle ragazze morte*“. In *Ritratti di scrittrici tedesche*, a cura di Ulrike Böhmel Fichera e Paula Paumgardhen, 135-60. Roma: Bonanno.
- Greiner, Bernhard. 1988. „Subjekt und Symbol: Anna Seghers' literarische Diskursbegründung“. In *Literatur und Literaturunterricht in der Moderne*, herausgegeben von Norbert Oellers, 77-95. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hepp, Marianne. 2012. *Wortbildung als Mittel der Textkonstitution*. Pisa: Arnus University Books.
- Herberg, Dieter. 2001. „Neologismen der Neunzigjahre“. In *Neues und Fremdes im deutschen Wortschatz. Aktueller lexikalischer Wandel*, herausgegeben von Gerhard Stickel, 89-104. Berlin-New York: De Gruyter.
- Jakobson, Roman. 1960. „Closing Statement: Linguistics and Poetics“. In *Style in Language*, edited by Thomas Sebeok, 350-77. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Katelhön, Peggy, e Martina Nied Curcio. 2017. „Lessico, morfologia e formazione delle parole“. In *Grammatica del tedesco parlato*, a cura di Marcella Costa e Marina Foschi Albert, 139-69. Pisa: Pisa University Press.
- Koch, Peter, und Wulf Oesterreicher. 1985. „Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte“. *Romanistisches Jahrbuch* Bd. 36, Nr. 85: 15-43.
- Pasch, Renate, Ursula Brauße, und Eva Breindl. 2003. *Handbuch Der Deutschen Konnektoren: Linguistische Grundlagen der Beschreibung und syntaktische Merkmale der deutschen Satzverknüpfen (Konjunktionen, Satzadverbien und Partikeln)*. Berlin: De Gruyter.
- Seghers, Anna. 2014 [1924]. „Die Toten auf der Insel Djal. Eine Sage aus dem Holländischen nacherzählt von Antje Seghers“. In *Werkausgabe*. Bd. 2, Teil 2. *Erzählungen 1924-1932*, 5-10. Berlin: Aufbau.
- . 2011a [1938]. „Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok“. In *Werkausgabe*. Bd. 2, Teil 2, *Erzählungen 1933-1947. Das erzählerische Werk*, herausgegeben von Helen Fehervary und Bernhard Spies, Bandbearbeitung von Silvia Schlendstedt, 27-51. Berlin: Aufbau.
- . 2011b [1946]. „Der Ausflug der toten Mädchen“. In *Werkausgabe*. Bd. 2, Teil 2. *Erzählungen 1933-1947. Das erzählerische Werk*, herausgegeben von Helen Fehervary und Bernhard Spies, 121-51. Berlin: Aufbau.
- . 2020 [1947-48]. *Transit*. Berlin: Aufbau Taschenbuch.
- Slodounik, Rebekah. 2019. „'Once Upon a Time in Marseille': Displacement and the Fairy Tale in Anna Seghers' *Transit*“. *Humanities* vol. 8, no. 173: 1-11. doi: 10.3390/h8040173.
- Svandrlik, Rita. 2020. „'Träume, wilde und zarte'. Das Vergangene als Alterität im Werk von Anna Seghers und Grete Weil“. In *Traum, Sprache, Interpretation Literarische Dialoge. Festschrift für Isolde Schiffermüller*, herausgegeben von Chiara Conterno und Gabriella Pelloni, 141-56. Würzburg: Königshausen.
- Thurmair, Maria. 2013. „Das Modalpartizip im Deutschen – eine nicht zu vernachlässigende Konstruktion“. *German as a Foreign Language* Bd. 2: 92-111.
- Turner, Christina. 2003. „Der Namenlose im Zwischen-Ort der Erzählung“. In *Der andere Ort des Erzählens. Exil und Utopie in der Literatur deutscher Emigrantinnen und Emigranten 1933-1945*, herausgegeben von Christina Turner, 48-91. Köln: Böhlau.

- Trapp, Frithjof. 1990. "Neue Erkenntnisse über die zeitgenössische Rezeption von Anna Seghers' Roman *Transit*". *Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse* Bd. 1: 5-14.
- Ujma, Christine. 2016. "Anna Seghers und die Moderne: Positionen aus der Expressionismusdebatte und den großen Exilromanen". In *Exil and Gender I. Literatur and the Press*, edited by Charmian Brinson and Andrea Hammel, 34-48. Leiden: Koninklijke Brill.
- Walter, Hans-Albert. 1984. *Anna Seghers' Metamorphosen. Transit – Erkundungsversuche in einem Labyrinth*. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg.
- Weinrich, Harald. 2005. *Textgrammatik der deutschen Sprache*, unter der Mitarbeit von Maria Thurmair, Eva Breindl, und Eva-Maria Willkop. Hildesheim-Zürich-New York: Olms.
- Wills, Wolfram. 2001. "Substantivische Wortbildung in der deutschen Gegenwartssprache". In *Neues und Fremdes im deutschen Wortschatz. Aktueller lexikalischer Wandel*, herausgegeben von Gerhard Stickel, 172-82. Berlin-New York: De Gruyter.
- Winko, Simone. 2009. "Auf der Suche nach der Weltformel. Literarizität und Poetizität in der neueren literaturtheoretischen Diskussion". In *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*, herausgegeben von Simone Winko, Fotis Jannidis, und Gerhard Lauer, 374-96. Berlin-New York: De Gruyter.



Citation: B. Bronzini (2021)
Heimat ist ein Raum aus Zeit.
Esilio e identità personale
nell'opera di W. G. Sebald. *Lea*
10: pp. 337-350. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13270>.

Copyright: © 2021 B. Bronzini.
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Heimat ist ein Raum aus Zeit Esilio e identità personale nell'opera di W.G. Sebald

Benedetta Bronzini

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
([<benedetta.bronzini@unimore.it>](mailto:benedetta.bronzini@unimore.it))

Abstract

The aim of this article is to examine the works of W.G. Sebald, following the thread of the dialectic homeland-exile. German history and geography seen through the lives of dystopian wanderers are the main focus of Sebald's work, which also tries to establish a connection with his personal experience. Both for the author and for his characters any sense of cultural belonging is declared to be either unsustainable or denied. For this reason, together with *Die Ausgewanderten*, *Die Ringe des Saturn* and Sebald's interviews, particular attention is devoted to *Schwindel. Gefühle* (1995) and its main character: Kafka's Hunter Gracchus, a symbol of concrete and emotional exile in limbo.

Keywords: *Exilliteratur*, Identity, Memory, Threshold, Trauma

Heimat ist ein Raum aus Zeit. Questo è il titolo scelto nel 2019 dal regista della DDR Thomas Heise per il lungometraggio dedicato alla storia di una famiglia tedesca – la propria – attraverso il ventesimo secolo.¹ Di origine ebraica da parte di padre, nato e cresciuto a Berlino Est, Heise ha restituito attraverso un video-documentario in bianco e nero una vera e propria “spazialità della memoria”, ricomponendo con testimonianze dirette e con immagini private quanto simboliche ed evocative (gli interminabili elenchi delle vittime dell'Olocausto, la desolazione delle campagne della Germania orientale nel suo declino, Pariser Platz demilitarizzata per la prima volta nei primi anni Novanta) frammenti di identità individuale e collettiva. Indagare geograficamente la memoria, cercando le segrete relazioni fra il

¹ La trasposizione cinematografica di una cronaca familiare tedesca attraverso il ventesimo secolo fa inevitabilmente pensare alla *Heimat* di Edgar Reitz, che qui non trova ahimè spazio per essere approfondita, e per la quale si rimanda a Galli 2006.

tempo e lo spazio ed esplorando il confine tra testimonianza storica e senso di appartenenza attraverso gli anni è anche la prerogativa dell'autore al centro di questo lavoro, motivo per cui il titolo scelto da Heise, sebbene figlio di un'altra Germania e testimone di una realtà e di una società apparentemente distanti, ci è sembrato particolarmente calzante.

Frammentario, complesso, e altrettanto dipendente potere evocativo dell'immagine e dei luoghi, è il rapporto di Winfried Georg Sebald con le proprie radici geografiche e culturali, tanto da renderle esprimibili unicamente attraverso la loro negazione: il *dispatrio*, che, come insegna Luigi Meneghello, partigiano emigrato in Inghilterra dopo il 1945, e dunque vicino a Sebald sotto alcuni aspetti, è un termine controverso, sintomo di un allontanamento volontario e allo stesso tempo di uno sradicamento doloroso dalla patria.

Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab: Emigranten.
 Das heißt doch Auswanderer. Aber wir
 Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluß
 Wählend ein andres Land. Wanderten wir doch auch nicht
 Ein in ein Land, dort zu bleiben, womöglich für immer
 Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte.
 Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da aufnahm.
 Unruhig sitzen wir so, möglichst nahe den Grenzen
 Wartend des Tags der Rückkehr, jede kleinste Veränderung
 Jenseits der Grenze beobachtend, jeden Ankömmling
 Eifrig befragend, nichts vergessend und nichts aufgeben
 Und auch verzeihend nichts, was geschah, nichts verzeihend. (Brecht 1979, 43)

Scriveva l'esule Bertolt Brecht nel 1937 nello "Svendborger Gedicht" *Über die Bezeichnung Emigranten*, alla ricerca di una disambiguazione più incisiva tra *Emigranten*, *Auswanderer* e *Flüchtlinge*, un termine in grado di cogliere le diverse sfumature che si interpongono fra l'allontanamento forzato e involontario, la deliberata scelta di abbandonare la patria per motivi ideologici, politici o religiosi, e la migrazione legata alla speranza di un miglioramento delle proprie condizioni di vita. I distinguo operati da Brecht come protagonista e testimone del *dispatrio* trovano riscontro e divengono più chiari in ambito letterario nelle divergenze sostanziali tra la cosiddetta "letteratura dell'esilio" (*Exilliteratur*) e "letteratura migrante" (*Literatur der Migration*), entrambe espressione di un distacco e di un'erranza, seppur dalle ragioni e dalle aspettative ben diverse.

Con le parole di Iosif Brodskij, l'autore dell'esilio "è tutto sommato un essere retroattivo, retrospettivo [...] invariabilmente diretto verso casa sua" (1988, 22). La terra in cui vive è per lui un non-luogo: il presente esiste in funzione di un tempo altro, legato alle radici o al ritorno. Ulisse ne è l'archetipo, e proprio come mostrano le diverse tradizioni legate al destino dell'eroe omerico, non necessariamente l'esilio si conclude e si risolve con il rientro in patria, o con l'eliminazione delle cause materiali che ne negavano la possibilità. Come i testi con cui andiamo a confrontarci rendono ancora evidente, la condizione di erranza forzata in attesa di un *nostos* non ha una dimensione unicamente storica e politica: è piuttosto una categoria esistenziale. È ancora Brodskij ad affermare che "l'esilio è innanzitutto un evento linguistico" (30). È metafora di traumi, estraneità, condizioni liminali che chiedono di essere ascoltate.

"Sebalds Auseinandersetzung mit dem Phänomen 'Heimat' lässt sich bemerkenswerterweise genau ausgehend von den Begriffen 'Raum', 'Zeit', 'Identität' und den Erfahrungen von 'Verlust', 'Distanzierung' und 'Reflexion' deuten" (Öhlschläger, Niehaus 2017, 255) scrive Antonio Roselli nello *Handbuch* dedicato a Sebald, sottolineando come il concetto di appartenenza implichi

in questo caso l'affrontare delle dicotomie destinate a non risolversi: radici/dispatrio, identità sociale/identità naturale, e dunque civiltà/natura *tout-court*. È innanzitutto alla luce di queste considerazioni che è possibile inserire Winfried Georg Sebald, nato in Germania nel 1944 e vissuto per gran parte della propria vita all'estero, fra gli autori dell'esilio del ventesimo secolo.

La *Exilliteratur* contemporanea evoca immediatamente tre scenari storico-geografici di cui la Seconda guerra mondiale è l'epicentro. I primi due casi riguardano gli esuli e i perseguitati dal Nazionalsocialismo, quindi gli autori e intellettuali che hanno abbandonato la Germania fra il 1933 e il 1945. Se in questo contesto non trova spazio una topografia dell'esilio tedesco, epoca drammatica, quanto culturalmente prolifica, con le sue principali rotte da Amsterdam a Parigi, alla Svizzera e agli Stati Uniti d'America, è invece importante sottolineare come ogni storia di dispatrio sia in realtà tutt'altro che esemplare. Come emerge con profonda melanconia dai diari veri o verosimili riportati da Sebald nei suoi testi, sono storie di peregrinazioni ed approdi intime e uniche in se stesse, così come lo sono il rapporto di ciascuno dei loro protagonisti nei confronti delle proprie origini e della scelta o meno di fare ritorno ai luoghi delle radici.

Nel 1945 per molti intellettuali tedeschi, e non solo, la scelta di localizzarsi fu innanzitutto una presa di posizione davanti alla storia. "Ich bin kein Baum, ich brauche keine Wurzeln. In diesem übertragenen Sinne, dass die Kindheit Wurzel ist: ja. Aber das ist nicht dasselbe wie ein Boden. Ich habe Füße, keine Wurzeln, ich kann gehen" (Zimmermann 2012, 27) affermava nel 2012 in un'intervista Ruth Klüger, sopravvissuta all'Olocausto e rimasta sospesa, per tutta la vita, fra Göttingen e gli Stati Uniti. Come è noto, solo alcuni degli esuli, mi limito a citare Ernst Bloch, Brecht e Adorno, scelsero di fare ritorno in patria. Altrettanto folta fu la schiera di coloro che scelsero invece un "esilio volontario permanente", si pensi ad Hannah Arendt, Nelly Sachs o Lion Feuchtwanger. Questi i primi due scenari, che hanno per protagonisti oppositori politici, voci della resistenza e le dirette vittime delle persecuzioni, per le quali la scelta di un riavvicinamento alla terra di origine – davanti all'impossibilità di una riconciliazione – implica il confrontarsi intimamente con la volontà e la possibilità di prendere nuovamente contatto diretto con "la barbarie". Come nota Paola Gheri approfondendo la differenza tra esilio e migrazione in ambito letterario:

L'esilio sopravvive nell'anima e genera il suo racconto anche molto tempo dopo che una certa situazione storica si è conclusa, oppure, allungando la sua ombra sull'esperienza dei figli, può diventare nella loro scrittura una specie di attraversamento della memoria, della parola, della storia dell'altro, alla ricerca della propria. Nella produzione letteraria di costoro, l'esilio, che non è più propriamente memoria, né, come si diceva, metafora di ciò che non si può dire altrimenti, si fa, appunto, ricerca e insieme ricostruzione poetica di un passato che li ha comunque raggiunti come difficile eredità. (Gheri 2018, 14)

Ancora diverso è infatti il caso degli "Ausgewanderten", ovvero degli autori che hanno scelto il dispatrio successivamente alla Seconda guerra mondiale, in cerca di una possibile rielaborazione della storia recente del proprio paese dalla distanza, pur non essendone necessariamente stati testimoni diretti. A questa categoria appartengono autori e intellettuali di generazioni diverse tra cui, ad esempio la *graphic novelist* tedesca Nora Krug, nata nel 1977, autrice del recente volume *Heimat. A German Family Album* (2018), e lo stesso W.G. Sebald, che lasciò la Germania per la prima volta nel 1965 per concludere gli studi universitari a Fribourg, in Svizzera, per poi spostarsi in Inghilterra, dove, divenuto professore di Letteratura tedesca all'università di Norwich, rimase fino alla morte.

Im Mai 1944 in einem Dorf in den Allgäuer Alpen geboren, gehöre ich zu denen, die so gut wie unberührt geblieben sind von der damals im Deutschen Reich sich vollziehenden Katastrophe. [...] diese Katastrophe [hat] dennoch Spuren in meinem Gedächtnis [hinterlassen]. (Sebald 2018, 5)

Scrive l'autore in *Luftkrieg und Literatur*, tradotto con il titolo di “Storia naturale della distruzione”, specificando: “Dort muss ich nicht unbedingt nach Deutschland, an den Ort meiner Herkunft zurück, wenn ich mir die Zeit der Zerstörung vergegenwärtigen will. Sie wird mir auch da, wo ich heute lebe, oft in Erinnerung gerufen” (*ibidem*). Figlio di un capitano della *Wehrmacht* fatto prigioniero in Francia durante la Seconda guerra mondiale, Sebald, in modo non dissimile da Luigi Meneghello – tuttavia proveniente da un passato e da una generazione differente – si trasferì definitivamente in Inghilterra già nei primi anni Settanta, scegliendo quello che si rivelò essere un esilio volontario permanente, o meglio, un “espatrio”. L’Inghilterra non diverrà mai una patria d’adozione, come spiega l’autore intervistato: “In England nur gastweise zuhause, schwanke ich auch hier zwischen Gefühlen der Vertrautheit und der Dislokation” (2003, 250). Infatti, pur sondando la patria solo dall’Oltremarica, prendendo le distanze anche dal proprio nome di battesimo perché “zu völkisch” (Schütte 2020, 17) e scegliendo lo pseudonimo di “Max”², l’autore non abbandonò mai nella scrittura la propria lingua madre, né il dialogo con la storia e con la cultura tedesche, né tantomeno rinunciò alla propria cittadinanza, dando alla propria scelta una motivazione etica e ineluttabile: “Sono nato in un particolare contesto storico, non ho scelta” (Sebald 2019, 49). L’esilio e il dovere di testimonianza dei traumi della storia recente pervadono la sua opera e i lavori accademici che spesso tendono a sovrapporsi e ad intrecciarsi con elementi autobiografici andando a comporre costellazioni di testimonianze pubbliche e private.

Autori periferici e dal rapporto controverso e sofferto con le radici, come Peter Handke, Günter Grass, Jean Paul, Franz Kafka, Vladimir Nabokov, Jean Améry sono i principali protagonisti delle “finzioni letterarie” e della sua saggistica, come si legge nella raccolta *Campo Santo* (2003), pubblicata postuma: voci di *Querdenker* e di erranti reali e metaforici. Qui, insieme ai sedici saggi e ai frammenti dell’ultimo progetto letterario dedicato alla Corsica che compongono il volume, si trova anche la *Antrittsrede vor dem Kollegium der Deutschen Akademie*, di cui Sebald divenne membro nel 1996. Un testo breve, schietto, in cui l’ammissione nel Kollegium der Deutschen Akademie viene accolta come una “insperata forma di legittimazione” in patria e al tempo stesso ricondotta nell’intimo alla scoperta dell’orrore legato alla propria identità nazionale.

Geboren 1944 im Allgäu, hat es einige Zeit gebraucht, bis ich etwas wahrnahm und begriff von der Zerstörung, die am Anfang meines Lebens stand. Ab und zu hörte ich in der Kindheit die Erwachsenen vom Umsturz reden, aber was der Umsturz war, wusste ich nicht. (2003, 249)

Con queste parole viene descritta la prima esperienza di quella che viene definita “unserer furchtbaren Vergangenheit”. Ancora una volta, l’incipit è affidato alle parole: “Geboren 1944 im Allgäu”. Questo è il peccato originale, la pena da cui è impossibile redimersi, nonché il trauma da rielaborare negli anni di dispatrio, inesorabile e necessario, come *Zakhor*³ del carnefice. La distanza fisica e l’esigenza di offrire la propria voce alle vittime della storia recente è quindi innanzitutto una necessità etica.

“Die ganze Republik hat für mich etwas eigenartig Irreales, so ungefähr wie ein nicht enden wollendes des Déjà-vu” (249-50) si legge in *Campo Santo*. La Repubblica Federale Tedesca, *Vaterland* osservato dalla distanza, che popola la letteratura e i pensieri dell’autore con l’intensità di un trauma non rielaborato, diviene col tempo un’immagine ossessiva e distopica come è l’autore stesso a lasciar intendere nella stessa *Antrittsrede*.

² Georg era inoltre il nome di battesimo del padre.

³ Per approfondire si rimanda a Yerushalmi 2011.

Erst als ich 1965 in die Schweiz und ein Jahr darauf nach England ging, begannen sich, aus der Entfernung heraus, in meinem Kopf Gedanken zu bilden über mein Vaterland, und diese Gedanken haben sich, in den mehr als dreißig Jahren, die ich nun schon auswärts lebe, in zunehmendem Maße kompliziert. (250)

Ciò che Sebald mette in pratica, collezionando, manipolando e inventando compulsivamente cronache private della distruzione e dell'esilio è un vero e proprio *acting out trauma*, ovvero il performare l'abisso attraverso tempi, spazi, microstorie diverse, inclusa la propria, senza però mai arrivare ad uno *working through*,⁴ ovvero ad una concreta rielaborazione.

La sua, come la descrive Elena Agazzi, è una "letteratura dell'ascolto" (2007, 30), il cui obiettivo non è infatti il superamento, bensì la documentazione e l'archiviazione della memoria e delle identità individuali che la compongono. La citazione da *Luftkrieg und Literatur* riguardo alle proprie origini procede infatti benjaminianamente nel segno del necessario dialogo con i morti e contro l'oblio, che, come "Über die Rollbahnen ist Gras gewachsen, die Kontrolltürme, Bunker und Wellblechhütten stehen halbverfallen." (2018, 83) ricreando una natura spettrale ed una calma apparente, minaccia costantemente la memoria dell'uomo. "Das Gras darüber wachsen lassen", ovvero dimenticare consapevolmente (e colpevolmente) qualcosa, recita il modo di dire tedesco, che all'indomani della guerra è cifra del conflitto insanabile tra le generazioni davanti alla "Bewältigung der Vergangenheit". "Ein toter Vater wäre vielleicht / Ein besserer Vater gewesen. Am besten / Ist ein totegeborener Vater. / Immer neu wächst Gras über die Grenze. / Das Gras muß ausgerissen werden / Wieder und wieder das über die Grenze wächst" (Müller 2001, 178). Si tratta di *Der Vater*, inserito nel 1971 nel dramma dedicato all'orrore della storia tedesca, *Germania Tod in Berlin* del drammaturgo della DDR Heiner Müller, figlio di un ex funzionario del Partito Socialista tedesco traditore dei propri ideali davanti al nazionalsocialismo.

Luftkrieg und literatur parte altrettanto dallo spunto autobiografico dell'impossibile riconciliazione con la figura paterna, fisicamente ed affettivamente distante e appartenente alla *Generation der Täter*.⁵ L'estraneità nei confronti del padre corrisponde per Sebald all'esclusione dallo stesso *Vaterland*, se non addirittura della frattura insanabile tra natura e umanità, ritenuta responsabile dell'orrore e della distruzione.

Forte è l'esigenza di riportare alla luce "il confine", concetto insito per Sebald nella patria stessa. Si tratta infatti del "filo di seta"⁶ tra passato e presente, barbarie e umanità, morti e vivi, ma anche tra inclusione ed emarginazione, patria e terra straniera. Il confine è inoltre per Sebald insito nel concetto stesso di identità culturale e di radici. Come sottolinea Antonio Roselli (Öhlschläger, Niehaus 2017, 257) la nazione tedesca è per Sebald unicamente *Vaterland*, priva di legami emotivi e di memorie private, se non la testimonianza storica. *Heimat* è un appellativo attribuibile solamente a Wertach nell'Allgäu, epicentro del dolore personale. Nato ai piedi delle Alpi, in un triangolo di terra racchiuso tra Germania, Austria, Svizzera e Liechtenstein, l'autore è cresciuto in un contesto, anche geograficamente, liminale, identificabile come mitteleuropeo, ben più che come tedesco. Seguendo le sue dichiarazioni e le poche testimonianze riguardo alla sua infanzia, vissuta con i nonni sul confine con l'Austria, senza mai conoscere il resto del Paese, si potrebbe infatti sostenere che Sebald abbia intimamente scelto di essere tedesco, anche e proprio alla luce della storia recente, assumendosi le colpe dei padri come un fardello impossibile da declinare (Sebald 2019, 32) e scegliendo di espiarlo attraverso l'esilio

⁴ Si veda per approfondire Violi 2014.

⁵ Riguardo al rapporto di Sebald con il proprio padre si rimanda a Sebald 2019, 46.

⁶ Questo è il filo conduttore di *Die Ringe des Saturn*.

e la scrittura. “Je mehr von der Heimat die Rede ist, desto weniger gibt es sie” (2012a, 11), si legge in *Unheimliche Heimat*, raccolta di cui si tornerà a parlare a breve.

Nell'intervista che ha preso poi il titolo di “Chi è W.G. Sebald?”, lo scrittore offre a Carole Angier un ritratto privato della “Unheimliche Heimat”, ovvero “patria inquietante”, dove i riferimenti culturali, come il *Wald* e il *Grimms Märchen*, sono intrisi di vergogna e l'unico ricordo positivo è affidato al silenzio (“e mi sento...”):

I still suffer from homesickness, of course. I take the train from Munich, and it turns the corner southwards, near Kempten, and I feel... and then as soon as I get out of the railway station I want to go back. I can't stand the sight of it. [...] I went to a Jewish cemetery not long ago in a small town near Freiburg with a mill, straight out of the Brothers Grimm. There's this German forest and amongst it the Jewish graves. (2019, 67-68)

A contrapporsi alla nostalgia dell'esule vi è l'incombere del passato, che invade la geografia del presente, rendendola invivibile. Il popolo ebraico, paradigma dell'erranza vittima della barbarie, e in particolare i destini e la condizione esistenziale degli ebrei tedeschi e austriaci, per i quali i concetti di confine, appartenenza e dispatrio hanno assunto significati ineffabili nel corso del ventesimo secolo, sono le principali voci di cui Sebald vuole essere testimonianza, sia nella letteratura scientifica che nelle opere di invenzione.

I primi esempi vengono proprio dalla saggistica. La raccolta *Unheimliche Heimat*, pubblicata per la prima volta nel 1991, è specificamente dedicata al rapporto conflittuale con la patria e all'esilio nella letteratura austriaca (o meglio, mitteleuropea) a partire del diciannovesimo e ventesimo secolo. Per gli autori di origine ebraica, questa è l'epoca dell'assimilazione e della migrazione verso Occidente, è l'illusione di poter riconoscere in Vienna una nuova Gerusalemme, l'epoca del movimento sionista, seguita dal terremoto geopolitico che sono stati lo smantellamento dell'Impero Asburgico, la Seconda guerra mondiale e i suoi postumi. Ad accomunare i protagonisti del volume (Charles Sealsfield, *alter ego* del boemo Karl Postl, Leopold Kompert, Franz Kafka, Joseph Roth, Gerhard Roth, Hermann Broch, Jean Améry, Peter Handke) è la sofferta impossibilità di un'appartenenza. Da alcuni tale condizione vissuta come una mitizzazione e idealizzazione della patria lontana o promessa, questo è il caso, ad esempio, di Leopold Kompert; per Kafka, come si vedrà più da vicino, diviene il paradigma dell'esilio esistenziale, oggetto ossessivo della propria opera.

Ohne Weltvertrauen stehe ich als Jude fremd und allein gegen meine Umgebung, und was ich tun kann, ist nur die Einrichtung in der Fremdheit. Ich muß das Fremdsein als ein Wesenselement meiner Persönlichkeit auf mich nehmen, auf ihm beharren wie auf einem unveräußerlichen Besitz. Immer noch [...] finde ich mich in der Einsamkeit. (Améry 1966, 150)

Scrive, dopo aver citato Kafka, il protagonista del capitolo successivo Hanns Meyer, ovvero Jean Améry, sopravvissuto ad Auschwitz e morto suicida nel 1978 a Salisburgo dopo quasi trent'anni di esilio volontario in Belgio, che all'interno di *Jenseits von Schuld und Sühne* dimostra come per un ebreo il concetto di patria rappresenti la negazione stessa dell'identità. È in questo contesto che Sebald fornisce la propria disarmante e inappellabile definizione di *Heimweh*, ovvero “un impulso emotivo con cui il passato riemerge e protesta contro l'irreversibile” (Sebald 2013, 95).

Il capitolo “Westwärts-Ostwärts: Aporien deutschsprachiger Ghettogeschichten” (2019, 47-48), approfondisce l'identità culturale degli ebrei nell'Impero Austro-Ungarico del diciannovesimo secolo attraverso la figura di Leopold Kompert, ebreo boemo nato nel 1822, voce della *Ghettoliteratur* di Vienna, dove trascorse la vita da esule. Ad essere descritti sono gli usi e

il lessico di una comunità, le segregazioni dettate dalle leggi ottocentesche e allo stesso tempo i confini interiori tra assimilazione e ortodossia, che lasciano facilmente presagire la triplice impossibilità di Kafka (Deleuze, Guattari 2021, 67), successiva di alcuni decenni: di non scrivere, di scrivere in tedesco, di scrivere in un'altra lingua.

Il lavoro del Max Sebald germanista viene ampliato ed esasperato in veste di autore di finzione. Se Theodor W. Adorno ha affermato l'impossibilità della poesia dopo Auschwitz contrapponendosi alle voci di Arendt, Sachs e Celan, e la *Trümmerliteratur* ha affrontato la miseria esistenziale della Germania post 1945 dalla prospettiva dei reduci di guerra, la posizione assunta da W.G. Sebald è unica e significativa. L'autore infatti si appropria del trauma e della condizione di vittima, rivivendola ed espiandola in prima persona, seppur sotto mentite spoglie, sino ad una completa identificazione letteraria. Come le opere del pittore Max Ferber, suo *Doppelgänger* in *Die Ausgewanderten*, anche i personaggi dei suoi libri sembrano nati da "im zerschundenen Papier herumgeisternde Gesichter" (Sebald 2007, 79).

"Trügerische Objektivität", "oggettività ingannevole", così viene definita la tecnica narrativa sebaldiana da Andrea Kohler nell'intervista del 1997 che prende il nome di *Katastrophe mit Zuschauer* (2012b, 157). Addentrarsi in quello che è stato per W.G. Sebald il rapporto con le radici e la distanza da esse richiede innanzitutto accettare di abitare il confine tra la memoria autobiografica e la spersonalizzazione, o di "Ich-Vergessenheit" con le parole di Elena Agazzi (2007, 37), e di inseguire l'autore tra le ombre dei suoi cloni letterari. Ciò appare evidente già dal fatto che le principali opere da lui dedicate all'esilio, *Die Ausgewanderten* (1992), *Die Ringe des Saturn* (1995) e *Austerlitz* (2001) sono narrate in prima persona. Ancora di più, tutte prendono spunto da avvenimenti (verosimilmente) autobiografici dell'autore.

"Ende September 1970, kurz vor Antritt meiner Stellung in der ostenglischen Stadt Norwich, fuhr ich mit Clara auf Wohnungssuche nach Hingham hinaus." (Sebald 2013a, 11) si legge all'inizio di *Die Ausgewanderten*, in cui, a partire dalla precisa datazione, è chiaro il riferimento al trasferimento dell'autore nella contea di Norfolk. Tuttavia, l'io-narrante resta anonimo in tutti e quattro i racconti che compongono il volume. *Die Ausgewanderten* ricostruisce attraverso appunti diaristici, immagini, conversazioni e testimonianze le storie di quattro uomini che ad un certo punto della propria vita hanno dovuto lasciare la patria. Ad introdurre ogni storia, simile ad un epitaffio, il nome del protagonista accompagnato da un verso. In effetti, all'inizio della narrazione tre dei protagonisti sono già morti togliendosi la vita. Come nota Uwe Schütte (2020, 35), oltre all'intersecarsi delle proprie vicende private con la storia del popolo ebraico, ad accompagnare ciascuno dei quattro protagonisti è la depressione scaturita dall'impossibilità di dimenticare il passato e dunque l'estremo fallimento nel tentativo di distacco (ancora una volta, il pensiero torna a Jean Améry e a quella che lo stesso Sebald definisce la "sindrome del sopravvissuto", cfr. Sebald 2019, 20). Emblematico è il destino del prozio Ambrose Adelwarth, a cui è affidata la massima "my field of corn is but a crop of tears" (Sebald 2007, 76). Dopo aver trascorso la vita come cameriere di alberghi di lusso a giro per il mondo, affetto da profonda depressione e forse dalla sindrome di Korsakov,⁷ nel 1952 Ambrose abbandonò d'improvviso il tetto coniugale lasciando alle proprie spalle soltanto un biglietto: "Have gone to Ithaca" (113). La Itaca in questione è però tutt'altro che un ritorno alle radici: si tratta di una clinica psichiatrica in cui il protagonista viene sottoposto all'elettroshock e perde progressivamente ogni contatto con la realtà. Espressione della coazione ossessiva a visitare il passato e l'altrove senza possibilità di salvezza è ancor di più la figura dell'ultimo protagonista

⁷ Patologia che porta a sopperire alla perdita della memoria con ricordi fittizi.

del volume, il pittore Max Ferber, ebreo, costretto ad abbandonare la famiglia e la Germania nel 1939, quando ancora era bambino. Ferber, a cui la polvere del passato è più cara del sole e dell'aria, ha perduto (o rimosso) ogni ricordo della propria infanzia in Baviera che non sia un corteo o una parata nazionalsocialista, ha dimenticato la lingua materna (lacuna che descrive come un "abisso linguistico") ed è ossessionato dal dipingere e cancellare la medesima tela, grattando via il colore e tornando a stenderlo con ancor più forte tormento.

Tuttavia, il passato continua a perseguirlo a Manchester, Gerusalemme dell'industria e "einziges Totenhaus oder Mausoleum" (Sebald 2013a, 223) (176), fino al Midlands Hotel, proiezione della Mitteleuropa di fine Ottocento, ormai in rovina e abitato dalle "figlie della Notte", che, come parche con fuso, filo e forbici accolgono il narratore.

"Im August 1992, als die Hundstage ihrem Ende zuzingen, machte ich mich auf eine Fußreise durch die ostenglische Grafschaft Suffolk in der Hoffnung, der nach dem Abschluß einer größeren Arbeit in mir sich ausbreitenden Leere entkommen zu können." (2000, 14) si legge invece nell'incipit di *Die Ringe des Saturn*, che ci fa supporre un riferimento ad *Unheimliche Heimat*, da poco conclusa per la pubblicazione. *Eine englische Wahlfahrt* è il sottotitolo del volume, che in dieci tappe compone una geografia storica ed emotiva di cui la natura, vittima dell'uomo, è ritratta nella sua immagine più lugubre e malinconica,⁸ come teatro di disboscamenti, piattaforme petrolifere, ruderi abbandonati, bombardamenti aerei, deportazioni. La cifra malinconica del pellegrinaggio nel Suffolk, osservato con sguardo estraneo, mai familiare, è esplicita sin dall'inizio, segnato dal fallimento stesso del vagabondare, che dopo un anno viene interrotto a causa di un crollo psicofisico dell'io-narrante che, paralizzato "angesichts der Zerstörung" (*ibidem*), è costretto al ricovero. Quello che era nato come un pellegrinaggio reale, si trasforma ben presto in una erranza desolata del tutto letteraria. Il senso di estraneità e non appartenenza del protagonista ai luoghi attraversati e alla nuova *Heimat* provvisoria, il Suffolk e il Norfolk, è confermato qui dalla progressiva e irreparabile perdita di orientamento dell'io-narrante: "Gesteigert wurde meine Verwirrung im übrigen dadurch, daß die Wegweiser an den Gabelungen und Kreuzungen, wie ich beim Weitergehen mit zunehmender Irritation feststellte, ausnahmslos unbeschriftet waren und daß statt einer Orts- oder Entfernungsangabe immer nur ein stummer Pfeil in diese oder jene Richtung deutete" (36). Man mano che l'io-narrante attraversa il paesaggio, fisicamente o attraverso aneddoti e narrazioni, questo si corrompe immediatamente (si riduce in rovine, prende fuoco, diviene tossico) lasciando presagire l'estremo dispatrio e sradicamento inconciliabile che Sebald arriva a profetizzare (si pensi a *Luftkrieg und Literatur*, *Campo Santo*, *Unheimliche Heimat* e, come si vedrà nel dettaglio, *Schwindel. Gefühle*), ovvero quello dell'uomo nei confronti della natura stessa, che, ferita a morte, lo respinge. Qui, all'interno di *Die Ringe des Saturn*, il tentato riavvicinamento alla natura ha avuto come esito il completo straniamento e l'identificazione del protagonista con il destino di Gregor Samsa, archetipo dello *Außenseiter* novecentesco, vittima della società e di una metamorfosi mostruosa, condannato all'incomunicabilità con l'essere umano. Un'incomunicabilità radicale e destinata a non risolversi, tanto da divenire una condanna a morte, come si apprende in conclusione alla decima sezione del volume, che descrive un antico rito funebre olandese:

⁸ Come diverrà più esplicito all'interno di *Luftkrieg und Literatur* (1999), di alcuni anni successivo, la catastrofe storica è per l'autore inscindibile dalla catastrofe ambientale generata dalla guerra e dal progresso. Mentre la "storia naturale della distruzione" è dedicata al territorio tedesco, desolato e stravolto dai bombardamenti all'indomani della Seconda guerra mondiale, "Gli anelli di Saturno", attraverso la storia della diffusione della sericoltura in Europa, affronta il tema della manipolazione del territorio da parte dell'uomo, attraverso disboscamenti, incuria e distruzione.

In Holland sei es zu seiner Zeit Sitte gewesen, im Hause eines Verstorbenen alle Spiegel und alle Bilder, auf denen Landschaften, Menschen oder die Früchte der Felder zu sehen waren, mit einem seidenen Trauerflor zu verhängen, damit nicht die den Körper verlassende Seele auf ihrer letzten Reise abgelenkt würde, sei es durch ihren eigenen Anblick, sei es durch den ihrer bald auf immer verlorenen Heimat. (2010, 349)

“In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre bin ich, teilweise zu Studienzwecken, teilweise aus anderen, mir selbst nicht erfindlichen Gründen, von England aus wiederholt nach Belgien gefahren” (2001, 9), con queste parole ha invece inizio l'ultimo capolavoro dell'autore, pubblicato a pochi mesi dalla morte, *Austerlitz*. Il protagonista, Austerlitz, incontrato dal narratore alla stazione di Anversa per la prima volta, nella “Salle des pas perdus”, luogo di passaggio, o non-luogo per definizione, viene descritto come simile ad “deutschen Helden” (14) dai capelli biondi e singolarmente ondulati, come Sigfrido nei *Nibelunghi* di Lang, tuttavia il passato e gli argomenti personali rappresentano un tabù per entrambi gli interlocutori, che dialogano in francese, ignorando qualsiasi informazione sul passato dell'altro. Ad accomunarli è, di fatto, l'erranza.

Das Verhältnis von Raum und Zeit, so wie es man beim Reisen erfährt, [hat] bis auf den heutigen Tag etwas Illusionistisches und Illusionäres, weshalb wir auch, jedesmal wenn wir von auswärts zurückkehren, nie mit Sicherheit wissen, ob wir wirklich fortgewesen sind. (19)

afferma infatti Austerlitz, per cui “die erzählerische Vermittlung [war] seiner Sachkenntnisse die schrittweise Annäherung an einer Art Metaphysik der Geschichte” (*ibidem*). Proprio qui, il primo soggiorno dell'io-narrante ad Anversa viene descritto come una fonte inspiegabile e inesauribile di “malessere” (9), che nel corso della narrazione si scoprirà essere causata proprio dalla “esposizione del protagonista alle proprie radici”. Tuttavia, neanche l'altrove è risolutivo, ma anzi, rende tangibile la malinconia data dall'assenza di obiettivo e dalla caducità del tempo, come quella che travolge Max Aurach dopo il suo arrivo a Manchester nell'ultimo racconto di *Die Ausgewanderten*.

Was mich betraf, so wurde ich in dem an den Sonntagen vollkommen verlassenen Hotel jedesmal von einem solch überwältigenden Gefühl der Ziel- und Zwecklosigkeit erfaßt, daß ich, um wenigstens die Illusion einer gewissen Ausrichtung zu haben, mich auf den Weg in die Stadt machte, wo ich dann allerdings planlos herumwanderte zwischen den im Verlauf der Zeit ganz und gar schwarz gewordenen Monumentalbauten aus dem vorigen Jahrhundert. (2007, 169)

Tutti e tre i volumi sono in effetti distopici *Reiseberichte* attraverso l'Europa del ventesimo secolo accomunati dall'impossibilità di un'appartenenza e della negazione dell'attesa o di un desiderio di ritorno. Oltre alla forte vicinanza autobiografica, appare infatti evidente come la testimonianza ed il ricordo presuppongono necessariamente il mettersi in cammino.

Questa è anche la cifra del popolo ebraico, come ricorda Franz Kafka nei dialoghi con Gustav Janouch, dando ulteriore significato all'ossessione di Ferber e al cammino irrequieto del suo interlocutore: “Wir Juden sind eigentlich keine Maler. Wir können die Dinge nicht statisch darstellen. Wir sehen sie immer im Fluß, in der Bewegung, als Wandlung. Wir sind Erzähler” (Janouch 1961, 43).

Il primo capitolo di *Die Ausgewanderten* si conclude con un fatto di cronaca tratto da un quotidiano di Losanna, di cui è riportata l'immagine: nel 1986, dopo settantadue anni il ghiacciaio svizzero dell'Oberaar aveva restituito il corpo di una guida alpina scomparsa nel 1914. Il corpo della guida, rimasto integro perché custodito dal ghiaccio, diviene il simbolo di una testimonianza tangibile del passato, della possibilità della memoria di “riaffiorare” in senso

letterale. “So also kehren sie wieder, die Toten. Manchmal nach mehr als sieben Jahrzehnten kommen sie heraus aus dem Eis und liegen am Rand der Moräne, ein Häufchen geschliffener Knochen und ein Paar genagelter Schuhe” (Sebald 2013a, 43). Questo aneddoto si ricollega immediatamente all’esistenza provvisoria dello Jäger Gracchus, *revenant* e alter ego di Franz Kafka, protagonista di *Schwindel. Gefühle* (1995), scritto in concomitanza a *Die Ringe des Saturn* e dedicato ad esili ed erranze letterarie. Tradotto in italiano con il titolo di *Vertigini*, il volume, suddiviso in quattro racconti, è dedicato ancora una volta al viaggio, questa volta avvertito esplicitamente come esperienza di malessere e perdita dell’orientamento.

Ich war damals, im Oktober 1980 ist es gewesen, vom England aus, wo ich nun seit nahezu fünfundzwanzig Jahren in einer meist grau überwolkten Landschaft lebe, nach Wien gefahren in der Hoffnung [...], eine besondere ungute Zeit hinwegzukommen. (2013b, 41)

Si legge nella sezione *Im Ausland*, in cui appaiono evidenti l’estraneità nei confronti di Vienna quanto della stessa Inghilterra, quanto la metamorfosi da esilio in attesa di un *nostos* al completo smarrimento. Lo spazio geografico all’interno del quale si muovono i protagonisti di *Schwindel. Gefühle* è ben noto all’autore: si tratta infatti di un’area circoscritta tra il lago di Garda, le Alpi bavaresi e la capitale austriaca, mete di peregrinazioni reali o verosimili di Casanova, Stendhal, dello stesso Sebald, e di Franz Kafka. In particolare quest’ultimo e i suoi viaggi verso Vienna, Verona, Venezia e Riva del Garda nel 1909 e in particolare nel 1913, in parte documentati nei *Tagebücher* e nelle lettere a Max Brod, è la figura a cui è dedicato il volume, diffondendosi in tutte e quattro le diverse sezioni. Certamente l’autore del *Castello*, per ragioni sia autobiografiche che letterarie, a partire dal dispatrio americano narrato in *Der Heizer*, compare in maniera ricorrente come simbolo dell’esilio esistenziale nell’opera di Sebald, tuttavia è certamente questo il caso di massima sovrapposizione tra esperienza autobiografica e finzione letteraria per entrambi gli autori coinvolti. Il viaggio nel limbo descritto nei frammenti all’interno dei *Tagebücher* e degli *Oktavhefte* (1914-17) dedicati alla figura del Cacciatore Gracco, qui al centro del capitolo “Dr. K.s Badereise nach Riva” (2003, 127-50), nasce da una vertigine personale quanto concreta del proprio autore, fuggito verso l’Italia in cerca di ristoro presso il Sanatorium von Hartungen di Riva del Garda, dilaniato dai dubbi e ossessionato dall’impossibilità di appartenenza, sia sociale che religiosa. “Der Wunsch nach besinnungsloser Einsamkeit. Nur mir gegenübergestellt sein. Vielleicht werde ich es in Riva haben” (Kafka 1948, 215) si legge in un’annotazione dei *Tagebücher* risalente al 1913. Nello stesso anno, la prima tappa della *Italienische Reise* kafkiana sarebbe stata Vienna, per assistere all’undicesimo Congresso Sionista, che lo avrebbe molto contrariato, confermando l’impossibile identificazione nell’ebraismo orientale, come è proprio Sebald a sottolineare (Sebald 2003, 80). In ambito letterario, lo slancio creativo che aveva travolto l’autore nel 1912⁹ sembra essersi assopito davanti all’intenzione, per quanto sofferta e fallimentare, di assimilarsi alla borghesia praghese. Inoltre, il 1913 è anche l’anno in cui sembra effettivamente possibile il concretizzarsi del matrimonio di Kafka con la fidanzata, Felice Bauer, destinato a non avvenire mai, proprio a causa della vertigine insanabile che l’autore prova a contatto con la realtà:

[...] Bei der geringsten Annäherung der geringsten Realität wäre ich unbedingt wieder außer Rang und Band und würde ohne Rücksicht [...] das Alleinsein zu erreichen suchen. Ich bin hier allein [...], bin traurich, dass es fast überläuft. Aber was soll ich tun, Felice? Wir müssen Abschied nehmen. (Kafka 1967, 466)

⁹ Sono stati scritti nel 1912 *Das Urteile Die Verwandlung*, oltre a numerosi frammenti confluiti in *Betrachtung*.

Scrive Kafka alla fidanzata da Venezia, poco prima di raggiungere Riva. I due, tuttavia, non si sarebbero separati ancora per più di un anno, trattenendo anche il fidanzamento nel limbo che avvolgeva la vita dell'autore in ogni suo aspetto. A spingere Kafka all'erranza è la melancolia saturnina che muove tutti i personaggi sebaldiani, mista ad un desiderio di evanescenza e perdita dell'identità, unica fonte di conforto per l'autore.

Mein einziges Glücksgefühl besteht darin, dass niemand weiß, wo ich bin. Wüßte ich eine Möglichkeit, um das immer fortzusetzen! Es wäre noch viel gerechter als sterben. Ich bin in allen Winkeln meines Wesens leer und sinnlos, selbst im Gefühl meines Unglücks. Ginge es noch jetzt statt Sanatorium in eine Insel wo niemand ist. (470)

Si legge ancora in una lettera alla fidanzata di poco successiva. Già dalla sua partenza da Vienna, Kafka stava evitando ogni contatto umano, facendo perdere le tracce di sé, approdando inosservato, come uno spettro, a Riva del Garda. Allo stesso modo era approdato, avvolto nel silenzio della siesta mediterranea, il Cacciatore Gracco a Riva del Garda. Nato nella Schwarzwald tedesca con il nome di Hans Schlag, Gracco, non morto, è destinato a navigare su una piccola imbarcazione il cui timoniere ha smarrito la rotta e ad approdare periodicamente nel porticciolo di Riva del Garda, dove rivive una cerimonia funebre – che inizialmente ha i tratti di uno spozalizio – destinata a non celebrarsi, e cerca salvezza nel sindaco di Riva del Garda, privo di qualsiasi dote salvifica o taumaturgica, fatta eccezione del nome di battesimo: “Salvatore”. Se la causa della dannazione eterna è a lui sconosciuta, quella della morte terrena è l'aver inseguito una cerva che lo aveva sedotto (1970, 271).

Sappiamo come la descrizione topografica è un elemento costante e caratterizzante dell'opera di Sebald, dunque non ci stupisce il suo interesse per questo specifico testo kafkiano. Altrettanto interessante ai nostri fini è però notare come la Schwarzwald e Riva del Garda rappresentano due dei rarissimi casi in cui Kafka colloca geograficamente la propria narrazione in modo esplicito. Si unisca a questo il potere evocativo di entrambi i luoghi: l'uno simbolo dell'identità culturale germanica, l'altro, il lago di Garda, meta e rifugio di letterati ed artisti d'Oltralpe a partire dallo stesso Goethe. Alla condizione di esule confinato nel limbo, a quanto pare, non vi è rimedio, come non vi è soluzione per la condizione di non appartenenza a cui è condannato il suo autore che, a differenza di Hans Schlag, non ha nostalgia delle proprie “radici terrene”. Ancor di più, nei frammenti kafkiani manipolati da Sebald in cui riconosciamo l'impronta delle leggende di Ahasvero, dell'Olandese volante e del *Wilder Jäger*, avviene la completa sintesi tra realtà e finzione, a due livelli metatestuali, che portano le erranti figure leggendarie a coincidere con l'autore stesso di *Schwindel. Gefühle*. A mostrarlo con chiarezza è l'ultima vertigine narrata nel volume, intitolata *Il ritorno in patria*, omaggio al *Ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, il cui l'io-narrante, a volte sotto le mentite spoglie di Kafka, di Améry, di Gracco/Hans Schlag o dell'*Odradek* indefinito protagonista di *Auf dem Dachboden*, è Sebald in persona, nel suo pellegrinaggio intimo verso i luoghi dell'infanzia, dopo trent'anni di assenza.

Im November 1987, nachdem ich die ausgehenden Sommermonate mit meinen verschiedenen Arbeiten beschäftigt in Verona [...], faßte ich eines Nachmittags, als der Großvenediger auf eine besonders geheimnisvolle Weise aus einer grauen Schneewolke auftauchte, den Entschluß, nach England zurückzukehren, zuvor aber noch auf eine gewisse Zeit nach W. zu fahren, wo ich seit meiner Kindheit nicht mehr gewesen war. (Sebald 2013b, 195)

W., il cui nome non viene mai espresso per intero, è Wertach nell'Allgäu, località della “Bayrischer Wald” (2013b, 170), a rimarcare la vicinanza con Hans Schlag, terra natale dell'au-

tore. Nei confronti di Wertach, Sebald intervistato definiva se stesso non esule, ma “espatriato”, raccontando di aver voluto sperimentare il *nostos* nel 1987 per confrontarsi con la personale proiezione dello spicchio di passato racchiuso nella terra natia che ogni *Ausgewanderte* conosce :

Um wiederzuentdecken oder nachzusehen, ob das, was in meiner Phantasie von diesem Ort noch existierte, tatsächlich noch auffindbar war. Und bin dann meines eigenen ... meinem eigenen Gefühl nach in einen Zustand geraten, den ich wiederum eigentlich vergleichen könnte mit dem Zustand des Jägers Gracchus, nämlich ein Aufenthalt in einem Niemandsland zwischen nicht hier und nicht dort, zwischen nicht ganz lebendig und nicht ganz tot, weil die Figuren, die ich als Kind ... aus meiner Kindheit in Erinnerung hatte, ja zum großen Teil inzwischen gestorben waren. (2012b, 60)

Quello che da subito assume le caratteristiche di un viaggio all'estero si rivela ben presto un'esperienza di confine, nonché una vera e propria catabasi nel regno dei morti, in cui l'autore, come i suoi *Doppelgänger* letterari, giunge inosservato, in una notte piovosa, dopo aver ripercorso al contrario l'itinerario kafkiano attraverso il Brennero e il confine austriaco.

Proprio come i ricordi di Gracco al cospetto del sindaco di Riva, nell'avvicinarsi a Wertach, i ricordi personali anziché intensificarsi si diradano, lasciando spazio alle testimonianze della guerra che riaffiorano come cicatrici dalla terra stessa: i territori degli ultimi scontri a fuoco, il campo degli zingari.

Come sottolinea Uwe Schütte (2020, 76), l'accostamento alla figura di Ulisse dichiarato nel titolo è dunque quanto mai ironico, infatti, l'esperienza del ritorno mette il protagonista davanti alla propria evidente condizione di *Heimatlosigkeit*.

Gut dreißig Jahre war ich nicht mehr in W. gewesen. Obzwar im Verlauf dieser langen Zeit [...] viele der mit W. verbundenen Örtlichkeiten [...] in meinen Tag- und Nachträumen beständig wiederkehrten und mir jetzt vertrauter erschienen, als sie es vormals gewesen waren, lag das Dorf, wie ich mir bei meiner späten Ankunft dachte, weiter für mich in der Fremde als jeder andere denkbare Ort. (Sebald 2003, 202)

La topografia emotiva legata all'infanzia esiste oramai solo nell'immaginario, fino a rendere la patria un non-luogo, e questo, come affermava già quasi un secolo prima il signor K. in viaggio verso il Sud, ha un effetto rassicurante. Tuttavia, come l'io-narrante di *Die Ringe des Saturn*, giunto alla Locanda Engelwirt di Wertach, Sebald viene colto da incubi notturni che lo costringono a letto per mattinate intere. Il resto del tempo viene trascorso nel limbo, con gli occhi rivolti al passato, cercando di riconoscere i volti conosciuti nell'infanzia nei contadini che passano dalla locanda, sondando se stesso: “Den Nachmittag über bin ich [...] mit meinen damit verbundenen Nachsinnen beschäftigt, in der leeren Gaststube gesessen” (2013b, 203). Inoltre, il trauma che impedisce al protagonista l'interazione e il movimento coinvolge la memoria stessa, al punto di negare anche l'ultimo baluardo di realtà:

Je mehr Bilder aus der Vergangenheit ich versammle [...] desto unwahrscheinlicher wird es mir, dass die Vergangenheit auf diese Weise sich abgespielt haben soll, denn nichts sei normal zu nennen, sondern es sei das allermeiste lächerlich, und wenn es nicht lächerlich sei, dann sei es zum Entsetzen. (231)

Si legge nel dialogo con Lukas Seelos. Il racconto perde infatti progressivamente ogni riferimento reale, fino a diventare una proiezione onirica, un'allucinazione febbrile al culmine della quale si manifesta davanti al narratore la slitta che traina il corpo senza vita del cacciatore Hans Schlag, seguita dal suo corteo funebre. Le visioni proseguono con scenari, paesaggi tedeschi che molto ricordano la narrazione videotestuale di Thomas Heise citata in apertura, sebbene nella dimensione storica che avvolge l'intero capitolo.

In conclusione al racconto apprendiamo del rientro di Sebald in Inghilterra, dopo un mese di profonda astenia del protagonista che rifiuta cibo, acqua e qualsiasi contatto con la società, precipitando in un vortice ossessivo, che inizia ad allentarsi unicamente “dopo che il treno ha superato Heidelberg”, ovvero dopo aver raggiunto una debita distanza dai luoghi delle radici.

A confinare Max Sebald nel limbo eterno della non appartenenza è l'immagine finale, che interrompe bruscamente il malinconico tentativo di reinserimento nella *Wahlheimat* mancata, per la quale si profetizza la metamorfosi in abisso post-apocalittico sul quale – nemesi degli orrori dell'Olocausto – piove cenere dal cielo.

Vor uns der Widerschein, und vor dem tiefen Himmelsdunkel in einem Bogen hügelan die ausgezackte Feuerwand bald eine Meile breit. Und andern Tags ein stiller Aschenregen – westwärts, bis über Windsor Park hinaus. (235)

Riferimenti bibliografici

- Adorno, Theodor W. 1977. *Gesammelte Schriften*. Bd 10. *Kulturkritik und Gesellschaft*, herausgegeben von Rolf Tiedemann. 20 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Agazzi, Elena. 2003. *La memoria ritrovata: tre generazioni di scrittori tedeschi e la coscienza inquieta di fine Novecento*. Milano: B. Mondadori.
- . 2007. *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald*. Roma: Artemide.
- . 2012. *W.G. Sebald: in difesa dell'uomo*. Firenze: Le Lettere.
- Améry, Jean. 1966. *Jenseits von Schuld und Sühne: Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. München: Szykieski Verlag.
- Arnold, Heinz L. (Hrsg.). 1974. *Deutsche Literatur im Exil 1933-1945*. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 2006. *Literatur und Migration*. München: Text+Kritik.
- Brecht, Bertolt. 1979 [1937]. *Svendborger Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1986. *Poesie inedite sull'amore, poesie politiche e varie*, traduzione di Gabriele Mucchi. Milano: Garzanti.
- Brodskij, Iosif. 1988. “La condizione che chiamiamo esilio”. In Id., *Dall'esilio*, 11-36. Milano: Adelphi.
- Bruno, Giuliana. 2015. *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, a cura di Maria Nadotti. Monza: Jonah & Levi.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 2021. *Franz Kafka. Per una letteratura minore*, traduzione di Alessandro Serra. Macerata: Quodlibet.
- Fischer, Gerhard. 2009. *W.G. Sebald: Schreiben ex patria*. Amsterdam: Rodopi.
- Gabaccia, Donna R., and Franca Iacovetta (eds). 2019. *Borders, Conflict Zones, and Memory: Scholarly Engagements with Luisa Passerini*. London: Routledge.
- Galli, Matteo. 2006. *Edgar Reitz*. Milano: Il Castoro.
- Gheri, Paola. 2018. “Esilio, migrazione, scrittura. Riflessioni introduttive”. *Testi e linguaggi* no. 12: 11-18.
- Janouch, Gustav. 1961. *Gespräche mit Kafka: Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Kafka, Franz. 1948. *Tagebücher 1910-1923*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- . 1967. *Briefe an Felice*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- . 2006 [1970]. “Der Jäger Gracchus”. In Id., *Die Erzählungen*, 269-73. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Krug, Nora. 2018. *Heimat: a German family album*. London: Penguin.
- Meneghello, Luigi. 2007. *Il dispatrìo*. Milano: BUR.
- Müller, Heiner. 2001. *Werke*. Bd. 4. *Die Stücke 2*, herausgegeben von Frank Hörnigk. 13 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Öhlschlager, Claudia, und Michael Niehaus. 2017. *W. G. Sebald-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Salvadori, Diego. 2017. *Inframondi: prospettive ecocritiche nell'opera di Luigi Meneghello*. Firenze: Firenze University Press.

- Schütte, Uwe. 2020. *W.G. Sebald: Leben und literarisches Werk*. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Sebald, Winfried G. 2013b [1990]. *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- . 2012a [1991]. *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- . 2013a [1992]. *Die Ausgewanderten: vier lange Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- . 2000 [1995]. *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- . 2001. *Austerlitz*. München: C. Hanser Verlag.
- . 2003. *Campo Santo*, herausgegeben von Sven Meyer. München: C. Hanser Verlag.
- . 2012b. „Auf ungeheuer dünnem Eis“ *Gespräche 1971 bis 2001*, herausgegeben von Torsten Hoffmann. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- . 2018. *Luftkrieg und Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- . 2019. *Il fantasma della memoria: conversazioni con W.G. Sebald*, a cura di Lynne S. Schwartz, prefazione all'edizione italiana di Filippo Tuena, traduzione di Chiara Stangalino. Roma: Treccani.
- Stammberger, Birgit, und Lea Bühlmann. 2018. *Das verräumlichte Selbst. Topographien kultureller Identität*. Berlin: Neophilis Verlag.
- Termeer, Marcus. 2016. *Menschen mit fremden Wurzeln in hybriden Stadtlandschaften: Versuch über Identität und Urbanität im Postfordismus*. Berlin: Neophilis Verlag.
- Trawny, Peter. 2016. *Was ist deutsch? Adornos verratenes Vermächtnis*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Violi, Patrizia. 2014. *Paesaggi della memoria: il trauma, lo spazio, la storia*. Milano: Bompiani.
- Wambach, Lovis M. 1993. *Ahasver und Kafka*. Heidelberg: C. Winter.
- Yerushalmi, Yosef H. 2011. *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*, traduzione di Daniela Fink. Firenze: Giuntina.
- Zimmermann, Felix. 2012. „Ich habe Füße, keine Wurzeln.“ Überleben: Die Literaturwissenschaftlerin Ruth Klüger kam als Kind ins KZ. Ein Gespräch über rettende Verse“. *taz*, 3. November. <<https://taz.de/Erinnerung-an-Ruth-Klueger/!5718983/>> (09/2021).



Stationendrama: Vor der Morgenröte (2016) di Maria Schrader

Matteo Galli

Università degli Studi di Ferrara (<matteo.galli@unife.it>)

Citation: M. Galli (2021) Stationendrama: Vor der Morgenröte (2016) di Maria Schrader. *Lea* 10: pp. 351-359. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13271>.

Copyright: © 2021 M. Galli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

This article deals with the biopic dedicated to Stefan Zweig produced and shot in 2016 by Maria Schrader and entitled *Vor der Morgenröte*, in English *Farewell to Europe*. The five chapters of the movie concentrate on the final part of Zweig's life, culminating in his suicide, and they are read as a *Stationendrama*, or in relation to the impossibility of salvation for exile.

Keywords: Biopic, Exile, Stefan Zweig

1. Biopic

In un'intervista risalente al 2013 un giornalista pose al regista americano Quentin Tarantino la seguente domanda: "Are there any genres you don't like?". Questa fu la risposta:

I don't like everything. I like historical movies. But I am not a fan of the costume drama. Another genre I have no respect for is the biopic. They are just big excuses for actors to win Oscars. It's a corrupted cinema. (Tarantino 2013)

Un *biopic* (crasi di *biographical picture*) è, secondo il Duden, "die Verfilmung des Lebens einer Person, die tatsächlich lebt oder gelebt hat". Come esempio il vocabolario menziona "das Biopic über Johnny Cash" ovvero *Walk the Line* di James Mangold del 2005. Il termine venne coniato già negli anni Cinquanta. In tedesco, in parallelo alla parola inglese, esiste anche il sostantivo *Filmbiographie*. Da decenni ormai gli storici del cinema studiano i biopics e negli ultimi vent'anni sono uscite numerose opere canoniche sull'argomento anche in linea con il fatto che il fenomeno negli ultimi tempi ha raggiunto dimensioni considerevoli. Al centro di una biografia cinematografica, di un biopic possono trovarsi persone molto conosciute (ma anche sconosciute) appartenenti ai più diversi ambiti. I protagonisti appartengono in

prevalenza a categorie quali: politici (pensiamo alle biografie cinematografiche, che so io, su Gandhi o su Nixon, su Elisabetta II o su Margaret Thatcher), sportivi (pensiamo a Niki Lauda oppure a Pelé) oppure scienziati (Stephen Hawking o John Nash) e soprattutto artisti: musicisti (da Ray Charles a Bob Dylan), pittori (William Turner, Vincent van Gogh).

Una sorta di sottogenere della biografia cinematografica, del biopic è la biografia cinematografica di stampo letterario, la biografia di scrittori che come già il biopic generico fin dagli albori della storia del cinema ha svolto un ruolo non secondario. Nella monografia uscita nel 2008 scritta da Sigrid Nieberle dal titolo *Literarische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino* (2008), l'autrice colloca in appendice un elenco di pellicole riconducibili a questo genere, girate fra il 1909 e il 2007. La lista in ordine alfabetico in base al cognome delle scrittrici e degli scrittori, probabilmente tutt'altro che completa consiste di 256 titoli che vanno da Sibilla Aleramo a Émile Zola, sulla cui vita sono stati girati non meno di quattro film. Se Sigrid Nieberle avesse scritto il proprio libro qualche anno dopo, l'elenco non si sarebbe concluso con il nome di Zola ma con ogni probabilità con il nome di Stefan Zweig, ovvero con il film intitolato *Vor der Morgenröte*, film del 2016 per la regia di Maria Schrader.¹ All'interno di un genere che malgrado le riserve di Tarantino è assai di moda, proprio la biografia cinematografica di stampo letterario risulta in questi anni di particolare attualità e all'interno di questa tendenza mi paiono particolarmente frequenti i film incentrati sulla biografia di scrittori tedeschi o di lingua tedesca. Ne è in qualche misura una prova un convegno tenutosi a Monaco nell'aprile del 2019, i cui atti sono stati di recente pubblicati in un volume intitolato *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von SchriftstellerInnen in Dokumentationen und Biopics* per le cure di Torsten Hoffmann e Doren Wohlleben (2020). In questo libro sono contenuti quindici saggi, fra i quali anche uno, il primo saggio accademico dedicato al film su Zweig, scritto da Anna-Katharina Gisbertz (Hoffmann, Wohlleben 2020, 113-28). Nella loro introduzione il curatore e la curatrice distinguono tre diverse modalità di affrontare dal punto di vista storico-letterario e mediologico la presenza degli autori e delle autrici, quello che la curatrice e il curatore chiamano "Autorschaft". La prima modalità viene definita "kultursoziologisch-biographisch" (Hoffmann, Wohlleben 2020, 10-11), la seconda viene definita "performativ-theatralisch" (12-13) e la terza viene definita "ästhetisch-narratologisch" (13-15). Nel primo caso autorialità e creatività vengono presi in considerazione in relazione al carattere esemplare (*Vorbildfunktion*) dei relativi autori (10); nel secondo caso il mezzo cinematografico viene recepito come archivio di pratiche di auto ed etero rappresentazione dei relativi scrittori (*ibidem*); nel terzo e ultimo caso si analizzano le diverse strategie narrative e medialità, la rappresentazione intermediale della letteratura nonché il rapporto fra fatti e finzioni (*ibidem*). Più avanti tornerò su queste categorie al fine di determinare in quale gruppo sia possibile inserire il film su Stefan Zweig.

2. Zweig e il cinema

Prima di far ciò vorrei brevemente soffermarmi su un ulteriore aspetto di carattere generale, ovvero il rapporto di Stefan Zweig con il cinema.² Nel – per solito – assai dettagliato e documentato portale cinematografico IMDb (Internet Movie Database) vengono riportati ben 94 titoli nei quali Zweig svolge un ruolo. Si tratta in larghissima misura di classici casi di

¹ Il lavoro è stato condotto prendendo come base il DVD del film, pubblicato dalla Warner Home Video nel 2016.

² Su Stefan Zweig e il cinema si veda l'articolo relativo contenuto nello *Stefan-Zweig-Handbuch* a cura di Arturo Larcari, Klemens Renoldner e Martina Wörgötter presso De Gruyter (Berlino-New York) nel 2018. L'articolo è stato scritto da Manfred Mittermayer, s'intitola "Verfilmungen von Zweigs Texten" e copre le pagine 864-75.

trasposizione cinematografica di testi letterari, cominciando dalla primissima, ovviamente muta, risalente all'anno 1923, ovvero la trasposizione di *Brennendes Geheimnis* per la regia di Rochus Gliese fino ad arrivare a 4 produzioni recentissime e prossime venture. Nel 2021 è uscita un'ulteriore trasposizione di *Schachnovelle* per la regia di Philip Stölzl (la prima essendo stata quella di Gerd Oswald, con Curd Jürgens protagonista, risalente al 1960, ma in seguito ce ne sono state altre, seppur solo per la televisione). Altri tre film risultano in post-produzione (la data di uscita non è specificata): una ulteriore trasposizione di *Angst* per la regia di Tomislav Mihalov (la prima essendo stata quella di Roberto Rossellini, intitolata *La paura*, con Ingrid Bergman protagonista); la trasposizione di *Geschichte in der Dämmerung*, intitolata *Crepúsculo*, diretta dalla regista americana Clemy Clarke; un cortometraggio indiano intitolato *The Miniaturist of Junagadh* che risulta "based on stories written by the Austro-Hungarian writer Stefan Zweig"; una formula questa che ricorda molto da vicino quella utilizzata da Wes Anderson nei titoli di coda di *Grand Budapest Hotel* del 2014, certamente, per quanto attiene agli ultimi anni l'opera più famosa fra quelle che hanno a che vedere con Zweig. Le parole usate da Anderson suonavano: "inspired by the writings of Stefan Zweig. Born Vienna 1881. Died Petropolis 1942". Per il resto fra i 94 film inutile dire che troviamo moltissime produzioni televisive, soprattutto della TV austriaca e di quella tedesca, di diffusione e interesse assai modesti.

Quel che sorprendentemente manca nell'elenco di IMDb, sito solitamente assai affidabile, sono per l'appunto i biopics. Uso di proposito il plurale perché *Vor der Morgenröte* (ma il titolo internazionale è un altro, assai più esplicito: *Stefan Zweig: Farewell to Europe*) di Maria Schrader non è il primo film sulla vita di Zweig. Nel 2002 il regista brasiliano Sylvio Back (1937) girò un film in lingua inglese e in lingua portoghese dal titolo *Lost Zweig* incentrato sugli ultimi anni della vita di Zweig. Il ruolo di Zweig era interpretato dall'attore tedesco, icona del cinema di Wim Wenders, Rüdiger Vogler. Il film piuttosto mediocre si basa sulla celebre biografia relativa agli anni brasiliani, scritta da Alberto Dines, intitolata *Morte no paraíso, a tragedia de Stefan Zweig*, libro scritto nel 1981 e che 25 anni dopo è stato tradotto in tedesco. Il medesimo Sylvio Back si era occupato di Zweig sul piano cinematografico già qualche anno prima, all'epoca si era trattato di un documentario dal titolo *A morte em cena* (La morte in scena), di nuovo l'argomento erano gli ultimi anni di Zweig che culminano con il doppio suicidio dello scrittore e della seconda moglie Lotte. Non mi occuperò né del film di finzione (molta molta finzione, se si pensa che a un certo punto Stefan Zweig nel film di Back incontra Orson Welles, che si trovava in quel medesimo torno di tempo in Brasile, ma i due non si sono mai incontrati!) e neanche del documentario, e non affronterò nemmeno la questione se Maria Schrader e il suo sceneggiatore Jan Schomburg conoscevano i due film di Back al momento del concepimento del loro film, per venire da adesso a concentrarmi sul film.

3. *Genesis, struttura, trama, Leitmotive*

Vor der Morgenröte è un progetto di lunghissima durata, se si tiene conto che la prima versione della sceneggiatura, presente nella biblioteca dello Zweig-Zentrum di Salisburgo reca la data "Juli 2011".³ Questa prima versione contiene numerose scene che non sono più presenti nella versione definitiva, ossia quella che è servita da base per le riprese del film e, viceversa, moltissime scene dell'ultima versione non erano presenti nella prima stesura. L'ultima, che è

³ Ringrazio il collega e amico Arturo Larcati, Direttore dello Zweig-Zentrum per avermi messo a disposizione le due versioni della sceneggiatura cui si fa riferimento nel testo.

poi la quinta stesura, e che reca la dicitura *Drehfassung*, porta la data 27.03.2015 risale dunque al periodo immediatamente precedente l'inizio delle riprese, se si tiene conto del fatto che il film è stato girato fra l'aprile e il giugno di quello stesso anno. Confrontando il film girato con l'ultima versione della sceneggiatura emergono alcune differenze. Non è possibile stabilire se tutte le scene contenute nella sceneggiatura siano state effettivamente girate o se alcune siano state scartate in sede di montaggio perché l'edizione in DVD su cui si basa il presente lavoro non contiene, come accade in molte altre edizioni, nessun extra, come ad esempio i cosiddetti *outtakes*, ossia appunto le scene scartate. Della questione parleremo fra un attimo.

Per prima cosa occupiamoci della struttura. Il film, che ricalca più la struttura di un testo letterario che di un testo cinematografico (anche se nel frattempo la suddivisione in capitoli al cinema è diventata sempre più frequente, pensiamo fra i moltissimi a Tarantino stesso), è suddiviso in sei parti, o capitoli che dir si voglia. Assistiamo per prima cosa a un prologo di circa 9 minuti che si svolge a Rio de Janeiro nel 1936, a seguire: quattro capitoli di diversa lunghezza, e infine un epilogo che è incentrato sul suicidio dei coniugi Zweig, della durata di 8:30 minuti e recante il titolo "EPILOG, PETROPOLIS, BRASILIEN *Februar 1942*". I quattro capitoli principali sono lunghi il doppio, in un caso il triplo rispetto al prologo e all'epilogo. Al pari di essi, i capitoli portano il titolo delle città ovvero delle regioni come segue: 1) "I. BUENOS AIRES, ARGENTINIEN *September 1936*"; 2) "II. PROVINZ BAHIA, BRISILIEN *Juanar 1941*"; 3) "III. NEW YORK CITY, U. S. A. *Januar 1941*" e 4) "IV. PETROPOLIS BRASILIEN *November 1941*". Un dato strutturale dei sei episodi è la loro pronunciata incompiutezza. Cinque dei sei episodi si concludono in modo improvviso, il continuum del plot viene a un certo punto interrotto, come se Schrader e Schomburg avessero voluto sottolineare in modo particolare l'arbitrio creativo del montaggio. Solo il prologo presenta una struttura in sé conclusa.

Nel prologo dei servitori sono intenti a fornire l'ultimo ritocco a un banchetto particolarmente sontuoso e ricco di decorazioni floreali per onorare la presenza di Stefan Zweig. Dopodiché gli invitati cominciano a prender posto alla lunga tavolata. Zweig viene introdotto dal ministro degli esteri brasiliano Soares, sono presenti anche le figlie del presidente brasiliano Getulio Vargas, il giorno seguente, si dice, lo scrittore avrà un colloquio con il presidente. In occasione del suo doppio discorso dai toni assai moderati (la prima parte è in tedesco, la seconda in francese) Zweig elogia il Brasile, la cui bellezza e la cui promessa di futuro lo hanno colpito fin dal primissimo arrivo nella baia di Rio. Zweig accenna inoltre al proprio destino di esule e apolide, col che, già in questo primo discorso, si allude a quella che sarà la dialettica principale del film, sospeso fra il fascino per il Brasile, potenziale incarnazione e promessa di un nuovo inizio, da un lato, e la disperazione dovuta alla condizione ineludibile, inesorabile, inemendabile di esule, dall'altro. Il tutto si svolge presso il Jockey Club di Rio de Janeiro. Zweig è in viaggio per partecipare all'assemblea del Pen-Club che si tiene a Buenos Aires, incontro che coincide con la seconda parte del film, come si è già detto.

Al centro della seconda parte – "I. BUENOS AIRES, ARGENTINIEN *September 1936*", appunto – si trovano due lunghe scene. Da un lato la conferenza stampa di Stefan Zweig in cui egli esprime opinioni molto caute, malgrado i giornalisti lo incalzino per ottenere affermazioni esplicite soprattutto in merito al regime hitleriano (questa sequenza nella sceneggiatura è contrassegnata con il n. 6 e con la didascalia "Innen. Kongresshotel, Conference Room – Tag"). Il punto di vista di Zweig è riassunto al meglio dalle parole che lo scrittore rivolge al giornalista Joseph Brainin "Jede Widerstandsgeste, die kein Risiko in sich birgt und keine Wirkung hat, ist nichts als geltungssüchtig". La seconda lunga sequenza di questo secondo capitolo è la n. 10 e nella sceneggiatura reca il titolo "Innen. Kogresshotel, Saal – Tag". Qui vengono riportati brani del discorso di Emil Ludwig (interpretato da Charly Hübner) il secondo autore di lingua

tedesca che partecipa al congresso del PEN, come anche frammenti del discorso del presidente dell'associazione Louis Pierard che, con estrema puntualità, elenca in ordine alfabetico la lista degli scrittori di lingua tedesca esiliati. Da questa seconda parte è stata espunta una lunga scena presente in sceneggiatura che in realtà sarebbe stata la prima dell'episodio argentino. Si tratta della scena n. 2 con la didascalia "Innen. Café Tortoni, Buenos Aires – Tag". Si tratta di una sequenza di quasi nove pagine (la sceneggiatura nella versione prevista per le riprese ammonta complessivamente a 109 pagine, siamo di fronte dunque a un dodicesimo dell'intera sceneggiatura). Questa lunghissima scena contiene una conversazione alla quale oltre a Zweig e allo scrittore francese Georges Duhamel partecipano anche lo scrittore islandese Halldór Laxness nonché Antonio Aita, segretario del congresso di Buenos Aires. Le ragioni di questa espunzione mi paiono evidenti perché nell'intera scena – soprattutto per quel che riguarda la prima parte – si parla di letteratura, una lunga discussione che ruota prevalentemente intorno ai due scrittori italiani presenti a Buenos Aires, ovvero Filippo Tommaso Marinetti e Giuseppe Ungaretti e verte sulla loro compromissione con il regime fascista. Nel corso dell'intera scena Stefan Zweig parla pochissimo, quasi non spiccica parola e lascia al francese Duhamel il compito di esprimere le proprie opinioni oltremodo corrette sul piano politico, senza esporsi granché. In tal modo questa scena si rivela (si sarebbe rivelata) un duplicato o se vogliamo una prolessi della scena seguente, quella della conferenza stampa. Con l'espunzione della scena n. 2 gli autori non vogliono da una parte eccedere nel trattare il tema dell'impegno forzato e dall'altro vogliono opporsi al rischio di un *name dropping*.

Fondamentale resta il fatto che in entrambe le scene rimaste il personaggio di Zweig, pur giustificando al meglio il proprio laconismo, risulta chiaramente affetto da una forma di strisciante depressione che sempre più forte emergerà nelle sezioni seguenti.

La terza parte – "II. PROVINZ BAHIA, BRISILIEN *Juanar 1941*" – arriva dopo un'ellissi di cinque anni. Ci troviamo dunque nell'anno 1941. Dal 21 agosto 1940 Zweig si è stabilito in Brasile, si è risolto a scrivere un libro sul Brasile e a tal fine attraversa il paese per conoscerlo meglio, fra cui anche la provincia di Bahia nel nord-est, dove compie la visita a una piantagione di canna da zucchero. Qui prende appunti, ascolta le spiegazioni in portoghese del lavoratore nero locale, l'interprete che traduce dal portoghese in spagnolo, ma con la testa sembra essere tutto da un'altra parte, pensa ai visti che vorrebbe procurare ad amici e conoscenti. La sua condizione di scampato in mezzo a un mondo di perseguitati lo opprime assai al punto che quasi distratto partecipa a un ricevimento organizzato in suo onore dal sindaco di Cachoeira che culmina nell'esecuzione da parte di un'orchestra di strumenti a fiato, un'esecuzione a dir poco dissonante e dai tratti piuttosto grotteschi, niente meno che di *An der schönen blauen Donau*, ciò che riesce a strappargli al massimo un sorriso amaro.

La quarta parte – "III. NEW YORK CITY, U. S. A. *Januar 1941*" – è collocata solo qualche giorno più tardi nella metropoli nordamericana. L'intera sezione, la più lunga di tutte, si svolge in un ambiente chiuso nell'appartamento abitato da Friderike Zweig, la prima moglie, insieme alle figlie e ai loro compagni (l'appartamento le è stato messo a disposizione da una lontana conoscenza di origine ebraica): l'opposizione fra l'opprimente calura tropicale del Brasile e il gelo newyorkese era stata tematizzata ancor prima della partenza, quasi a voler significare che non può esistere uno scampo ai rigori del mondo e della Storia. La prima inquadratura di questa quarta parte sono non a caso i fiori di ghiaccio alla finestra dell'appartamento. È nella quarta parte che il pessimismo e la depressione di Zweig emergono in tutta chiarezza. Friderike Zweig, interpretata da Barbara Sukowa, è costantemente presente: con emozione ricorda le circostanze avventurose della propria fuga dall'Europa insieme alle figlie, resa possibile solo dalle conoscenze e dai contatti di Zweig. Friderike menziona i nomi di tutti coloro che invece non ce l'hanno fatta, cerca di spronare l'ex marito ad aiutare amici e conoscenti, un invito dal quale lo scrittore in linea di principio non intende rifuggire, ma tutto sembra esser divenuto insostenibile date le dimensioni

degli aiuti che occorrerebbe prestare. Più volte si parla del bisogno di Zweig di ritagliarsi uno spazio di tranquillità per poter tornare a scrivere, ciò che in fin dei conti lo condurrà alla decisione di non restare negli USA (né sulla costa Est né sulla costa Ovest contrariamente alla grande maggioranza degli scrittori germanofoni esuli) ma di tornarsene in Brasile, in qualche misura un po' lontano dal mondo. A un certo punto fa la sua comparsa anche Ben Hübsch, l'editore americano di Zweig che gli offre un posto a Yale, una collocazione non dissimile da quella di Thomas Mann che nei primi anni americani si tenne a galla con un posto come docente a Princeton. Zweig decide di rifiutare e di ripartire, non vuole stabilirsi in un paese e peggio ancora in una città dove soggiorna, come dice, mezza Vienna e mezza Berlino. L'unica prospettiva per un futuro cui Zweig accenna in questa quarta parte è la decisione di scrivere un'autobiografia, per la cui stesura richiede l'aiuto di Friderike nella sua qualità di archivio vivente della memoria familiare.

La quinta parte – “IV. PETROPOLIS, BRASILIEN *November 1941*” – si svolge nella città brasiliana, a un'ora e mezza di distanza da Rio de Janeiro, il giorno del sessantesimo compleanno di Zweig, dunque il 28 novembre 1941. Proprio quel giorno Zweig incontra Ernst Feder (interpretato da Matthias Brandt), scrittore e giornalista berlinese di origine ebraica, suo coetaneo. Anche Feder si è stabilito a Petropolis, nelle immediate vicinanze della casa dove abita Zweig e nei mesi che gli restano da vivere apparterrà alla sua più intima cerchia. I due si conoscevano già da prima dell'esilio e Feder avverte una profonda venerazione nei confronti di Zweig. Pur ammirando la natura rigogliosa del Brasile e volendosi convincere di soggiornare in una specie di paradiso in terra, entrambi provano un senso di colpa per essere in qualche modo riusciti a farla franca. Soprattutto Zweig esprime un enorme disagio causato dalla lettura delle notizie tragiche provenienti dall'Europa riportate dai giornali che arrivano, seppur in ritardo, in quest'angolo remoto. Anche in questa giornata di “festa”, proprio in questa giornata di “festa”, Zweig appare come un individuo depresso e straziato – malgrado, come già nella sezione newyorkese, egli accenni a un progetto artistico: se là si era parlato del testo che sarebbe poi divenuto *Die Welt von gestern* qui si parla di una novella sugli scacchi, la *Schachnovelle* appunto. A tal proposito Zweig prega Feder di prestarsi, occasionalmente, a giocare con lui, per permettergli di acquisire la dimestichezza necessaria per scrivere quel testo. Attraverso le parole di Feder gli autori della sceneggiatura hanno inteso alludere anche al grande successo del libro sul Brasile (*Brasilien. Ein Land der Zukunft*, 1941) nonché alle reazioni controverse suscitate da tale successo presso gli intellettuali brasiliani soprattutto a causa della completa cecità di Zweig nei confronti di Getulio Vargas. Alcuni giornalisti e scrittori locali lessero il libro come segno di ingenuità e di piaggeria da parte di Zweig, in fondo il Brasile all'epoca in cui Zweig prese a conoscerlo, percorrendolo in lungo e in largo, e anche quando decise di trattenervisi, era retto da un regime para-fascista. La giornata si conclude con la festa di compleanno e con una gita compiuta dai coniugi Zweig assieme all'editore brasiliano Abraham Koogan e da sua moglie (ebrei di origine russa, nella scena si alternano il francese e il russo), che gli regalano un cagnolino. Lo sguardo malinconico di Zweig che osserva sperduto ciò che passa fuori dal finestrino della macchina conclude questa quinta parte.

Una delle sequenze certamente più riuscite è l'epilogo – “EPILOG, PETROPOLIS, BRASILIEN *Februar 1942*” –, quello del suicidio di Stefan e Lotte Zweig: un'unica inquadratura senza movimenti di macchina, i cadaveri sul letto vengono inquadrati solo per qualche istante riflessi nello specchio di un armadio, per il resto: le reazioni sconvolte degli astanti, della governante, della poetessa cilena Gabriela Mistral, vicina di casa dei coniugi Zweig, di Koogan che accorre alla notizia e che recita una preghiera in ebraico, la lettura da parte di Feder della cosiddetta *declaração* con le ultime parole scritte lasciate da Zweig, le quali spiegano fra l'altro il titolo del film:

[...] So halte ich es für besser, rechtzeitig und in aufrechter Haltung ein Leben abzuschliessen, dem geistige Arbeit immer die lauterste Freude und persönliche Freiheit das höchste Gut dieser Erde gewesen. Ich grüsse alle meine Freunde! Mögen sie die Morgenröte noch sehen nach der langen Nacht! Ich, allzu Ungeduldiger, gehe ihnen voraus. (Zweig 1981, 342)

Al pari degli altri episodi anche quest'ultimo termina nel bel mezzo di parole mormorate a bassa voce e non comprensibili, in portoghese.⁷

4. Target e X-Filme

Il film è solido sul piano documentario, il conoscitore dell'opera e soprattutto della vita di Stefan Zweig non scoperà alcun blooper o errore sostanziale, il genere del biopic ha il permesso di inventare sul piano del dialogo ma non può prescindere dai *realia*, a meno che il testo non aspiri dichiaratamente a rinegoziare ovvero a scoronare in senso finzionale, ludico, grottesco la figura al centro del film, pensiamo ad alcuni celebri biopic anche degli ultimi anni, come ad esempio *Shakespeare in Love* (1998) di John Madden o anche al biopic sul giovane Goethe, intitolato appunto *Goethe!* girato nel 2010 da Philipp Stölzl. Ma questo è possibile solamente laddove è lecito partire dal presupposto che la realtà biografica della figura al centro del film sia, almeno nel paese d'origine, talmente nota che lo spettatore è immediatamente in grado di riconoscere lo scarto fra la biografia "reale" e quella "immaginata". Per Zweig, con tutta evidenza, questo non si dà. I conoscitori, gli esperti di Zweig sapranno con certezza tutto o quasi tutto, ma il pubblico colto, a cui il film è rivolto, non necessariamente, e quindi in prima battuta si tratta di mettere gli spettatori al corrente di quanto "realmente" accaduto. Il pubblico colto di un film *d'essai*, quello che in tedesco si chiama "Arthouse-Film", è evidentemente il target di Maria Schrader. Del resto, il film è il tipico prodotto della X-Filme-Creative Pool, società di produzione e in seguito di distribuzione fondata a Berlino nel 1994 da tre registi e un produttore. I tre registi sono: Tom Tykwer (colui che quattro anni più tardi avrebbe girato *Lola rennt*), Wolfgang Becker (colui che nove anni dopo avrebbe girato *Goodbye, Lenin!*) e il regista tedesco di origine ebraica Dani Levy. Il produttore è Stefan Arndt. In una delle fasi decisamente meno significative del cinema tedesco, la fase del cosiddetto "cinema of the consensus"⁴ i fondatori della X-Filme, ispirati dal modello della United Artists, volevano girare e produrre film non elaboratissimi sul piano formale e con una struttura narrativa tutto sommato piuttosto tradizionale, con l'ambizione di andare incontro ai gusti sia, appunto, dei fruitori di cinema *d'essai* sia del grande pubblico. Nei primi anni il progetto non sembrò affatto funzionare, solamente grazie al grande successo di *Lola rennt* l'idea riuscì ad affermarsi ottenendo apprezzamenti dalla critica e successi al botteghino, al punto che a partire dal 2000 la casa produttrice raggiunse una completa autonomia fondando anche una propria società di distribuzione.

La carriera di Maria Schrader si è sviluppata nell'alveo della X-Filme, dapprima come attrice, quindi come sceneggiatrice e regista. Come attrice ha lavorato in quasi tutti i film di Dani Levy degli anni Novanta e degli anni Duemila (al regista è stata anche per qualche tempo legata sentimentalmente), anche se i maggiori successi come attrice li ha ottenuti, sempre negli anni Novanta con altri film e con altri registi, con *Keiner liebt mich* di Doris Dörrie del 1994 e con *Aimée & Jaguar* di Max Färberböck del 1999. Alla regia Schrader esordisce nel 2007 con la trasposizione cinematografica del romanzo dell'autrice israeliana Zeruya Shalev, intitolato *Liebesleben. Vor der Morgenröte*. Nove anni dopo, il suo secondo film, a cui ha fatto seguito la

⁴ "Cinema of the consensus" è espressione coniata da Eric Rentschler (Hjort, McKenzie 2000, 245-61).

miniserie, ambientata fra Williamsburg, quartiere ebraico ortodosso di New York, e Berlino, prodotta per Netflix intitolata *Unorthodox* che le è valso la nomina nella categoria appunto delle miniserie all'edizione del 2020 dei Golden Globes – anche questa serie, come i due film precedenti, testimonia uno spiccato interesse dell'autrice al rapporto fra cultura tedesca e cultura ebraica. Solamente l'ultimissimo film, presentato alla Berlinale nel 2021, non si occupa di argomenti ebraici, s'intitola *Ich bin dein Mensch* e racconta dell'amore di un'archeologa per un robot.

5. Vor der Morgenröte e i biopics

Delle tre tipologie di biografie letterarie, elaborate da Hoffmann e Wohlleben e menzionate all'inizio, è possibile parlare nel caso di *Vor der Morgenröte* solamente della prima. Nella prima tipologia, definita *kultursoziologisch-biographisch*, l'autorialità e la creatività vengono poste al centro dell'attenzione in relazione alla loro funzione di modello sociale. Nel caso del presente film ritengo che il carattere esemplare è di assoluta rilevanza, nel senso che il biopic su Zweig intende sottolineare l'irredimibilità della condizione esistenziale dell'emigrante e dell'esule, di cui appunto la parabola biografica di Zweig rappresenta un tragico paradigma. Detto in parole povere: là dove la propria *Heimat*, i propri valori sono perduti, anche nel presunto paradiso non c'è salvezza. I *Leitmotive* strutturali e concettuali, tipici, secondo Sigrid Nieberle, della biografia cinematografica di stampo letterario, sono invece pressoché assenti nel film di Maria Schrader. Nieberle parla della dialettica fra umanizzazione ed eroicizzazione, della alternativa fra identificazione (lo scrittore ci viene mostrato come una persona normale, come uno di noi) e sottolineatura del carattere eccezionale, eroico appunto, della figura dell'autore (Nieberle 2008, 25). Di questa dialettica nel film di Maria Schrader non vi è traccia alcuna. Di un altro punto che Nieberle giustamente ritiene decisivo sul piano strutturale, mi pare che invece vi sia traccia evidente nel film su Zweig. La studiosa afferma che le biografie cinematografiche evitano sistematicamente la rappresentazione della morte del protagonista o della protagonista, in modo tale che l'autore o l'autrice possano continuare a condurre un'esistenza sullo schermo. Il genere deve assolutamente – queste le parole di Nieberle – mantenere una distanza narrativa rispetto al momento in cui il protagonista esala l'ultimo respiro. La biografia cinematografica deve mostrare solamente alcuni stralci di una vita ma non la morte: "Würde das Publikum den letzten Atemzug zu sehen bekommen, wäre die Rückkehr auf die Leinwand als filmische Wiedergeburt womöglich verwehrt. Deshalb wird rechtzeitig geschnitten, so dass der biographisch notwendige Tod im narrativen Off des Films gebannt ist" (Nieberle 2008, 22). Proprio questo accade in *Vor der Morgenröte* e avviene malgrado la morte di Zweig rappresenti il necessario punto di arrivo dell'intero film, costruito secondo il modello dello *Stationendrama* che a sua volta rispecchia la struttura di una sacra rappresentazione e della passione di Cristo.

Il film di Schrader rispecchia proprio lo schema biografico da cui mette in guardia il celebre studioso zweigiano Klemens Renoldner (che peraltro ha funto da consulente per la regista e a cui è stato riservato nella seconda parte anche un piccolo cameo). Nel saggio biografico che introduce lo *Stefan-Zweig-Handbuch* scrive Renoldner:

Die Geschichte eines Dichter-Lebens von ihrem Ende her zu erzählen, mag reizvoll sein, allerdings ist dabei nur schwer zu vermeiden, dass man den Blick zu sehr auf die letzte Lebenszeit, die letzten Werke, die Umstände des Todes und auf die zeitgenössische Wirkung des Autors am Ende seines Lebens richtet. Zweigs Biografie mit dem Bericht über seinen Suizid zu eröffnen und Werk und Lebensumstände wie durch eine Folie der letzten Monate im Exil zu betrachten, kann Kausalitäten erzeugen, die irreführend sind. (Renoldner, 2018, 1)

Il monito di Renoldner è certamente corretto, ma qui vale l'esatto contrario: senza il suicidio di Zweig questo film (e peraltro anche *Lost Zweig* di Sylvio Back) non sarebbe mai stato concepito perché la vita di Zweig, se si prescinde dalla sua tragica morte e dai dati micro ma soprattutto macrostorici che a quella morte hanno condotto, non possiede altro potenziale narrativo. A chi interesserebbe altrimenti la vita non particolarmente spettacolare di Zweig, senza questa via crucis e senza il suicidio? Questo, a dire il vero, lo si può affermare, seppur forse non in una forma così estrema, anche per altri biopics, che sono stati creati soprattutto in grazia del fatto che i relativi eroi hanno sofferto una morte tragica, talvolta attesa e talvolta inattesa, che si chiamino Jim Morrison o Freddie Mercury, Vincent Van Gogh o Malcolm X. E se Josef Hader, la cui prestazione è stata unanimemente elogiata, fosse stato un attore americano, avrebbe avuto ottime chances di guadagnarsi un Oscar, col che, forse, le parole di Tarantino avrebbero avuto conferma.

Riferimenti bibliografici

- Gisbertz, Anna-Katharina. 2020. "Autorschaft im Exil zwischen Trauma und Widerstand. Maria Schraders *Vor der Morgenröte* (2016)". In *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von SchriftstellerInnen in Dokumentationen und Biopics*, herausgegeben von Torsten Hoffmann und Doren Wohlleben, 113-28.
- Hoffmann, Torsten, und Doren Wohlleben. (Hrsgg.). 2020. *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von SchriftstellerInnen in Dokumentationen und Biopics*. Bielefeld: Transcript.
- Mittermayer, Manfred. 2018. "Verfilmungen von zweigs Texten". In *Stefan-Zweig-Handbuch*, herausgegeben von Arturo Larcati, Klemens Renoldner, und Martina Wörgötter, 864-75. Berlin-New York: De Gruyter.
- Nieberle, Sigrid. 2008. *Literarische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino*. Berlin-New York: De Gruyter.
- Renoldner, Klemens. 2018. "Biografie". In *Stefan-Zweig-Handbuch*, herausgegeben von Arturo Larcati, Klemens Renoldner, und Martina Wörgötter, 1-42.
- Rentschler, Eric. 2000. "From New German Cinema to Post-Wall Cinema of Consensus". In *Cinema & Nation*, edited by Mette Hjort and Scott Mac Kenzie, 260-77. London: Taylor & Francis.
- Tarantino, Quentin. 2013. *It's a corrupted Cinema*. <<https://the-talks.com/interview/quentin-tarantino/>> (09/2021).
- Zweig, Stefan. 1981. *Das Stefan Zweig Buch*, herausgegeben von Knut Beck. Frankfurt am Main: Fischer.



Citation: G. Bacherini (2021) Lontano dal passato, da se stessa, dal potere: gli (auto)esili di Christa Wolf in *Kindheitsmuster*. *Lea* 10: pp. 361-376. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13272>.

Copyright: © 2021 G. Bacherini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Lontano dal passato, da se stessa, dal potere: gli (auto)esili di Christa Wolf in *Kindheitsmuster*

Gabriele Bacherini

Università degli Studi di Firenze, Istituto Italiano di Studi Germanici
(gabriele.bacherini@unifi.it; bacherini@studigermanici.it)

Abstract

The article analyses the theme of exile as developed in Christa Wolf's autobiographical work *Kindheitsmuster*. The exile experienced at a young age by both the author and by her main fictional character, Nelly Jordan, is complemented by other self-exiles. Through them Wolf seeks to recover her own subjectivity, while critically dissociating from the propaganda and the political line of a regime of which for too long, in the West, she was considered an uncritical supporter.

Keywords: Cold War, GDR, Nazism, Oder-Neiße, Wolf

Quello di “esilio” è un concetto notoriamente prismatico nelle sue possibilità interpretative. Si va dall'esilio interno, il confino cui regimi come quello fascista destinarono gli oppositori, all'esilio esterno che costringe all'abbandono della patria; più nello specifico, si può distinguere tra l'esilio personale che per esempio toccò a Dante Alighieri nella Firenze d'inizio Trecento e il più frequente dispatrio di interi popoli e nazioni. Parlando della sua rappresentazione letteraria, quello dell'esilio è naturalmente un tema alquanto gettonato. Già in epoca medievale, due secoli prima del summenzionato Dante, Bernardo di Chartres dedicò versi assai conosciuti al *topos* dello sradicamento; venendo ai tempi moderni e all'ambito della letteratura tedesca, non è possibile ignorare la formidabile carica tematica che, da questo punto di vista, Paul Celan impresso alla propria opera postbellica, quando si spostò a Bucarest, e poi a Vienna e Parigi, mentre l'originaria Bucovina asburgica, l'antico Buchenland, si dissolveva per sempre tra l'Ucraina sovietica e la Romania dei Ceaușescu (Pulsoni 2014). Uno degli ultimi tra i tanti esempi germanofoni, molto vicino anche geograficamente all'opera di Celan, è poi quello che guarda al Banato di Herta Müller e che guadagnò a quest'ultima il Nobel per la letteratura 2009. Non

molte, tuttavia, risultano essere le opere che riescano a rappresentare più generi di esilio, concreto e psichico, reale e figurato, nello stesso tempo. A metà degli anni Settanta, Christa Wolf fornì uno dei pochi esempi disponibili.

Nel 1976, mentre sosteneva con forza la causa dell'esiliato Wolf Biermann, una Wolf ormai assurta a principale coscienza critica di quella che nominalmente si presentava come Repubblica Democratica Tedesca pubblicò *Kindheitsmuster*, opera concepita nei sei anni precedenti (Dahlke 2016, 123) e che solo nel 1992 sarebbe stata tradotta in italiano con il titolo di *Trama d'infanzia*, al singolare.

Ne è protagonista Nelly Jordan, berlinese-orientale sulla quarantina, affermata nel proprio lavoro in ambito letterario e politicamente impegnata nelle fila della SED, Sozialistische Einheitspartei Deutschlands. Professione e rispetto dell'ideologia non hanno costituito un freno alla realizzazione di Nelly anche nella propria vita privata. Del marito di Nelly, Horst, riproponendo una sua consuetudine in voga già da *Nachdenken über Christa T.* (Wolf 1968), l'autrice utilizza però l'iniziale del nome di battesimo, H., e non dice molto altro. È il 10 luglio 1971 quando, insieme a H., al fratello Lutz altrimenti denominato L. e alla figlia adolescente Lenka, Nelly parte alla volta del proprio luogo di nascita, che non visita da anni. Si tratta di una ex cittadina di confine, germanica sin dalla fondazione nel Medioevo e che però, dopo la guerra e gli accordi per il ripristino della linea di confine Oder-Neiße, è finita in territorio polacco e ha cambiato nome, perdendo quello di lingua tedesca oltre a larga parte del suo retaggio culturale. La gita in Polonia durerà solo due giorni, il 10 e l'11 luglio, ma questo pur breve lasso temporale basterà all'autrice per intessere una fitta trama narrativa con gli altri due viaggi, più intimi e figurati, che animano l'opera: un movimento a ritroso nel passato, nei primi diciotto anni di vita e nella memoria di colei che narra, ossia dal 1929 al 1947, cioè all'immediato dopoguerra in cui gli eserciti di occupazione alleati si susseguono sul territorio tedesco; infine, un itinerario introspettivo nel presente della protagonista, osservata mentre si dedica alla redazione di un manoscritto autobiografico tra il 3 novembre 1972 e il 2 maggio 1975.

Come si può notare, i riferimenti temporali sono piuttosto precisi e dettagliati, e altrettanto è la disposizione cronologica degli eventi, mostrati al lettore con l'obiettivo di rappresentare il doloroso processo evolutivo attraverso cui la narratrice vuole autoanalizzarsi. Ciò nonostante, i tre viaggi si mescolano di continuo tra loro, ora emergendo e ora invece scomparendo durante la narrazione, proprio come si farebbe nell'ordire una trama con fili di più colori. L'eccezione che conferma la regola è il diciottesimo e ultimo capitolo, in cui prima si racconta della guarigione dell'ormai adolescente Nelly da una malattia polmonare che l'aveva colpita nel 1947 e, a seguire, si descrive il concludersi dell'escursione in terra polacca nel 1971. Tale viaggio funge da strumento per il riesame della propria memoria (Felsner 2010, 176), mentre quello nel presente della scrittura della propria autobiografia si era già esaurito nella sua eminente funzione introspettiva.

Come per *Nachdenken über Christa T.*, anche in *Kindheitsmuster* i dettagli autobiografici inseriti da Wolf sono fin troppo evidenti: della stessa cittadina dell'est prussiano-brandeburghese adesso divenuta dell'ovest polacco, meta del viaggio del 1971, anche in questo caso l'autrice ci restituisce solo le iniziali del nome; dietro alla "L. heute G." (Wolf 1976, 10), alternativamente chiamata "Geburtsort L.'" e "Reiseziel G.'" (11), si cela però chiaramente quella Landsberg an der Warthe, oggi Gorzów Wielkopolski, dove Wolf era nata il 18 marzo 1929.

Al tempo stesso, Nelly Jordan è con tutta evidenza il corrispettivo di Christa Wolf nell'opera. L'autrice farà tuttavia recuperare la propria centralità di protagonista a questa figura, derivando da essa tre differenti "sotto-personaggi", tre diverse Nelly, tante quanti sono i viaggi intrapresi dalla donna: la Nelly narratrice, colei che si pone in posizione quasi onnisciente e

dialoga con la Nelly scrittrice, dandole del *tu* nell'analizzarne sia l'operato durante la stesura del manoscritto, sia i ricordi generati dalla scrittura del medesimo; infine, la Nelly bambina, punto di riferimento per tutta l'opera, essendo essa al centro del viaggio più complesso, quello nel passato e nella memoria di un'infanzia segnata dai condizionamenti del periodo nazional-socialista. Per parlare della Nelly bambina, anziché il *tu* con cui si rivolge alla Nelly scrittrice e che già rappresenterebbe una importante presa di distanze dal sé, la Nelly narratrice utilizza la terza persona singolare femminile. Si rivolge a lei. Perché, viene da chiedersi, questo sempre maggiore distacco da se stesse? Già nella premessa, Wolf giunge senza indugi al punto:

Alle Figuren in diesem Buch sind Erfindungen der Erzählerin. Keine ist identisch mit einer lebenden oder toten Person. Ebenso wenig decken sich beschriebene Episoden mit tatsächlichen Vorgängen. Wer Ähnlichkeiten zwischen einem Charakter der Erzählung und sich selbst oder ihm bekannten Menschen zu erkennen glaubt, sei auf den merkwürdigen Mangel an Eigentümlichkeit verwiesen, der dem Verhalten vieler Zeitgenossen anhaftet. Man müßte die Verhältnisse beschuldigen, weil sie Verhaltensweisen hervorbringen, die man wiedererkennt.

C. W. (Wolf 1976, 6)

Si è molto dibattuto a proposito del genere entro cui inquadrare quest'opera. Essa possiede senz'altro i crismi del romanzo e il suo già rilevato carattere autobiografico, come per molti altri lavori wolfiani, è evidente. Tuttavia, anticipa Wolf nel passo appena citato, nell'opera esisterà poca aderenza tra figura letteraria e suo corrispettivo reale. “Nulla insomma in *Trama d'infanzia* corrisponde al vero fuorché l'essenziale”, chiosa Rossana Rossanda nel recensire la traduzione italiana di quello che, non senza ragione, considera un romanzo di formazione (1992, 14). Birgit Dahlke (2016, 123) osserva che il titolo e il tema scelti da Wolf non riguardano banalmente “meine Kindheit in Landsberg an der Warthe”, ma le difficoltà del relazionarsi con il materiale autobiografico, di trovare una forma stilistica che renda giustizia alla complessità dell'incontrare se stesse durante questo processo. Le somiglianze che è possibile percepire originano più che altro dalla schematizzazione dei comportamenti sociali, ancor più forte – ma questo, nel passo sopra citato, Wolf si limita a sottintenderlo – in un Paese socialista. In tale punto di vista, per inciso, risiede la prima grande critica sociale che l'opera di Wolf muove alla DDR dell'epoca. Sempre a proposito del titolo, va notato come il sostantivo “Muster” ivi contenuto richiami più di un tipo di trama, non solo l'intrecciarsi dei tre viaggi. Il riferimento può andare anche alla gabbia ideologica in cui la Nelly bambina si è formata durante il nazismo; un *topos*, questo, già proprio di *Nachdenken über Christa T.* e del quale Wolf inserisce una spia nel testo, ricordando, come giustamente segnala Kristin Felsner (2010, 175), che “Muster” ha pure una sua accezione perturbante, derivata dal latino *monstrum*. Si può anche definire *Kindheitsmuster* come un parziale esempio di *Reiseliteratur*: c'è in effetti la cronaca di un viaggio realmente intrapreso; vi è però questa forte istanza introspettiva che finisce per “inquinare” il resoconto del viaggio reale con gli altri due più intimi e allegorici, perché anche nella realtà ci si muove non per diporto, ma animati dalla volontà di ricerca e riscoperta delle proprie radici. Gli stessi Fritz Joachim Raddatz e Marcel Reich-Ranicki, due dei più noti critici occidentali dell'epoca, si trovarono in certe ambascie nel confrontarsi con *Kindheitsmuster*; se il primo lo considerò un'eccellenza della saggistica a sfondo autobiografico, il secondo ne risultò tanto disorientato da finire per inveire contro l'oggetto del proprio operato. Tacciato il testo addirittura di diletantismo, Reich-Ranicki accusò Wolf di averlo scritto male, al punto tale da comprenderne a malapena la trama (Felsner 2010, 173). Così non è, ovviamente, e come sosteneva Michail Michajlovič Bachtin, l'allontanamento da se stessi, la necessità di assumere una dimensione altra

rispetto alla propria, il porsi al di fuori dell'esistenza personale, sono condizioni fondamentali per analizzare più oggettivamente l'esperienza di vita vissuta. Biografia e autobiografia sono per Bachtin gli strumenti più adeguati a raggiungere quest'obiettivo, a patto però che il menzionato distacco abbia già avuto luogo, nel momento in cui essi vengono usati (Bachtin 2000 [1979], 102-36).¹ Tale distacco si rende così necessario, e in questo senso le riflessioni lasciateci da Wolf nella premessa risultano fondamentali per capire come questa separazione abbia luogo. Da un lato essa si genera da quelle che l'autrice definisce "invenzioni" della Nelly narratrice, la quale soprintende all'intera opera; non solo la Nelly bambina, ormai dissoltasi nel tempo, perfino la Nelly scrittrice – che pure è reale e presente al tempo della narrazione, così come quella Wolf che dietro a essa si cela – viene invece fatta passare per fittizia; anzi, secondo Diesing si ha in questo senso a che fare con una sorta di doppio distanziamento, poiché la narratrice è a sua volta un'entità fittizia all'interno di un'opera che anche la studiosa colloca nel possibile genere del saggio autobiografico, però con innesti romanzeschi (Diesing 2010, 140-41).

Offrendo più di un'ipotesi interpretativa di sé e della realtà, quasi fosse un richiamo di Wolf all'*Essayismus* musiliano, *Kindheitsmuster* può quindi essere considerato (anche) come una forma di analisi a chiaro sfondo romanzesco che Wolf dedica all'ampio tema dell'esilio, specialmente dell'esilio dal potere e dai suoi condizionamenti. La tripartizione in Nelly narratrice, scrittrice e bambina cui viene sottoposta la protagonista non riguarda soltanto quest'ultima ma, in primo luogo, l'autrice e la propria necessità di analizzare se stessa in un periodo di forte riflessione su quel modello sociale e politico che Wolf aveva già cominciato a criticare nella *Christa T.* Non è solo la protagonista a ritrarsi dalla società in segno di evidente obiezione nei confronti della medesima; Nelly, la Nelly adulta, l'intellettuale riformata dall'esperienza socialista, deve pure autoesiliarsi per autoanalizzarsi.

Wo ist das Kind, das ich gewesen,
ist es noch in mir oder fort?

Weiß es, daß ich es niemals mochte
und es mich auch nicht leiden konnte?

Warum sind wir so lange Zeit
gewachsen, um uns dann zu trennen?

Warum starben wir denn nicht beide,
damals, als meine Kindheit starb?

Und wenn die Seele mir verging,
warum bleibt mein Skelett mir treu?

Wann liest der Falter, was auf seinen
Flügeln im Flug geschrieben steht?

Pablo Neruda
Buch der Fragen. (Wolf 1976, 7)

¹ Sullo stesso tema si veda anche Antje Diesing 2010, 148.

Nel *Libro de las preguntas* (1974), antologia lirica di Pablo Neruda pubblicata postuma, il poeta e attivista cileno si concentra sulla collezione di una serie di domande connesse a se stesso, alla propria soggettività e a quella distanza inevitabilmente venutasi a creare tra contemporaneità e infanzia. I passi che Wolf sceglie di citare in apertura di *Kindheitsmuster* si adeguano perfettamente alla tematica di riferimento per l'opera. L'affermare nella contemporaneità, da parte della Nelly scrittrice, la distanza dal proprio passato è in effetti la questione che anche Wolf sente come centrale; il mezzo per ottenere la *Wiedergutmachung*, la riparazione del danno subito, come dice Christel Zahlmann (1986, 121), viene individuato, qui come precedentemente in *Nachdenken über Christa T.*, nella scrittura. In entrambe le opere, l'atto di redigere il proprio manoscritto è in effetti fonte e opportunità di autoindagine. Semmai, la *Christa T.* si differenzia per uno scambio tra quest'ultima e la narratrice, che scrive ispirandosi al lascito dell'amica scomparsa. Tale scambio, nota Ursula Ackrill (2004, 62-63), è invece assente in *Kindheitsmuster*, ove il proprio passato spinge Nelly a rielaborare il presente e iniziare a pensare al futuro senza mai dialogare con esso, data la distanza non solo temporale. È questo un processo lungo e doloroso che si salda, nella propria ricerca di verità, a quello di rielaborazione del ricordo, generando paure e ansie che a loro volta provocano nella Nelly adulta degli anni Settanta più di un "blocco dello scrittore" – o "della scrittrice", in questo caso. Diesing (2010, 183) scorge all'interno di tale operazione il formarsi di sentimenti di dolore e di paura, i quali sarebbero prodotti di un latente straniamento, però necessario per giungere alla verità. Tale è l'entità di questa distanza venutasi a creare tra presente e passato che la narratrice arriva a paragonare la propria infanzia al Terziario, con riferimento all'era geologica, altrimenti nota come Cenozoico, che è tuttora in corso: quindi un periodo collegato al presente, ma iniziato oltre sessantacinque milioni di anni fa. In un passato estremamente remoto.

Si è insomma generata quella che Zahlmann (1986, 6) rileva come totale estraneità nei confronti della propria storia e di ciò che l'ha generata. La studiosa non nomina apertamente tale fenomeno, ma analizzando *Kindheitsmuster* dal punto di vista proposto da questo numero di *LEA* lo si può definire un autentico *esilio da se stesse e dal proprio passato*: un volontario allontanamento della Nelly narratrice dall'immagine della Nelly bambina, che fino alla fine del conflitto ammira e sostiene apertamente il suo *Führer* e, al pari dell'adolescente Christa Ihlenfeld nella realtà, è iscritta con convinzione alla Hitlerjugend. Il viaggio a ritroso nel tempo, contestuale a quello realmente condotto dalla Nelly scrittrice nei luoghi della propria infanzia, deve appunto servire a rimuovere questo alone di connivenza tra il proprio passato, incarnato dalla Nelly bambina, e l'ideologia nazionalsocialista. Quattro anni prima di *Kindheitsmuster*, nell'antologia saggistica *Lesen und Schreiben: Aufsätze und Prosastücke* (1972), sempre Wolf sottolineava come a suo avviso lo scrittore debba giocoforza preoccuparsi per il futuro dell'umanità, e come questa preoccupazione lo porti a rielaborare in ottica futura le altre due dimensioni temporali, quella passata e quella presente (Diesing 2010, 201). Si può dunque discutere sulla legittimità e l'ingenerosità del marchio che la Nelly narratrice attribuisce alla Nelly bambina: una ragazzina abbacinata, al pari di decine di milioni di tedesche e tedeschi anche più adulti di lei, dalla retorica propagandistica di un regime che a un certo punto si trovò costretto dagli eventi a puntare molto più su queste armi verbali che su quelle da fuoco; una ragazzina ingenua e manipolata, Nelly, che solo in età adolescenziale e a guerra finita aveva avuto bisogno della faticosa domanda rivolta dall'ex deportato comunista per prendere coscienza dei campi di concentramento, pur avendo sempre abitato nei pressi. La volontà primaria di Wolf non è dunque quella di rievocare il passato soltanto per additarlo negativamente, ma pure per comprenderlo e interpretare così, grazie agli insegnamenti da esso ricavati, il presente e il futuro.

Parlando di “presente” e di “futuro” in relazione alla Wolf degli anni Settanta, il discorso cade senza dubbio sul tema del rapporto con il socialismo reale e sull’altro grande tentativo di autoesilio critico che emerge dalle pagine di *Kindheitsmuster*: quello nei confronti della linea del partito, più che di un’ideologia e di un sistema economico che Wolf avrebbe invece continuato a difendere fino alla *Wende*.

Ich, du, sie, in Gedanken in ein anderschwimmend, sollen im ausgesprochenen Satz einander entfremdet werden. Der Brust-Ton, den die Sprache anzustreben scheint, verdorrt unter der erlernten Technik der Stimmbänder. [...] Frühere Entwürfe fingen an: mit der Flucht – als das Kind fast sechzehn war – oder mit dem Versuch, die Arbeit des Gedächtnisses zu beschreiben, als Krebsgang, als mühsame rückwärts gerichtete Bewegung, als Fallen in einen Zeitschacht, auf dessen Grund das Kind in aller Unschuld auf einer Steinstufe sitzt und zum erstenmal in seinen Leben in Gedanken zu sich selbst ICH sagt. Ja: am häufigsten hast du damit angefangen, diesen Augenblick zu beschreiben, der, wie du dich durch Nachfragen überzeugen konntest, so selten erinnert wird. Du aber hast eine wenn auch abgegriffene Original-Erinnerung zu bieten, denn es ist mehr als unwahrscheinlich, daß ein Außenstehender dem Kind zugesehen und ihm später berichtet haben soll, wie es da vor seines Vaters Ladentür saß und in Gedanken das neue Wort ausprobierte, ICH ICH ICH ICH ICH, jedesmal mit einem lustvollen Schrecken, von dem es niemandem sprechen durfte. Das war ihm gleich gewiß. (Wolf 1976, 9-12)

Anche *Kindheitsmuster*, come *Nachdenken über Christa T.*, ruota dunque intorno al tema della ricerca di una soggettività forse mai posseduta e infatti quasi mai menzionata nell’opera. Uno dei pochi passi dell’opera del 1976 in cui Wolf deroghi a questa regola non scritta è quello sopra riportato; in esso, l’autrice introduce anche il tema del *Gedächtnis* e del suo funzionamento, altresì centrale per tutta l’opera, al fine di riflettere su ciò che si ricorda e *come* lo si ricorda: “il lavoro non innocente della memoria, con le sue evidenze e i suoi oblii”, osserva giustamente Rossanda (1992, 14). Anche la memoria, dunque, in un certo senso si autoesilia dalla realtà attraverso il ricordo, che è spesso selettivo, viziato da ciò che *si vuole* ricordare, e quasi mai oggettivo. È proprio un ricordo a collegare lo ieri e l’oggi di Nelly, quello del “piacevole spavento” provato da bambina nel ripetere tra sé e sé “das neue Wort”, questo *ich* che viene da Wolf reiterato in maiuscolo, quasi a sottolineare la prorompente forza vitale percepita nell’affermare così la propria soggettività. L’io verrà recuperato solo al termine dell’elaborato e faticoso processo di orditura che prevede il distacco, l’esilio della Nelly scrittrice dalla Nelly bambina sotto la supervisione della Nelly narratrice; in questa complessa procedura di ricerca dell’*ich* risiede anche un evidente elemento di critica ideologica nei confronti di una “dottrina Brežnev”² la quale ormai nella DDR degli anni Settanta, ancor più che altrove nel blocco comunista, era divenuta l’unica via contemplata e contemplabile, perché imposta da Mosca attraverso la severa applicazione di un regime che, pure, d’altro canto assecondava il riavvicinamento proposto dalla *Ostpolitik* di Willy Brandt.

Das Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal vergangen. Wir trennen es von uns ab und stellen uns fremd.

² Presentata dal segretario generale del PCUS il 13 novembre 1968, durante un suo intervento nell’ambito del quinto congresso del Partito Operaio Unificato Polacco, essa rappresentava la reazione di Mosca ai fatti praghensi d’inizio anno; si stabiliva, in sostanza, che a nessun Paese membro del Patto di Varsavia era consentito di lasciare il medesimo, né di turbarne la stabilità orientando il proprio sistema economico verso ciò che si definiva “capitalismo”. Si trattava in sostanza di una perifrasi per stabilire ufficialmente il diretto controllo sovietico sugli altri Paesi del blocco comunista. Non a caso la si definì anche “dottrina della sovranità limitata”.

Frühere Leute erinnerten sich leichter: eine Vermutung, eine höchstens halb richtige Behauptung. Ein erneuter Versuch, dich zu verschanzen. Allmählich, über Monate hin, stellte sich das Dilemma heraus: sprachlos bleiben oder in der dritten Person leben, das scheint zur Wahl zu stehen. Das eine unmöglich, unheimlich das andere. (Wolf 1976, 9)

Dunque, quelli di allontanamento da se stessa e dalle ragioni del proprio passato, con lo scopo di ottenere l'effettivo ritrovamento di se stessa e delle ragioni del proprio passato, non sono affatto procedimenti separati, ma anzi intrecciati nella principale trama d'infanzia dell'opera, cui Wolf dà sostanza nella figura della Nelly bambina. Dahlke (2016, 124-25) osserva che, in *Kindheitsmuster* ancor più che in *Nachdenken über Christa T.*, il concetto wolfiano di autenticità soggettiva riesce a collocare le vicende di vita del soggetto nel contesto storico-politico in cui tali vicende hanno luogo. Nel caso di specie: nazionalsocialismo, guerra, genocidio degli ebrei d'Europa, fuga e dispatrio della popolazione tedesca dai territori orientali. Alla luce di tutto ciò, prosegue la studiosa, tale tentativo di usare la scrittura per riappropriarsi delle proprie esperienze antecedenti il 1945 finisce con il rompere l'integrità del sé autobiografico. A questo proposito, Dahlke (125) rileva pure che a un'altra delle numerose "trame" di quest'opera, quella intessuta con più di un legame intertestuale, Wolf aggiunge alcuni significativi rimandi a *Malina* (1971) di Ingeborg Bachmann: più d'una le citazioni dalla nota opera dell'autrice carinziana, ma tra tutte spicca senz'altro "Mit meiner verbrannten Hand schreibe ich von der Natur des Feuers", sottolineata anche da Dahlke (2016, 125). Senza dubbio ci si mantiene sempre sottotraccia, per non destare le attenzioni della censura; e però, con citazioni come questa, Wolf intende fornire ulteriore spessore dimensionale alla propria critica sociopolitica, osservandola da una prospettiva tematica che aveva trovato certo albergo nella letteratura orientale dell'epoca, in cui un surrogato di Sessantotto era stato possibile proprio grazie alla letteratura e in particolare alle donne: quella relativa alla ricerca di una soggettività *femminile*, nel senso più specifico del termine, all'interno di una società patriarcale come a tutti gli effetti poteva essere considerata anche quella della DDR.

Sempre in tema d'intertestualità, per tornare al passo di *Kindheitsmuster* sopra citato, dopo Neruda e Bachmann viene ora proposta una parafrasi da *Requiem for a Nun* (1951) di William Faulkner. L'opera descrive la complicata redenzione dai propri demoni passati di una donna, Nancy. Il tutto ha luogo nella classica cornice sociale di Faulkner, quella del profondo sud degli Stati Uniti di fine anni Trenta, così diversa e però non troppo dissimile, nel proprio clima di chiusura, da quella della DDR del 1976. Così facendo, Wolf vuole introdurre un altro concetto chiave per *Kindheitsmuster*, quello del "vivere in terza persona", e proprio grazie a ciò intende staccarsi, esiliarsi da un passato, il proprio, che non è morto e neppure è passato. Torna così un'altra tematica critica già sfiorata otto anni prima dalla *Christa T.*: l'attacco a quella retorica di regime che soffoca l'individualità, e secondo la quale i tedeschi dell'Est sarebbero, a differenza dei loro vicini occidentali, tutti eroi antifascisti e figli dei medesimi. Tale ricostruzione propagandistica è, dal punto di vista storiografico, volutamente parziale; non solo, essa è inoltre ingenua e fallace nel suo distinguere in modo così drastico tra "buoni" e "cattivi" e tra "bene" e "male" in base a un semplice confine geopolitico, posto a dividere un unico popolo obnubilato fino a una trentina d'anni prima da un'altra propaganda, quella hitleriana.³ Sono infatti gli autoproclamati eroi socialisti dell'Est tedesco, quelli che vanno in vacanza a Praga e sopraffatti dai fumi dell'alcol si mettono a cantare vecchie canzonette naziste; e più volte si sottolinea – mai direttamente e sempre parlando a nuora perché suocera intenda – la somiglianza

³ Basti pensare al rinnovato e preoccupante vigore con cui, ultimamente, più di una formazione neonazista sta prendendo piede nello scenario politico dei territori che formavano la Germania Orientale.

tra certi schemi sociopolitici del socialismo “reale” e quelli del nazionalsocialismo, del quale il socialismo dovrebbe invece rappresentare l’antitesi. Malgrado la riflessione verta sulla sfera individuale della protagonista e dell’autrice, questo sentire è talmente comune che, come nota giustamente Zahlmann (1986, 3), in passaggi di *Kindheitsmuster* come quello precedentemente citato l’uso pronominale si sposta provvisoriamente al *wir* e allo *uns*. Tali pronomi servono a far immedesimare i connazionali e i vicini occidentali in un “noi tedeschi”, un’unica prima persona plurale che vuol essere sinonimo di collettività. Per “tedeschi”, è bene specificarlo nel proseguire l’analisi da questo punto di vista, Wolf intende stavolta *tutti* i tedeschi, compresi quelli dell’Ovest: questo perché la *Vergangenheitsbewältigung* all’epoca era ancora ben lungi dal potersi dare per acquisita, tanto al di là quanto al di qua del Muro; e soprattutto perché, nonostante le evidenti diversità ideologiche, in epoca di Guerra Fredda e fino ai primi anni Ottanta – almeno per la BRD che usciva dal decennio eversivo – ambedue i popoli tedeschi non potevano disporre di una piena libertà di pensiero ed espressione. Solo in parte, però, questo aveva a che fare con la contingenza geopolitica del momento, affondando piuttosto le proprie radici nel comune retaggio nazionalsocialista e nella sua estrazione borghese. Non è un caso che accanto ai racconti sulla vita ai tempi del regime o ai ricordi di grandi eventi passati, si susseguano nella narrazione anche riferimenti alla quotidianità nella DDR e ai grandi temi della contemporaneità,⁴ come il *golpe* Pinochet e la contestuale fine del governo Allende (Felsner 2010, 181): sempre in tema di critica politica e di autoesilio, di allontanamento volontario di Wolf dalla linea dettata dal potere, in questo riferimento è contenuta una riflessione dell’autrice sul destino dell’intellettuale, nel Cile della dittatura militare – si veda anche la precedente citazione da Neruda – come nella DDR ancora scossa dal *Fall* Biermann.

È nel 1976 che il rapporto diretto di Wolf con i vertici della SED si esaurisce quasi del tutto. Quantomeno esso si modifica, facendo di un’autrice volutamente vicina al regime la vera e propria coscienza critica di un Paese in cui la critica non era esercizio ammesso, specie nei confronti del potere. Mai Wolf, ormai troppo celebrata e visibile anche oltre confine, nonché abile – come si è visto – nell’evitare di muovere critiche troppo dirette, verrà colpita con la pesantezza riservata invece a molti altri colleghi e colleghe. Far superare a una sua opera le maglie della censura diventerà però molto più complesso anche per lei. Vero è che i prodromi di questo *autoesilio dal potere*, cioè a dire dalla linea del partito, erano già visibili otto anni prima, quando *Nachdenken über Christa T.* venne pubblicato solo dopo un assai macchinoso superamento del vaglio delle autorità. Nel 1976 si verificarono tuttavia due eventi decisivi. Il primo di questi fu il celebre *affaire* Biermann, che si è già citato in apertura al pari della decisa presa di posizione di Wolf in favore del reintegro del moderno cantastorie amburghese: si trattò di un gesto non certo scontato, se si pensa al comportamento di altre figure di spicco dell’*intelligenza* orientale che non si schierarono del tutto, come nel caso di Anna Seghers, o che sostennero apertamente la posizione delle autorità – ad esempio Ruth Berghaus, Paul Dessau, Wolfgang Heinz e Konrad Wolf. Il secondo evento a risultare decisivo per l’autoesilio di Wolf dal potere politico della DDR fu proprio l’uscita di *Kindheitsmuster*, dato alle stampe dallo Aufbau-Verlag appena poche settimane dopo l’*Ausbürgerung* a Biermann.⁵ La pubblicazione fu resa più faticosa di

⁴ Emblematico è l’espedito narrativo con cui Wolf riporta questi eventi di cronaca nel romanzo: estrapolando cioè le notizie dai quotidiani. Non si tratta però di giornali qualsiasi, men che meno del “Neues Deutschland” voce del regime, ma in primo luogo del “General-Anzeiger”, cioè di importanti testate dell’Ovest.

⁵ La prima edizione assoluta uscì nel dicembre 1976. Aufbau ne stampò sessantamila copie. Già nel febbraio del 1977 essa era finita fuori stampa. La prima versione tedesca occidentale sarebbe stata pubblicata pochi mesi dopo, sempre nel 1977, da Luchterhand (Dahlke 2016, 127).

quella della *Christa T.* da un riferimento alla linea politica e geopolitica del Paese che nessuno prima di Wolf aveva osato tentare. Per la precisione, nell'opera del 1976 gli attacchi mossi ai vertici e alla linea della SED sono ben due. Prim'ancora di prendere le distanze da quello che era stato giudicato come un eccessivo avvicinamento alla "dottrina Brežnev", Wolf prese di mira la vuota retorica del partito.

Ihre Forderung nach der Auslieferung deines Geheimnisses traf dich unvorbereitet. Du warst daran gewöhnt, schauerliche Geheimnisse und das Unvermögen oder die Weigerung, sie mitzuteilen, bei den Älteren vorauszusetzen. Als ob die Pflicht, an die eigene Kindheit Hand anzulegen, dir erlassen werden könnte. Dabei rückte wie von selbst im Laufe der Jahre jenes Kinderland in den Schatten der Öfen von Auschwitz.

Das Geheimnis aber, nach dem wir suchen, ist die platte Geheimnislosigkeit. Vielleicht ist es daher unauflösbar.

Im Herbst 1943 hockte Nelly in einer Reihe mit Ukrainerinnen beim Kartoffellesen auf den Feldern der Domäne. Was sie den Fremden gegenüber empfand, war nicht Mitleid, sondern Scheu, ein starkes Gefühl von Anderssein, dem kein Geheimnis zugrunde lag, sondern Julia Strauchs Geschichtsunterricht: Anders heißt wertvoller. Nelly durfte ihre Kartoffeln nicht mit einer Ostarbeiterin in den gleichen Korb legen. Hat sie sich Gedanken gemacht über die Suppe, die aus einem besonderen Kübel für die ukrainischen Mädchen geschöpft wurde? Wäre ihr die Idee gekommen, aufzustehen, über den Abgrund von dreißig Schritten zu den Ostarbeiterinnen zu gehen, die am gleichen Feldrand saßen, und einer von ihnen den eigenen Essnapf zu geben, in dem Fleisch schwamm?

Das schauerliche Geheimnis: Nicht, daß es nicht gewagt, sondern daß es gar nicht gedacht wurde. Vor dieser Tatsache bleiben die Erklärungsversuche stecken. Die übliche Gedankenlosigkeit des Satten gegenüber dem Hungrigen erklärt es nicht. Furcht? Gewiß, wenn da überhaupt eine Versuchung bestanden hätte. Die Versuchung aber, das Selbstverständliche zu tun, kam nicht mehr an sie heran. Nelly, unschuldig, soviel sie wußte, vorbildlich sogar, saß da und kaute ihr Fleisch. (Wolf 1976, 326-27)

Il luogo comune della retorica socialista messo nel mirino da Wolf è proprio il mito, pretestuoso e storiograficamente campato per aria, dei cittadini della DDR intesi come *tutti* eroi della resistenza nei confronti del passato regime, al contrario degli occidentali; tanto che ad esempio, secondo la versione orientale, dal 13 agosto 1961 in poi non si sarebbe costruito un muro, ma un *antifaschistischer Schutzwall*.

Questa mai percorsa distanza di appena trenta passi dalle lavoratrici forzate ucraine fornisce la misura esatta di quella estraniamento dalla sofferenza altrui che la Nelly bambina, pur potendola percepire, non ha mai pensato di colmare, mentre gli stessi paesaggi della sua giovinezza si confondevano sempre più con l'ombra dei forni crematori. La distanza tra lo ieri e l'oggi, tra la Nelly bambina e la Nelly scrittrice, di cui si è detto in precedenza, è quantificabile proprio in quei trenta passi che la più giovane delle due dimensioni della protagonista, quella intossicata dalla propaganda nazista, non pensa di dover percorrere. Si tratta di una distanza assai breve, eppure resa enorme dalla mancata volontà della Nelly bambina di percorrerla per solidarizzare con le vittime. Altrettanto enorme sarà quindi la distanza – figurata – che la dimensione presente di Nelly prenderà dal suo passato. È questo l'orribile segreto taciuto dalla Nelly bambina, quindi dalla giovane Wolf e dall'intero popolo tedesco, ivi inclusi i presunti eroi socialisti dell'Est: si tratta dell'indifferenza nei confronti della tragedia e degli *Opfer*, se non addirittura della connivenza con i *Täter*. Il dato terribile, peraltro, è che tali sentimenti non sono frutto di idee personali, ma sono stati inculcati nella testa di Nelly dalle lezioni di Julia Strauch, insegnante di storia e modello giovanile della ragazzina, nonché rappresentazione nell'opera di quella propaganda che aveva traviato con l'ideale nazista più di una generazione di

tedeschi.⁶ Anche nella DDR, insomma, la maggioranza dell'opinione pubblica era intimamente consapevole di tale retaggio e delle proprie responsabilità, ma non s'intendeva e talora non si poteva affrontare l'argomento, pure nel mondo della cultura e men che meno nell'indottrinato sistema educativo.⁷ Era possibile prendersela con i simboli del militarismo prussiano, come il castello Hohenzollern che ebbe la sola colpa di essere stato ricompreso nella metà orientale di Berlino, ma non era concesso fare parola del passato più recente e scomodo. Ci si proclamava vittime dei tedeschi dell'Ovest, ancor più di quanto facessero gli austriaci, e tanto bastava per chiudere la questione. Se nella BRD di Günter Grass, Heinrich Böll o Peter Weiss, come anche nell'Austria di Thomas Bernhard, il processo di *Vergangenheitsbewältigung* venne portato avanti pur tra numerose controversie dagli ambienti culturali, nella DDR di esso volutamente si tacque. L'esemplare autodenuncia di Wolf in *Kindheitsmuster*, quel suo menzionare con chiarezza il proprio passato filonazista attraverso la figura della Nelly bambina, restò pressoché eccezionale nella sua forza. Si può forse trovare qualche punto in comune nella precedente produzione, anch'essa a sfondo autobiografico, di Seghers e soprattutto di Bruno Apitz (Cambi 2009, 57-58). La coraggiosa autoaccusa ideologica che si può riscontrare nel breve passo di *Kindheitsmuster* sopra citato è però propria di Wolf e di pochi altri come Christoph Hein o Jurek Becker, nella storia letteraria della DDR (Chiarloni 2009, 159-63 e 183-86). Fatto ciò, l'autrice si congeda dalla Nelly bambina e torna alla Nelly scrittrice, l'affermata donna che, nel redigere il proprio manoscritto autobiografico, deve confrontarsi con se stessa ma anche con la contemporaneità di un Paese nel quale fatica sempre più a riconoscersi. Il ritorno nei luoghi d'infanzia, ora che il temporaneo alleggerimento delle frontiere lo consente, è l'occasione per riannodare i fili del proprio presente con quelli del proprio passato, a formare un'unica trama. Prima di parlarne, è opportuno fornire al lettore alcuni cenni storici su una delle vicende più drammatiche e taciute dell'immediato secondo dopoguerra.

Il ripristino della Linea Oder-Neiße, storico confine naturale fin da quando esso separava non ancora tedeschi e polacchi ma tribù germaniche e slave, contribuì in maniera determinante a creare sconquassi sociali e politici in buona parte dei territori a est di questa linea di demarcazione. Il riferimento va soprattutto a Prussia, Pomerania e Brandeburgo orientali, alla Slesia e al grande porto baltico della ex *Freie Stadt* di Danzica, con il relativo "corridoio". Queste terre, in Polonia definite *Ziemie Odzyskane*, "territori recuperati", furono utilizzate a Jalta e Potsdam per ricreare ancora una volta uno Stato polacco, partendo dal fondamento storico-ideologico che originariamente esse avrebbero fatto parte della medievale dinastia polacca dei Piast. Corretto per alcune zone, in altri casi, a cominciare dalla Prussia Orientale, questo presupposto assomigliò più a una mossa diplomatica di Mosca, che donò alcuni territori alla nascita e alleata Repubblica Popolare di Polonia per controbilanciare l'annessione all'Unione Sovietica di altre parti dell'antica Confederazione polacco-lituana, *in primis* la stessa Lituania. Le città interamente passate sotto amministrazione polacca, ivi incluse popolose metropoli come Breslavia/Breslau divenuta Wrocław, e le metà orientali dei centri di confine tagliati in due dalla Oder-Neiße come Słubice per Francoforte sull'Oder e Zgorzelec per Görlitz, furono oggetto di un'aggressiva opera di reinsediamento polacco cui fece seguito un fenomeno di

⁶ Rita Svandrlik (2015, 45) considera infatti lo "interrogarsi sulla manipolazione delle coscienze" e la "adesione incondizionata al nazismo da parte dell'adolescente protagonista" i fili conduttori che determinarono il successo di *Kindheitsmuster*.

⁷ Dahlke (2016, 134) sottolinea a tale proposito come uno dei cavalli di battaglia della critica wolfiana al mito antifascista della DDR si concretizzi, tanto in questo libro quanto nelle discussioni di Wolf all'Akademie der Künste der DDR, nella tematizzazione del "Fehlen des Namens Eichmann im Geschichtsbuch ihrer Tochter".

sostituzione culturale che andò ben oltre l'aspetto linguistico. L'arrivo di centinaia di migliaia di nuovi abitanti dalla Polonia centrale e di esuli da altri Paesi del nascente blocco comunista – in particolare dall'Ucraina – *de facto* cancellò quasi del tutto le tracce del pur lungo passato di lingua e cultura tedesche di quei luoghi. Alla fine, si è calcolato, solo il dodici per cento degli abitanti di nazionalità o etnia germaniche decise di rimanere negli oltre centocentomila chilometri quadrati di territori che Varsavia aveva recuperato.

Gli effetti di queste mosse geopolitiche “a tavolino”, come del resto avviene quasi sempre per le decisioni prese con simili modalità, risultarono devastanti soprattutto per le esistenze di chi invece fuggì, venne espulso o addirittura deportato e talvolta ucciso. Furono oltre otto i milioni di *Heimatvertriebene*⁸ che subirono tale destino: abitanti di quelle terre, nati e cresciuti in quelle terre, ma brandeburghesi, sassoni e talvolta austriaci da generazioni. Le prime due disordinate ondate di esiliati, che fuggivano in seguito al temuto avanzare dell'Armata Rossa e alla successiva capitolazione della Wehrmacht, furono seguite dalla terza, che fu anche la più imponente nei numeri, perché pianificata nei minimi dettagli dai sovietici dopo la conclusione del conflitto. Ai più di otto milioni di profughi dagli ex territori a est della Oder-Neiße se ne aggiunsero altri tre dalla Cecoslovacchia, in particolare dal Sudetenland,⁹ e circa cinque dagli altri Paesi dell'Europa centro-orientale. In totale, quando il fenomeno si esaurì alla metà degli anni Cinquanta, gli *Heimatvertriebene* ammontavano a quasi sedici milioni. Almeno due milioni di essi persero la vita per malattie, stenti e maltrattamenti subiti, secondo le stime dell'allora governo tedesco-occidentale, confermate da numerosi storici e solo di recente riviste al ribasso da alcune voci isolate (Haar 2009, 376). Di quelli che invece ce la fecero, poco più di un milione e mezzo raggiunse l'Austria, quasi otto milioni la BRD e all'incirca quattro milioni la DDR.¹⁰

Tra questi ultimi rientrò anche la famiglia Ihlenfeld di Landsberg an der Warthe, cittadina situata su un territorio originariamente di proprietà dei Piast ma ivi fondata nel XIII secolo, cioè poco dopo l'annessione di quell'area alla Marca del Brandeburgo. Fu importante avamposto e, dal Trecento, oggetto di più di una conquista e successiva riconquista da parte di Polonia, Brandeburgo e Ordine Teutonico. Prussiana come tutto il Brandeburgo dai primi del Settecento, sito di un'importante battaglia napoleonica, nel 1871 venne annessa, con il resto della Prussia, al Deutsches Kaiserreich. Fu sede di ben nove campi di lavoro forzato durante la Seconda Guerra Mondiale, alcuni anche per prigionieri italiani. Rimase fortemente danneggiata dalla ritirata della Wehrmacht e dal sopraggiungere dell'Armata Rossa, il 30 gennaio 1945. Il nome tedesco, la cui etimologia simboleggiava l'unirsi delle colline a ovest con la vasta pianura scavata tra i boschi dal fiume Warta, venne soppresso contestualmente alla presa sovietica e in via provvisoria rimpiazzato da Kobylagóra prima e da Gorzów nad Wartą poi. Nel novembre del 1946, infine, la Landsberg an der Warthe centro della storica Neumark prussiana era divenuta capitale del proprio voivodato polacco,¹¹ distava una quarantina di chilometri dalla Oder-Neiße

⁸ Così i profughi dagli ex territori orientali erano definiti quantomeno in Austria e nella BRD, il cui governo “Adenauer I” conìò ufficialmente questo termine per il testo del Bundesvertriebenengesetz, emanato nel maggio del 1953 al fine di regolamentare la gestione dei flussi di esiliati.

⁹ Si consideri che, secondo un censimento del 1930, i cecoslovacchi di etnia tedesca ammontavano in totale a poco più di tre milioni e duecentomila.

¹⁰ Anche la questione degli *Heimatvertriebene*, con il dibattito sociopolitico che all'Ovest ne scaturì, fu alla base del diverso atteggiamento tenuto dalle due Germanie nei confronti delle decisioni di Jalta e Potsdam: la BRD riconobbe il nuovo confine solo nel dicembre 1970, con vent'anni di ritardo rispetto alla DDR, mediante il trattato di Varsavia che venne siglato nel solco della *Ostpolitik*. La Germania appena riunificata avrebbe poi definitivamente confermato tale riconoscimento con un apposito trattato nel novembre 1990.

¹¹ Più di recente soppresso e unito a quello di Lubusz.

e adesso si chiamava Gorzów Wielkopolski. La prima parte di tale denominazione originava dall'esonimo con il quale in Polonia ci si riferiva a Landsberg sin da fine Settecento, la seconda – non casualmente – dalla Wielkopolska o Grande Polonia del primo Medioevo, ritenuta da certa tradizione storiografica la vera culla dello Stato polacco. Tra i siti di maggiore interesse vi è il monumento ad Adam Mickiewicz, poeta romantico polacco, commissionato dalle locali autorità allo scultore Józef Gosławski nel 1956; si sono dovuti attendere il tardo ottobre del 2015 e il volere di una locale associazione privata per l'inaugurazione della *Nellys Bank*, scultura bronzea ad opera di Michał Bajsarowicz, raffigurante la protagonista di *Kindheitsmuster* su una panchina, intenta a leggere il libro della propria vita.

La fuga di Otto, Hertha e Christa Ihlenfeld si concluse nel nord della zona d'occupazione sovietica, dove la famiglia riparò alla fine del 1945 presso il villaggio di Gammelin, sobborgo rurale della cittadina di Schwerin, capitale del *Land* Meclemburgo-Pomerania Anteriore. Concluse quattro anni più tardi le scuole superiori, nel giro di altri quattro, mentre la SBZ diveniva DDR, la ventenne Christa si tesserò per la SED, si laureò in germanistica con Hans Meyer tra Jena e Lipsia, sposò Gerhard Wolf assumendone il cognome e diede alla luce la primogenita Annette.¹² Nella sua iniziale produzione letteraria non v'è spazio per il ricordo della drammatica esperienza giovanile. La considerevole matrice autobiografica di Wolf emerge, certo, già dall'esordio del 1961 con la *Moskauer Novelle*. Anche in questa circostanza si deve però parlare più correttamente di semi-autobiografia o di autobiografia rielaborata, per ora mantenendo una totale aderenza all'ideale socialista: la protagonista Vera, aspirante medico berlinese-orientale a Mosca per scambio culturale, ritrova e stavolta s'innamora dell'interprete russo Pawel, verso il quale, ancora salda nel suo credo filonazista, da ragazzina provava invece odio, quando l'uomo si era presentato come soldato per occupare il piccolo villaggio del Meclemburgo in cui lei viveva; la possibile fuga d'amore a Kiev si concluderà però nel trionfo della razionalità e del realismo dei due, che constateranno di essere entrambi sposati con figli e decideranno quindi di rinunciare per fare ritorno alle proprie famiglie, riflettendo sulla superiore forma di saggezza rappresentata da questo gesto. Inutile soffermarsi sulla trama per quanto riguarda *Der geteilte Himmel. Erzählung* (1963). L'abilità di Wolf rese questo noto esercizio narrativo al tempo stesso capace di discostarsi dai precetti stabiliti quattro anni prima dal *Bitterfelder Weg* nella sua critica delle contraddizioni di regime, visibili soprattutto nell'attacco alla retorica ben lontana dall'alienante quotidianità del proletariato, e di riscuotere ampio consenso in patria, stigmatizzando quel materialismo occidentale che viene accusato di avere diviso la coppia Rita-Manfred, al pari di Berlino. Autrice di tali opere rielaborate dal proprio materiale autobiografico era del resto la stessa Wolf d'inizio carriera, che con la sua azione combinata di scrittrice e studiosa mirava a conferire alla letteratura una missione politica, rigorosamente ligia alla linea politica del partito; che oltre a essere membro di spicco del Deutscher Schriftstellerverband e della Akademie der Künste der DDR aveva tentato la scalata al comitato centrale della SED, e che dal 1959 al 1962 aveva pure operato come *inoffizielle Mitarbeiterin* per la *Stasi*,¹³ con il nome in codice di "Margarete".¹⁴ Non sorprende, dunque, che Wolf non avesse ancora mosso una condanna o comunque un riferimento critico diretti alla vicenda della Oder-Neiße. E, dopotutto, difficilmente ci si sarebbe potuti attendere qualcosa del genere; quello che arrivò in seguito fu la presa di distanze dalla retorica del regime, dalla manipolazione, dal non rispetto delle singole

¹² Anche lei destinata al mestiere della scrittrice, con il cognome da coniugata di Simon.

¹³ Seppur sospendendo presto tale collaborazione, e dopo appena tre innocue relazioni.

¹⁴ Cfr. Sorge 1993. Per le notizie storiografiche sopra riportate, e per quelle biografiche su Wolf, si è fatto riferimento anche a Knopp 2001; Gibney, Randall 2005; Kunz 2007; Dahlke 2009; Haar 2009.

individualità e della soggettività. Il più volte menzionato *Nachdenken über Christa T.* riprendeva il *topos* fortemente critico dell'alienazione dei singoli di fronte alla linea del partito, già sotteso all'intreccio in *Der geteilte Himmel*; lo ampliava poi alla luce dei più recenti avvenimenti praghensi, che nella visione di Wolf si sommavano adesso agli esiti dei moti operai di metà giugno 1953 e a quelli ungheresi dell'autunno 1956. Fu comunque *Kindheitsmuster* l'occasione giusta per completare il processo di presa di distanze da molte delle posizioni politiche del partito.

Jetzt sahst du den Grund für Bestürzung und Trauer: Sie galt nicht diesen Toten, die deutsche Namen getragen hatten, sondern jenen Lebenden, Überlebenden, die hergehen mußten die Steine zu schleifen, die Gräber niederzutampeln, weil ein Haß wie der, der in ihnen entfacht worden war, nicht einzugrenzen, nicht vor Gräbern anzuhalten ist. – Selten ist dir so wie in der halben Stunde auf dem Alten deutschen Friedhof in L., heute G., die vollständige Umkehr deiner Gefühle bewußt geworden, die hervorzubringen eine schwere jahrelange Anstrengung gewesen sein muß (durch die wir so beansprucht blicken): Gefühle, die sich jetzt frei und ungezwungen auf der Seite der einstmaligen „anderen“ bewegen und um ihretwillen bestürzt sind, wenn sie sich Gewalt antun müssen. (Wolf 1976, 408-09)

Come detto, il viaggio in Polonia dovrebbe servire alla Nelly scrittrice per riallacciare i contatti con la parte di sé legata alla prima giovinezza. Avrebbe dovuto essere un tentativo concreto di rimuovere o comunque rivalutare quelle trame d'infanzia che, viste dalla nuova ottica socialista, influenzavano il giudizio sul suo passato. Nel frattempo, però, larga parte dei luoghi connessi al passato era cambiata anche a causa del socialismo stesso, poiché la città di L. era diventata G. Tra l'altro, non è solo la denominazione della cittadina ad essere cambiata: entrata nella nuova G. polacca, la donna non può fare a meno di notare che gli unici nomi tedeschi rimasti sono quelli sulle lapidi del cimitero. È questa una immagine di straordinaria potenza con la quale Wolf estrinseca, forse per la prima volta nella propria vita, tutto il dolore interiore lasciato dall'esperienza del dispatrio, tragica per quanto – almeno nel suo caso – positivamente conclusa. Alle ferite personali si aggiungono quelle altrui, qua simboleggiate dalle tombe “tedesche” profanate dalla cieca furia di polacchi quasi costretti a ciò dall'odio loro inculcato, e verso i quali, dunque, più che una condanna viene espressa una forma di dolorosa comprensione. Il viaggio in Polonia produce senza dubbio una crepa nelle convinzioni socialiste della Nelly scrittrice. Felsner (2010, 437-39) riporta le considerazioni di Ina-Maria Greverus a proposito del concetto di “patria”; secondo la studiosa, una delle figure di spicco dell'antropologia culturale nella Germania dell'Est, la *Heimat* è, tra le numerose definizioni possibili, anche quel territorio che crea un legame con l'individuo non tanto dal punto di vista emozionale, ma perché, più nel concreto, è capace di soddisfarne i bisogni. Non tale poteva di certo dirsi la DDR, *quella* DDR, per la Nelly scrittrice. Né contribuiva a una sua rivalutazione l'alleanza del Paese con la Polonia, ritenuta diretta responsabile della scomparsa pressoché totale della città di L.

‘Die Flucht’ zum Beispiel – wenig beschrieben. Warum? Weil die jungen Männer, die über ihre Erlebnisse später Bücher schrieben, Soldaten waren? Oder weil dem Gegenstand etwas Heikles anhängt? Allein das Wort... Es verschwand später. Aus Flüchtlingen wurden Umsiedler – ein Ausdruck, der zu Recht jene im Juni 1945 aus den polnischen und tschechischen Gebieten Ausgesiedelten bezeichnet, die nicht geflohen waren (unter ihnen Nellys Großeltern aus Heinersdorf). Nelly aber und ihre Verwandten näherten sich fluchtartig Schwerin (nannten sich noch Jahre nach dem Krieg „Flüchtlinge“) und glaubten zu wissen, wovor sie flohen. Bloß dem Russen¹⁵ nicht in die Hände fallen sagte Schnäuzchen-Oma. (Wolf 1976, 417)

¹⁵ Molto interessante, dal punto di vista dell'uso linguistico connesso al fine tematico, è anche questo singolare, indice di un uso tipizzante.

Alla valutazione degli effetti devastanti per la cittadina d'origine delle decisioni prese a Jalta e Potsdam, nelle pagine successive si aggiunge quella degli esiti, non meno negativi, sulle popolazioni che lasciarono L. e gli altri territori orientali. Per la precisione, ci si concentra sulla visione distorta del loro dispatrio che le autorità veicolarono. La Nelly narratrice calca volutamente la mano sul termine *Flucht* e sull'uso linguistico che ne fu fatto, quasi a differenziare chi venne sfollato nel dopoguerra da chi, come la famiglia Jordan, invece scappò prima dell'arrivo dei russi. Se i primi, nella narrazione ufficiale, da *Flüchtlinge* divennero *Umsiedler*, "trapiantati", gli altri rimasero a tutti gli effetti "fuggitivi". Wolf suggerisce cioè che a quest'ultimo termine venne conferita un'accezione negativa, per stigmatizzare pretestuosamente la loro fuga come una presa di distanze dalla linea ufficiale, quasi come una sorta di tradimento della "patria" socialista. Anche in questo caso, seppur di nuovo in modo più velato e indiretto rispetto alle pagine precedenti, Wolf non si lascia sfuggire l'occasione per un altro atto d'accusa al regime, un altro autoesilio dalla sua propaganda. L'esempio sopra riportato suggerisce con chiarezza come ciò avvenga spesso dal punto di vista linguistico, ora utilizzando fini *escamotage* verbali per non creare i presupposti di un intervento della censura, ora invece, come in questo caso, segnalando i casi in cui la realtà veniva travisata dalla narrazione propagandistica del regime.

Quando fu chiamato a esprimere il proprio parere su *Kindheitsmuster*, quel Mayer (1977) con cui Wolf si era laureata aveva rilevato la tendenza alla menzogna quale tratto saliente dell'immagine della società tedesca orientale che emergeva dall'opera della sua discepola. Nel carattere fortemente politico del testo, rilevato anche da Svandrlik (2015, 45), tutto si vuol fare meno che erigere altri monumenti a eroine socialiste, fossero esse la Nelly scrittrice o men che meno la Nelly bambina. Rossanda intuisce invece un *fil rouge* che lega la Christa T. del *Nachdenken* alla Nelly di *Kindheitsmuster* e, infine, a quella *Kassandra. Erzählung* (1983) con cui Wolf chiuderà il cerchio come "quel che resta"¹⁶ della [*sic*] 'Kindheitsmuster', forma pura della perdita di sé in una guerra altrui" (Rossanda 1992, 14). Ciò ha luogo, prosegue, nel ricordare e ripensare a se stessi: "una parte di noi si è staccata e si fissa, quasi deprivata di risonanza emotiva, mentre nei tempi più vicini ci percepiamo ancora legati dal cordone ombelicale con quel che siamo adesso, quando essere e pensarsi confondono" (*ibidem*). Tale processo frastorna, e il risultato di "questo narrare", del quale "Wolf è maestra", "le ha dato dei fastidi nella Ddr, quando ancora nel 1959 il partito andava predicando che occorreva ispirarsi alla cultura e alle forme di espressione degli operai e dei contadini, quelle del 'realismo'" (*ibidem*). Vi è dunque una linea di protesta che ha nel testo del 1976 il proprio momento apicale di distacco o, per come lo si è considerato in questo contributo, di (auto)esilio.

Inoltre, si è visto che *Kindheitsmuster* propone più d'una tipologia di esilio volontario, che l'autrice mette in opera per mezzo del suo multiforme *alter ego*, Nelly. Esilio dal proprio passato filonazista, quella presa di distanze da pensieri e azioni della Nelly bambina, preannunciata dalla centrale citazione nerudiana, che solo all'apparenza è in contrasto con la poetica di Wolf e però sarà decisiva per permettere all'autrice di scendere definitivamente a patti con le proprie responsabilità giovanili, mentre quasi tutto il resto dell'opinione pubblica orientale le negava; esilio da se stessa, per ritrovare paradossalmente quella soggettività soffocata nel presente dal collettivismo socialista; esilio dalla repressiva linea politica del regime, nel pur vano tentativo di creare presupposti sociopolitici migliori per se stessa e per il proprio Paese. Differentemente

¹⁶ Il riferimento di Rossanda è a *Was bleibt. Erzählung* (1990), resoconto dell'esperienza socialista che Wolf pubblicò all'indomani del crollo del Muro. L'opera paradossalmente attirò gli strali di buona parte della critica ex occidentale, la quale accusò racconto e autrice di un certo vittimismo teso a garantire una migliore accettazione per quella che a Ovest, erroneamente, era ancora vista in certa misura come la "scrittrice di regime" degli esordi.

situate nel tempo e nello spazio, queste tre forme di autoesilio che si dipanano tra i territori orientali degli anni Trenta e la DDR degli anni Settanta di fatto s'intrecciano in un'unica trama, quella della critica alla linea del regime e alla narrazione della medesima, per la quale risultano essere parimenti fondamentali.

Sullo sfondo vi è invece un autentico dispatrio, quello di cui Wolf fu vittima in gioventù, e che l'autrice individua come causa prima dei tre autoesili cui si sottoporrà insieme alla protagonista della sua opera. La già menzionata domanda che la Nelly ragazzina, appena presa coscienza dei *Lager*, sente rivolgere dall'ex deportato, ossia dove avessero vissuto fino ad allora tutti quelli che abitavano nei pressi del campo, potrebbe essere eletta a sottotitolo, tanto è fondamentale; una Wolf ormai adulta e consapevole sembra adesso avere un'idea piuttosto chiara della risposta, ed è proprio per questa ragione che deciderà di autoesiliarsi dal proprio passato, da se stessa e dal potere.

Riferimenti bibliografici

- Ackrill, Ursula. 2004. *Metafiktion und Ästhetik in Christa Wolfs „Nachdenken über Christa T“, „Kindheitsmuster“ und „Sommerstück“*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Bachmann, Ingeborg. 1971. *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bachtin, Michail Michajlovič. 2000 [1979]. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovič, traduzione di Vittorio Strada. Torino: Einaudi.
- Cambi, Fabrizio. 2009. "1945-1968: il contributo della letteratura al progetto socialista". In *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*, a cura di Michele Sisto, 25-124. Milano: 24 ORE Motta Cultura.
- Chiarloni, Anna. 2009. "1968-1989: una letteratura critica verso il riconoscimento internazionale". In *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*, a cura di Michele Sisto, 125-215. Milano: 24 ORE Motta Cultura.
- Dahlke, Birgit. 2016. "Schreiben wider das Vergessen – ‚Kindheitsmuster‘ (1976), exemplarisch". In *Christa Wolf-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Carola Hilmes und Ilse Nagelschmidt, 123-42. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.
- Diesing, Antje. 2010. *Erzählen als identitätsbildender Prozess in Christa Wolfs „Nachdenken über Christa T.“ und „Kindheitsmuster“*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Faulkner, William. 1951. *Requiem for a Nun*. New York: Random House.
- Felsner, Kristin. 2010. *Perspektiven literarischer Geschichtsschreibung: Christa Wolf und Uwe Johnson*. Göttingen: V&R unipress.
- Gibney, Matthew J., and Randall Hansen. 2005. *Immigration and Asylum: From 1900 to the Present*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Haar, Ingo. 2009. "Die deutschen ‚Vertreibungsverluste‘ – Forschungsstand, Kontexte und Probleme". In *Ursprünge, Arten und Folgen des Konstrukts „Bevölkerung“ vor, im und nach dem „Dritten Reich“*. Zur Geschichte der deutschen Bevölkerungswissenschaft, herausgegeben von Rainer Mackensen, Jürgen Reulecke, und Josef Ehmer, 363-81. Berlin: Springer.
- Knopp, Guido. 2001. *Die große Flucht. Das Schicksal der Vertriebenen*. München: Econ Verlag.
- Kunz, Andreas. 2007 [2005]. *Wehrmacht und Niederlage: Die bewaffnete Macht in der Endphase der nationalsozialistischen Herrschaft 1944 bis 1945*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- Mayer, Hans. 1977. "Der Mut zur Unaufrichtigkeit". *Der Spiegel online*. <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40915865.html>> (09/2021).
- Neruda, Pablo. 1974. *Libro de las preguntas*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Pulsoni, Carlo. 2014. "Gli scrittori dell'esilio". *Treccani.it, "Atlante"*, 2 luglio. <https://www.treccani.it/magazine/atlane/cultura/gli_scrittori_dell_esilio.html> (09/2021).
- Rossanda, Rossana. 1992. "Una bambina al buio". *L'indice dei libri del mese* no. 4: 14.

- Sorge, Paola. 1993. "Un boomerang contro Christa Wolf". *La Repubblica*, 28 gennaio. *Repubblica.it*. <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/01/28/un-boomerang-contro-christa-wolf.html>> (09/2021).
- Svandrlik, Rita. 2015. "Christa Wolf. Epitaffio per i vivi. La fuga". *L'indice dei libri del mese* no. 10: 45.
- Wolf, Christa. 1961. *Moskauer Novelle*. Halle: Mitteldeutscher Verlag.
- . 1963. *Der geteilte Himmel. Erzählung*. Halle: Mitteldeutscher Verlag.
- . 1968. *Nachdenken über Christa T.* Halle: Mitteldeutscher Verlag.
- . 1972. *Lesen und Schreiben: Aufsätze und Prosastücke*. Darmstadt-Neuwied: Luchterhand.
- . 1976. *Kindheitsmuster*. Berlin-Weimar: Aufbau-Verlag. Traduzione di Anita Raja (1992), *Trama d'infanzia*. Roma: Edizioni e/o.
- . 1983. *Kassandra. Erzählung*. Darmstadt-Neuwied: Luchterhand.
- . 1990. *Was bleibt. Erzählung*. Berlin-Weimar: Aufbau-Verlag.
- Zahlmann, Christel. 1986. *Christa Wolfs Reise ,ins Tertiär'. Eine literaturpsychologische Studie zu ,Kindheitsmuster'*. Würzburg: Königshausen & Neumann.



Citation: P. Collini (2021) Berlino città dei fantasmi e dell'esilio. *Lea* 10: pp. 377-380. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13273>.

Copyright: © 2021 P. Collini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Berlino città dei fantasmi e dell'esilio

Patrizio Collini

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

Abstract

Berlin as a romantic city of ghosts (Hoffmann) and metropolis of uncanny childhood experiences (Benjamin) appears as the prophetic mirror of Hitler's legacy from exile to the Shoah.

Keywords: Andradi, Benjamin, Berlin, Exile, Hoffmann

Nelle sue storie berlinesi “Post-Wende” Stefan Heym sottolinea, fin dal loro titolo (*Costruito sulla sabbia*),¹ la labilità di ogni immagine di Berlino: il che rinvia alla intrinseca precarietà delle sue origini e conformazione di città essenzialmente moderna, con malcerte memorie e radici storiche, sorta sugli infidi e instabili terreni sabbiosi del Brandeburgo per lo più nel corso del XVIII secolo. E così rapidamente da giustificare la diagnosi marxiana – riferita alla tumultuosa trasformazione socio-economica della Germania nella prima metà dell'Ottocento – secondo la quale queste trasformazioni furono talmente rapide da “non poter scacciare i fantasmi del passato” (Engels, Marx 1972, 115-23). Fantasmi che, se al tempo di Hoffmann e Marx erano quelli del passato feudale, oggi sono anzitutto quelli hitleriani.

Berlino, letterariamente, è sostanzialmente una creazione di E.T.A. Hoffmann, scrittore sempre in fuga che nel corso della sua breve e tumultuosa vita cambiò ripetutamente città e paesi, non per l'*horreur du domicile* ma perché incalzato da eventi storici avversi. Trasferitosi nel 1814² e rimastovi fino alla morte nel 1822, il più grande narratore romantico tedesco eleggerà la metropoli prussiana (che ai suoi tempi contava già circa 200.000

¹ Il titolo originale *Auf Sand gebaut* (1990) allude ovviamente anche all'esperimento del Socialismo reale della DDR appena naufragato, come a suggerire che a Berlino ogni fenomeno storico-politico-culturale è presto preda della “furia della caducità”.

² Ma a Berlino Hoffmann vi aveva, nel 1807, già trascorso un anno terribile, per trarne poi materia per il suo primo racconto di *revenants*, *Ritter Gluck* (1809).

abitanti) a palcoscenico di alcuni dei suoi più memorabili racconti, in cui la città prussiana diviene il laboratorio di una prosa sperimentale che deriva dall’“inconscio di Berlino” – città moderna ma abitata dagli spettri di un pur recente passato – il materiale di scavo per l’approfondimento di quella tematica del Doppio che è la novità più saliente dell’opera hoffmanniana. Come esemplificato nella più caratteristica storia berlinese di Hoffmann: il racconto notturno *Das öde Haus* (1817), incentrato sulle apparizioni – provenienti da un oscuro passato – di cui è teatro la casa più vecchia e abbandonata della allora più splendida e moderna strada berlinese, la Unter den Linden. Non casualmente Walter Benjamin, il più illustre scrittore berlinese del XX secolo, nutrivava una vera e propria venerazione per E.T.A. Hoffmann, ed in particolare per questo suo racconto, al punto di dedicargli un saggio illuminante: *Das dämonische Berlin* (1985), che non getta luce solo sulla natura del rapporto con Berlino del suo grande precursore, ma che costituisce anche la più preziosa chiave d’accesso al suo libro berlinese più personale, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento* che, nella prima versione, recava il titolo *Cronaca berlinese*,³ a sottolineare la completa identificazione fra il dato autobiografico e quello storico-metropolitano. Un libro, non-libro, composto, similmente al suo *opus magnum* dedicato a *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* (1955), con le tessere di mosaico delle *survivances* onirico-spettrali dei ricordi d’infanzia che – come sempre in Benjamin – sono gravide di futuro, tanto che il libro, nell’edizione originale del 1950, si conclude sull’immagine dell’“omino gobbo”, uno gnomo sinistro e malefico che, emergendo dal fondo delle più remote tradizioni popolari tedesche, distrugge ogni sogno, così come in quel momento Hitler si apprestava a fare con quello che restava delle generose utopie e sogni della Repubblica di Weimar. Nella Berlino di Benjamin le “cose dello spirito” tendono a diventare “case degli spiriti”, non diversamente da quelle notturne e spettrali del suo modello Hoffmann.⁴ E, come in Hoffmann, anche in Benjamin la città sulla Sprea appare come una città molecolare, inconscia, i cui enigmi non conoscono soluzioni se non traumatiche. Con tutto ciò, i testi di questi due più illustri e visionari scrittori “berlinesi” rendono, sia pur paradossalmente, giustizia alla natura frammentaria-fantomica della metropoli prussiana che non ha mai conosciuto un vero centro e che è sorta per aggregazioni successive di quartieri – oggi vere città nella città – i cui nomi (Neukölln, Wilmersdorf...) recano testimonianza di lontani altrove trapiantati artificialmente e in modo coatto nella landa brandeburghese. Di questa natura frammentaria di Berlino – che ha finora impedito lo sviluppo di una vasta narrazione metropolitana e che consente solo descrizioni erratiche e aforistiche, culminanti talora in illuminazioni repentine e veri e propri shock memoriali – rende conto anche il recente libro berlinese della scrittrice e giornalista argentina Esther Andradi (*Mein Berlin*, 2016) che un’intelligente, epigrammatica notizia in quarta di copertina qualifica come “un omaggio a Walter Benjamin e a tutti coloro che non poterono sopravvivere alla barbarie. Testi come pietre d’inciampo della memoria”. Il riferimento esplicito a Benjamin non viene ulteriormente spiegato, ma – credo – oltre che un omaggio dovuto alla comune tematica berlinese, è forse un’allusione implicita al debito, anche stilistico e di tecnica narrativa, contratto dall’autrice nei confronti del grande scrittore berlinese.

Mein Berlin consta infatti di una raccolta di brevi corrispondenze giornalistiche (soprattutto per giornali sudamericani), redatte fra il 1983 e il 2014 e quindi abbraccianti tre diverse e fondamentali fasi della più recente storia di Berlino: anni Ottanta, Wende e la tumultuosa seconda ricostruzione – una vera e propria frenetica e talora caotica furia edificatoria – degli

³ La prima edizione, postuma, di *Berliner Kindheit um 1900* curata da Adorno uscì nel 1950, mentre la prima edizione italiana completa è del 2001.

⁴ Espliciti riferimenti a Hoffmann come fonte privilegiata in *Armadi* (Benjamin 2001, 79-83).

ultimi venticinque anni. Le cronache urbane di Andradi – non diversamente da talune di Benjamin – si configurano come esemplari miniature berlinesi, che tendono talora a ridursi ad un illuminante emblema. Emblema che è certo memore del *Denkbild* benjaminiano: un'immagine spazio-temporale del pensiero in cui si intersecano visione, ricordo, presagio e riflessione, ovvero titolo, immagine e idea, che caratterizzano quell'emblematica barocca così cara allo scrittore berlinese. Ad iniziare già dalla significativa copertina del libro in cui il titolo (*Mein Berlin. Streifzüge durch eine Stadt im Wandel*, 2016) è illustrato da un varco in forma di cuore scavato nel famigerato Muro berlinese, sotto il quale sta scritto “Per te io supero ogni muro”. Il significato è qui duplice: non solo quello più scontato dell'amore per una città in grado di superare ogni ostacolo e incomprensione, ma – forse – anche quello meno ovvio segnalato dal sottotitolo *scorriere*, termine corsaro-pasoliniano, che ben si addice alle cronache in presa diretta di Esther Andradi, effettuate con il mezzo di locomozione di cui l'autrice si serve per i suoi sopralluoghi berlinesi: la mobilissima e amabilissima bicicletta. Tutto il libro è un omaggio a questo più libertario, imprevedibile e soggettivo veicolo che combina il *coup d'œil* gettato sul particolare con lo sguardo stereoscopico che abbraccia ecumenicamente tutta la multiforme vita cittadina intorno a sé.⁵ Il glorioso *Flanieren in Berlin* di Benjamin e del suo amico Hessel, ma ancor prima di Hoffmann, si arricchisce così in Andradi, grazie alla bicicletta, di ulteriori risorse dovute anzitutto alla mutevole eterogeneità di situazioni che il veloce e disinvolto spostamento in velocipede consente di esperire. Qui si colgono anche le differenze con l'altrimenti consustanziale sguardo berlinese di Benjamin: la scrittrice argentina vede Berlino anzitutto dal di fuori, in strada e in bicicletta, per poi penetrare all'interno del “teatro di strada”, ricostruendone le perturbanti storie segrete. Benjamin, al contrario, affetto da claustrofilia e che fu, con l'amico Hessel, il grande e insuperato traduttore della *Recherche* proustiana, proietta profeticamente lo spazio interiore e gli spettrali *interieurs* della sua infanzia sullo schermo dell'atroce storia a venire.

Parlando poi del *Denkbild* benjaminiano, che in Andradi sembra talora diventare vera e propria tecnica narrativa, non si può non rilevare che mentre esso è rivolto nella benjaminiana *Infanzia berlinese* a dischiudere nel passato squarci profetici su un futuro terribile, nella scrittrice argentina tale procedimento subisce una inevitabile storicizzazione, dato che i nefasti sentimenti benjaminiani si sono ormai tragicamente inverati. Tutto in *Mein Berlin* allude sempre più a questo terribile fardello del presente tedesco che – nonostante maldestri tentativi di rimozione, ma anche nobili esempi di tentativi di serbare desto il ricordo delle vittime⁶ – a Berlino quotidianamente risorge, ovunque, seppure in basilari “questioni di dettaglio”. Ad iniziare dalla prima corrispondenza berlinese del libro, *Das Absinken der “Amor”* (Andradi 2016, 7-9) in cui si riferisce di un quanto altro mai allegorico naufragio nella Sprea del battello turistico dall'infelice nome “Amor”, che doveva approdare ad una utopica isola di Citera (l'isola dei pavoni) e che invece, inopinatamente, cola a picco. Ma siccome in Germania ad ogni catastrofe segue una celere e maldestra ricostruzione, anche il povero “Amor” viene ripescato, suo malgrado, da efficientissimi pompieri per rivelarsi – una volta riportato alla superficie – in tutta la sua imprevedibilità, e forse sarebbe stato meglio se avesse continuato a giacere sul fondo della Sprea (e se ne fosse magari fabbricato uno del tutto nuovo e diverso): in tutto e per tutto un controcanto malinconico al *De re aedificatoria* tedesco dopo le reiterate catastrofi e “svolte” del Novecento.

Le allusive allegorie che costellano alcune parti iniziali di *Mein Berlin* lasciano il posto, nelle ultime corrispondenze odierne, esplicitamente dedicate al ricordo delle vittime della bar-

⁵ Sul rapporto bicicletta-democrazia partecipativa cfr. il bello *Elogio della bicicletta* di Ivan Illich (2007).

⁶ Un mirabile esempio per tutti: le perturbanti architetture neoespressioniste “da Caligari a Hitler” del Jüdisches Museum di Libeskind nel cuore di Berlino.

barie nazista, ad un tentativo di dire l'orrore dei sopravvissuti grazie a microstorie vagamente sebaldiane che dismettono l'abito allusivo e indiretto dell'allegoria per "recitare la preghiera dei morti". È questo il caso di *Radikal Rosa*, lancinante rievocazione dei luoghi dell'assassinio di Rosa Luxemburg nel gennaio del 1919 (Andradi 2016, 112-18), oppure di *Der Name auf den Steinen*, sopralluogo in un quartiere che fu abitato da ebrei, tutti deportati e assassinati come gran parte dei 170.000 ebrei berlinesi, dei quali oggi serbano la memoria le pietre d'inciampo con il nome delle vittime che costellano il selciato (147-153). Lo sterminio degli ebrei richiama poi inevitabilmente alla memoria di Andradi l'odissea ad inizio Novecento di suo nonno, esule clandestino a bordo di una nave in viaggio dalla natia Siria verso l'Argentina. Con questa odissea di cento anni fa, che si rinnova oggi ogni giorno nel Mediterraneo, si conclude il libro bello e misterioso di Esther Andradi, che attraversa in filigrana tutte le tragedie del Novecento, ma il cui vero leitmotiv sotterraneo è forse quello dell'esilio: dell'autrice oggi, dei suoi antenati ieri e quello millenario degli ebrei cancellati dalla storia assassina del Novecento. Berlino città dell'esilio e dei fantasmi: quei *revenants* berlinesi che vanno dal Ritter Gluck hoffmanniano, spettro esule nella propria città, all'infanzia berlinese popolata di inquietanti presenze di Walter Benjamin, un bambino estraneo a se stesso cresciuto in un ambiente ostile e sinistro e un autore che a partire da questa estraneità in una patria matrigna forgerà una letteratura che dall'esilio e dalla condizione dell'esule trarrà la propria forza.

Riferimenti bibliografici

- Agazzi, Elena. 2009. *Berlino. Piccolo manuale di viabilità letteraria*. Milano: Unicopli.
- Andradi, Esther. 2016. *Mein Berlin. Streifzüge durch eine Stadt im Wandel*. Berlin: Klakverlag.
- Arzeni, Flavia. 1997. *Berlino. Un viaggio letterario*. Palermo: Sellerio.
- Benjamin, Walter. 1950a. *Berliner Kindheit um 1900*, herausgegeben von Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1950b. "Schränke". In Id. *Berliner Kindheit um 1900*, 124-32.
- . 1985. "Das dämonische Berlin". In *Mitteilungen der Hoffmann-Gesellschaft* Bd. 31, 1-5.
- Brodskij, Iosif. 1988. *Dall'esilio*, traduzione di Gilberto Forti e Giovanni Buttafava. Milano: Adelphi.
- Engels, Friedrich, und Marx Karl. 1972. *Werke* Bd. 8. Berlin: Dietz Verlag.
- Heym, Stefan. 1993 [1990]. *Auf Sand gebaut. Sieben Geschichten aus der unmittelbaren Vergangenheit*. Berlin: Fischer.
- Hoffmann, Ernst T.A. 1921. *Zwölf Berlinische Geschichten aus den Jahren 1551-1816*. München: G. Müller.
- Illich, Ivan. 2007. *Elogio della bicicletta*, a cura di Franco La Cecla, traduzione di Ettore Capriolo. Torino: Bollati Boringhieri.
- Tatti, Silvia. 2021. *Esuli: scrittori e scrittrici dall'antichità a oggi*. Roma: Carocci.

OSSERVATORIO



Citation: T. Sun (2021) Il dibattito accademico cinese riguardo alla produzione letteraria di autori cinesi e sinodiscendenti fuori dai confini nazionali. *Lea* 10: pp. 383-392. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13026>.

Copyright: © 2021 T. Sun. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Il dibattito accademico cinese riguardo alla produzione letteraria di autori cinesi e sinodiscendenti fuori dai confini nazionali

Tianyang Sun

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

Abstract

This review presents some key issues in mainland Chinese research on literary works of emigrants and authors of Chinese descent examining a series of recently published representative papers. After a brief retrospection of the development of relative studies in the country, the author discusses the questions of denomination, methodology, and canon by juxtaposing opinions of various scholars. In the analysis particular attention is given to “Chineseness”, a concept sometimes mythicized by some essentialist discourses in the Chinese academia.

Keywords: Chineseness, Migrant Literature, Sinophone, World Chinese Literature

La letteratura di autori di origine cinese emigrati all'estero e dei loro discendenti ha una tradizione lunga più di un secolo. Si tratta di un corpus altamente eterogeneo, che ha affascinato un ampio pubblico proveniente da contesti culturali differenti e ha stimolato gli studiosi ad approfondire come queste opere contribuiscano alla crescita del multiculturalismo su scala globale. Alcuni esempi di questa letteratura possono essere considerate le poesie dei lavoratori migranti cinesi incise sulle pareti della prigione di Angel Island, dove questi attendevano i controlli dell'amministrazione americana per varcare l'ingresso nel paese; i testi di Yu Lihua e Pai Hsien-yung, scrittori e intellettuali di origine taiwanese, che rispecchiano la solitudine, la frustrazione e il senso di sradicamento tipici della letteratura migrante; i bestseller di Maxine Hong Kingston e di Amy Tan, in cui le due autrici sino-americane dipingono la terra dei loro avi e infine *La montagna dell'anima* (靈山; *Lingshan*, 1990), romanzo con cui lo scrittore naturalizzato francese Gao Xingjian è stato insignito del Premio Nobel per la letteratura nel 2000.

L'eterogeneità di tale letteratura è dovuta alla vastità dei temi affrontati, alle differenze tra gli autori stessi, alle generazioni migratorie di cui fanno parte, alle loro classi d'appartenenza, al

loro genere e alle società a cui si rivolgono e che li hanno ospitati. Per queste ragioni, uno studio che proponga delle generalizzazioni sarebbe fuorviante e comunque poco utile.

Il presente lavoro mira ad esporre alcuni temi centrali nella ricerca accademica della Cina continentale riguardo la letteratura di autori cinesi e sinodiscendenti¹ che risiedono fuori dai confini della RPC (definita qui d'ora in poi semplicemente come la Letteratura), esaminando una serie di saggi rappresentativi in materia pubblicati a partire dal 2000.

1. Breve panoramica storica

Prima di presentare le principali questioni dibattute in seno alla ricerca cinese sulla Letteratura, è opportuno osservarne l'evoluzione al fine di individuare i fattori che ne hanno maggiormente determinato le particolarità odierne.

Secondo Zhu e Yue (2019, 28), il 1979 sarebbe l'anno in cui si inaugura il dibattito cinese sulla Letteratura, il cui inizio sarebbe stato segnato dalla pubblicazione di un articolo di Zeng (1979) sulle opere in lingua cinese ad Hong Kong, a Macao e nell'Asia sudorientale. Ormai sono passati più di quarant'anni da allora, un periodo che, secondo gli stessi Zhu e Yue (2019, 28), può essere diviso in tre fasi: la fase iniziale (1979-89), di espansione (1990-99) e di prosperità (2000-) della ricerca accademica relativa alla Letteratura.

Nella prima fase, l'attenzione degli studiosi è indirizzata principalmente alle opere in cinese scritte ad Hong Kong, Taiwan e nel sud-est asiatico (in particolare Singapore, Malaysia e Thailandia, paesi che ospitano la maggioranza assoluta di migranti cinesi e di sinodiscendenti del mondo; Zhuang 2011, 9-10). L'interesse dei critici, in questa fase, si rivolge anche all'espressione letteraria degli intellettuali taiwanesi in America e in Europa.² Quanto alle prospettive di analisi adottate, in questa fase ci si avvale perlopiù di una critica storicista e impressionistica piuttosto tradizionale, accompagnata a volte da una visione sinocentrica, tendente a subordinare i testi dei migranti ("rami") alla letteratura della Cina continentale ("tronco"), senza tener presente in alcun modo le diversità presenti nelle varie espressioni della Letteratura (Xie 2011, 11-12). Nei saggi di questo periodo appaiono di frequente parole chiave come "nostalgia", "vagabondaggio" e "forestiero", in quanto la memoria e il ritorno alle radici sono i temi principali che guidano il dibattito accademico dell'epoca. Vanno ricordati due eventi verificatisi in questo decennio: la fondazione della rivista *Literatures in Chinese* (华文文学; *Huawen wenxue*) della Shantou University, periodico più influente del settore (Wang 2019), e l'avvio delle prime quattro sessioni della Conferenza nazionale sulla letteratura in lingua cinese fuori della Cina (Gong 2010, 6), con la partecipazione di numerosi specialisti e autori da tutto il paese (Wen 1989, 63).

Nella seconda fase del dibattito, la limitatezza delle fonti e la ripetitività degli inquadramenti teorici che caratterizzano il periodo precedente, vengono superati grazie ad una ulteriore apertura della Cina verso il mondo esterno. Gli studiosi iniziano così ad approfondire anche la produzione letteraria sinofona di altri paesi tra cui Indonesia, Giappone e Australia (Zhu, Yue 2019, 30). Per quanto concerne gli aspetti teorici, i ricercatori si impegnano in nuove interpretazioni dei testi: Rao Pengzi (1998, 37-38), ad esempio, applica una metodologia comparata focalizzata sulla questione identitaria, mettendo in evidenza l'utilità del ricorso

¹ Qui con "cinesi" si intendono i migranti di prima generazione che hanno mantenuto o meno la cittadinanza cinese, mentre "sinodiscendenti" si riferiscono ai loro figli nati fuori della Cina che hanno ricevuto *in loco* l'istruzione scolastica.

² Molti di questi scrittori hanno ricevuto l'istruzione superiore all'estero, per cui i loro testi vengono definiti anche "Literature of Overseas Students" (留学生文学; *liuxuesheng wenxue*).

alla critica femminista all'interno della critica letteraria. In questo decennio hanno diffusione pubblicazioni accademiche di rilievo: antologie, dizionari e volumi di storia della letteratura.³ È da menzionare anche il fatto che la Letteratura, sempre in questo periodo, entra nelle aule universitarie come insegnamento a sé stante, nonché come curriculum di laurea magistrale e di dottorato (Chen 2008, 12).

La terza fase coincide con l'ingresso nel secolo corrente e prosegue ancora adesso. La cosiddetta "Letteratura dei nuovi migranti" (新移民文学; *Xin yimin wenxue*),⁴ ossia l'espressione letteraria dei cinesi continentali espatriati a partire dalla fine degli anni '70 per motivi di studio, lavoro, matrimonio ecc. e radicatisi in seguito all'estero (Hong 2012, 132), diventa il nuovo focus accademico. Si nota inoltre un visibile aumento dopo il 2000 degli articoli incentrati sulla "Chinese American Literature" (Zhang 2005, 42-43). L'analisi teorica è molto più variegata: si ricorre a varie prospettive nuove, tra cui la psicoanalisi, la traduttologia, la narratologia, la critica postcoloniale e neostoricista e via dicendo. Emergono anche studi condotti con teorie mutuata dalle scienze sociali come l'antropologia culturale e la scienza delle religioni. Fra questi, emerge un approccio di grande potenzialità: la "Overseas Chinese Cultural Poetics" (华人文化诗学; *Huaren wenhua shixue*), di ispirazione marxista e post-strutturalista, introdotta da Liu Denghan e Liu Xiaoxin (2004b, 74), su cui si ritornerà nel prossimo paragrafo.

Mentre vengono introdotti sempre più strumenti teorici innovativi, nell'accademia cinese continentale, si fa sempre più evidente un problema di irrigidimento su posizioni essenzialiste, che concepiscono la Letteratura come veicolo di una comune "cinesità" (中国性; *zhongguoxing*), un'essenza che caratterizzerebbe solamente i testi di autori cinesi e sinodiscendenti. In particolare, l'articolo di Wu *et al.* (2002) molto critico, innesca una accesa polemica riguardo alla "letteratura in lingua cinese intesa culturalmente" (5), che verrà presentata in modo più dettagliato più avanti. L'istituzione nel 2002 della "China World Association for Chinese Literatures" (中国世界华文文学学会; *Zhongguo shijie huawen wenxue xuehui*) è un ulteriore segno della ascesa dello status di questa letteratura, tanto che secondo Rao (Rao, Yao, Chen 2003, 3-4), segna il momento in cui la "World Chinese-Language Literature" ha cominciato ad essere intesa come una vera e propria disciplina a sé stante.

2. Alcune questioni chiave

Ripercorrendo lo sviluppo storico del dibattito sulla Letteratura, si rilevano alcune questioni ricorrenti: qual è la denominazione più appropriata da attribuire al corpus in analisi? In che modo si deve valutare la cosiddetta "cinesità" presente nelle opere? Esiste una metodologia specifica che riesca a evidenziare le proprietà culturali di tale corpus? Come individuare il canone di questa letteratura? In questa sezione vengono presentate le linee generali di questo dibattito, distinguendo le diverse voci in merito.

Una delle questioni più trattate da anni dai ricercatori cinesi è quella della definizione da adottare per riferirsi alla Letteratura: nel tentativo di individuare un nome preciso per il corpus di testi in analisi, molti studiosi hanno manifestato posizioni spesso divergenti, soprattutto

³ Si ricordano a questo proposito: 台港澳暨海外华文文学大辞典 (*Tai Gang Ao ji haiwai huawen wenxue da cidian*; Grande dizionario della letteratura taiwanese-hongkonghese-macaense e della letteratura in lingua cinese d'oltremare, 1998), 台湾文学 (*Taiwan wenxueshi*; Storia della letteratura taiwanese in due volumi, Liu *et al.* 1991, 1993) e infine, il lavoro pionieristico 海外华文文学史初编 (*Haiwai huawen wenxueshi chubian*; Prima redazione della storia della letteratura in lingua cinese d'oltremare, Chen 1993) e la sua edizione integrata (1999), in cui vengono trattati più di 300 autori.

⁴ Si veda Hong 2012 per una minuziosa presentazione di tali "nuovi scrittori migranti".

per quanto concerne la relazione tra la Letteratura, la Cina e il paese di residenza degli autori (entrambi intesi come entità culturali e politiche). Pertanto, la questione della definizione da utilizzare per riferirsi alla Letteratura è al contempo anche una questione carica di sottintesi ideologici.

Tra le definizioni più comunemente utilizzate, due hanno particolare rilevanza, ovvero “Overseas Chinese-Language Literature” (海外华文文学; *Haiwai huawen wenxue*) e “World Chinese-Language Literature” (世界华文文学; *Shijie huawen wenxue*). La prima, utilizzata in riferimento a tutte le opere letterarie in lingua cinese composte fuori della Cina (incluse Taiwan, Hong Kong e Macao; Chen 2017, 20), è stata proposta in occasione della “Conferenza nazionale” (第三届台湾香港文学学术讨论; *Di-san jie Taiwan Xianggang wenxue xueshu taolunhui*) del 1986 (Xie 2011, 4). La seconda, che ha una accezione più ampia,⁵ è entrata invece nell’uso comune solo con il nuovo millennio (Li, Chen 2016, 20). Alcuni studiosi e scrittori caldeggiavano la sostituzione della prima definizione con la seconda, in quanto la parola *overseas* porge il fianco alle accuse di sinocentrismo, mettendo in primo piano un riferimento implicito alla Cina centrale come punto di origine di queste popolazioni.⁶

Oltre al dibattito tra le due definizioni, “Overseas” e “World”, si è posto anche il problema dell’interesse esclusivo per le opere in lingua cinese, motivo per il quale da tempo non venivano considerate all’interno di questo corpus di scritti tutte le opere in lingue locali prodotte da autori di origine cinese. Per accogliere anche questi testi, quindi, è stata coniata un’ulteriore definizione, ovvero “Overseas Chinese Literature” (海外华人文学; *Haiwai huaren wenxue*),⁷ in cui non si fa riferimento alla lingua in cui sono veicolate le opere. Bisogna comunque segnalare, come sottolinea Xie (2011, 6), che diversi autori rientrano in più di una delle definizioni soprammenzionate.

La discussione in merito alla definizione della Letteratura è culminata in una disputa tra promotori della “Letteratura in Lingua Cinese Intesa Culturalmente” (文化的华文文学; *wenhua de huawen wenxue*) e altri studiosi più conservatori. In tale disputa, la “letteratura in lingua cinese intesa culturalmente” viene contrapposta alla “Letteratura in Lingua Cinese Intesa Linguisticamente” (语种的华文文学; *yuzhong de huawen wenxue*): la controversia riguarda testi che pur essendo scritti in lingua cinese differirebbero per altri presupposti ideologici. In questo dibattito si fronteggiano posizioni più riformiste e posizioni più conservatrici. Gli studiosi riformatori, in una sorta di “dichiarazione di guerra” (Wu *et al.* 2002), criticano il dominante discorso accademico della Cina continentale, accusandolo di essere “intriso di nazionalismo” (5) e perciò manipolatorio. In tale contesto, la posizione riformatrice promuove un cambiamento di prospettiva: in sintesi, il loro appello è mirato a non focalizzare l’attenzione sugli aspetti linguistici delle opere dei cinesi e sinodiscendenti al di fuori della Cina, ovvero a quanto in qualche modo possa vincolarli alla Cina centrale, ma a focalizzare l’attenzione proprio sulle differenze

⁵ Con questo termine alcuni studiosi indicano l’insieme dei testi in lingua cinese pubblicati in tutto il mondo (Luo 2019, 96), mentre spesso se ne fa un uso *stricto sensu* escludendo le opere prodotte nella Cina continentale (Li, Chen 2016, 20). Zhu (2019, 11) ritiene invece che la “World Chinese-Language literature” non comprenda tutta la letteratura cinese continentale né che la escluda totalmente. Secondo lo studioso, infatti, tra i due corpora esisterebbe una parte sovrapposta che viene costituita dai testi caratterizzati da “mobilità transnazionale e visibilità fra lettori non cinesi”.

⁶ Come domanda Zhu (2014, 19): “‘Oltremare’ ma rispetto a cosa? Perché io mi trovo ‘oltre’ mentre tu no?” (谁的“海外”? 为什么我是“外”而你不是?) .

⁷ Qui la voce 华人 (*huaren*) include, come chiarisce Gu (2004, 3), sia 华侨 (*huaqiao*, cittadini cinesi stabilitisi all’estero) che 华人 in senso stretto (ossia i discendenti di *huaqiao* nonché gli *huaqiao* che hanno acquisito cittadinanza straniera).

culturali espresse negli scritti di comunità così diverse tra loro. Le posizioni di questi studiosi riformisti, per quanto abbiano suscitato notevole interesse all'interno del dibattito accademico cinese, sono state a loro volta criticate. Più precisamente, è stata contestata, ad esempio da Liu D. e Liu X. (2002, 23), l'identificazione di elementi tipici della cultura cinese centrale nella Letteratura, come espressione di un vero e proprio "complotto" nazionalista (Wu *et al.* 2002, 7). Allo stesso modo, l'idea espressa da Wu *et al.*, secondo cui l'intera accademia cinese attraverso la sua visione monolitica e statica ignori l'"indipendenza" degli scrittori migranti e dei loro testi, è stata messa in discussione.⁸

Un altro contributo al dibattito cinese sulla definizione della Letteratura scaturisce dalle reazioni agli scritti di un'autorevole studiosa della UCLA, Shih Shu-mei, la quale ha inaugurato il filone di studi dei "Sinophone Studies" (华语语系研究; *Huayuyuxi yanjiu*). Shih (2011, 10) sostiene che la solita esclusione della "World Chinese-Language Literature" dalla letteratura cinese continentale faccia parte di un "piano istituzionale" del governo cinese. È un'ottica paragonabile, a suo vedere, a quella eurocentrica che considera la letteratura euroamericana (detta anche semplicemente "la letteratura") il modello per tutte le altre (definite "la letteratura mondiale"). Per opporsi all'egemonia della letteratura cinese continentale, Shih mette in campo il concetto di "Sinophone", che comprende "tutte le lingue, le culture e le comunità sinofone al di fuori della Cina nonché le comunità di minoranze etniche all'interno del territorio cinese" (8). La proposta di Shih ha suscitato aperta ostilità tra i ricercatori cinesi continentali, come anche da alcuni studiosi taiwanesi e malesi, che ne hanno minuziosamente e appassionatamente attaccato l'intero impianto teorico (Zhu 2014, Liu 2018, Zhu 2019). È chiaro che la Letteratura e in genere le discipline umanistiche possano diventare facilmente oggetto di scontro ideologico. In questo caso, da un lato Shih tenta di frenare la diffusione della definizione "World Chinese-Language Literature", promossa dall'accademia cinese continentale (Zhu 2014, 16), ricorrendo ad argomentazioni molto cariche politicamente, che puntano a controllare il dispiegamento della potenza culturale della RPC, dall'altro lato, gli studiosi cinesi continentali rispondono con veemenza alle provocazioni della studiosa, talvolta tradendo una certa mancanza di obiettività (ad esempio quando negano l'esistenza stessa di atteggiamenti sinocentrici da parte dell'accademia cinese). Se si mette da parte la connotazione ideologica, tuttavia, il "Sinophone" e la "World Chinese-Language Literature" designano in realtà il medesimo corpus (18).

Sebbene abbia avuto l'indiscusso merito di suscitare anche nell'accademia cinese una riflessione riguardo all'essentialismo culturale (Li, Chen 2016, 21),⁹ il "Sinophone" rimane tuttavia saldamente ancorato, come d'altra parte la "World Chinese Language Literature", all'utilizzo della lingua cinese, non prendendo in alcuna considerazione i testi non sinofoni (Zhu 2014, 18). La concorrenza tra le due definizioni potrebbe forse essere risolta con l'adozione della definizione "Overseas/World Chinese Literature" e della prospettiva più ampia che implica.

Un'altra questione ampiamente dibattuta nell'accademia cinese continentale a margine di quella relativa alla definizione della Letteratura è quella della "Overseas Chinese Cultural Poetics".

⁸ Ad esempio Rao e Fei (1997, 28-29) hanno evidenziato, prima che uscisse il saggio di Wu *et al.*, che "si sbaglia a credere che chiunque scriva in cinese abbracci la tradizione culturale cinese [...] e abbia la responsabilità di promuovere la cultura nazionale" (就可能造成错觉, 以为凡是用汉语写作的人都必定认同中华文化传统 [...]) 并不是所有的华文作家都必然地承担弘扬民族文化的使命或责任). Hanno rilevato ulteriormente che l'identità dei migranti cinesi non si fonda soltanto sulla cultura cinese.

⁹ Come si è detto sopra, non vanno dimenticate le voci anti-essentialiste all'interno dell'accademia cinese continentale. Chen (2009, 9), ad esempio, difende la soggettività della "Overseas Chinese-Language Literature" evidenziando la parità di status tra essa e la letteratura cinese continentale. Huang (2019, 38) suggerisce di tener presente sia la "cinesità" che la territorialità (本土性; *benluxing*) delle opere relative.

Il concetto di “Overseas Chinese Cultural Poetics” viene elaborato da due ricercatori cinesi, Liu Denghan e Liu Xiaoxin, come adattamento della “Cultural Poetics” di Stephen Greenblatt, e si basa sulla “Common Poetics” (大同诗学; *Datong shixue*) nonché sulla “Local Knowledge” formulata dall’antropologo statunitense Clifford Geertz. Tale approccio mira a mantenere un equilibrio tra l’universalismo, rappresentato dalla ricerca di una cinesità condivisa nei lavori dei cinesi d’oltremare, e l’interesse per le peculiarità delle diverse produzioni sinofone di ogni zona geografica (Liu 2006, 18). Questa attenzione rivolta alle diversità interlocali richiamerebbe il metodo che Geertz (1983, 57-59) adottava negli studi antropologici, ovvero di immersione totale nel contesto locale. Altro elemento chiave della “Overseas Chinese Cultural Poetics” è la prospettiva critica di ispirazione marxista che assume nel sottolineare le implicazioni politiche implicite nel discorso letterario (Liu, Liu 2005, 65). Liu D. e Liu X., infatti, definiscono come del tutto futile un approccio alla critica letteraria che si riduca a “pura estetica formalista” (纯形式美学; *Chun xingshi meixue*), cioè quello che ignora la dimensione politica della letteratura. Per costruire le loro argomentazioni, i due studiosi ricorrono a varie teorie, quali quella del “Political Unconscious” di Fredric Jameson (1981) (Liu, Liu 2004b, 74), quella di Foucault sulla dipendenza del discorso dal potere (*ibidem*), la concezione della letteratura di Greenblatt (1980) (Liu, Liu 2005, 65) e il concetto di “Minority Discourse” di JanMohamed e Lloyd (1987) (Liu, Zhu 2008, 46-47). Sul piano pratico, la “Overseas Chinese Cultural Poetics” si avvale di due metodologie tipiche del “New Historicism”: la ricostruzione del contesto storico e la creazione della intertestualità (Liu, Liu 2005, 67-68). La ricostruzione del contesto storico è finalizzata ad evitare interpretazioni arbitrarie, dovute alla distanza delle coordinate spazio-temporali dell’autore e del ricercatore. L’intertestualità, invece, mette a confronto la soggettività del testo in analisi con la soggettività di altri testi, puntando a ricavarne una relativa obiettività. Alcuni temi, tra cui quello molto dibattuto della “cinesità”, sembrano più accessibili una volta esaminati con queste prospettive teoriche che servono appunto ad anatomizzare la cosiddetta “narrazione delle differenze” (差异叙事; *Chayi xushi*), cioè una narrazione che rispecchia le differenze identitarie (Liu, Liu 2004b, 77). Il lavoro portato avanti da Liu D. e Liu X. appare oggi tra i più atti a valorizzare le proprietà transculturali della Letteratura.

Al di là delle questioni fin qui riportate della definizione della Letteratura e delle prospettive teoriche da adottare per analizzarla, ce n’è un’altra che ha attratto molta attenzione tra gli studiosi della Cina continentale, ovvero quella della definizione di un canone della Letteratura. A questo proposito, tra gli studiosi cinesi sembra prevalere una visione che si accorda con la concezione engelsiana della letteratura.¹⁰ Ad esempio, Rao (2014, 4) ritiene che per costruire un canone della letteratura di autori cinesi e sinodiscendenti all’estero si debbano considerare le opere che possiedono tre caratteristiche: le opere che adottano un atteggiamento aperto verso il multiculturalismo, le opere che hanno la capacità di fornire al lettore un’esperienza estetica differente da quella offerta dalla letteratura cinese continentale, e le opere che contribuiscono in qualche modo a decostruire la comune visione eurocentrica della letteratura. Esistono comunque anche posizioni più ideologiche, come quella di Zhu (2018, 7), ad esempio, secondo cui, per essere incluso nel canone della Letteratura, un testo deve rimanere “radicato nella propria ‘terra nazionale’ [in senso metaforico]” (自己 ‘民族土壤’ 里的; *ziji ‘minzu turang’ li de*) e perseguire un riconoscimento mondiale raccontando storie localizzate di migranti cinesi. Lo studioso arriva ad asserire che “il pregio della letteratura sinofona consiste nella sua funzione socio-culturale anziché in quella estetica/artistica” (华文文学的长处在于其社会文化功能

¹⁰ Engels (1973, 639) suggerisce che il metro più elevato con cui valutare un’opera esiga contemporaneamente il valore estetico e quello storico.

而不在于审美艺术功能; huawen wenxue de changchu zaiyu qi shehui wenhua gongneng er bu zaiyu shenmei yishu gongneng) (11). Nella discussione accademica cinese circa cosa costituisca il canone della letteratura di autori cinesi e sinodiscendenti all'estero, si percepisce una appassionata volontà collettiva di dissipare i dubbi, tuttora in essere, sulla legittimità/utilità di tale Letteratura come settore disciplinare a sé stante (Li, Sun 2019, 92). Se da un lato è evidentemente ancora fragile lo status di questa Letteratura all'interno della critica letteraria cinese, dall'altro, la sua indipendenza e solidità come ambito disciplinare sono al contempo minacciate anche da una critica di indirizzo più nazionalista che pretende di riconoscerne l'importanza al solo fine di assegnarle una qualche missione patriottica.

3. *Conclusion*

Nel corso di circa quarant'anni, il dibattito accademico della Cina continentale riguardo la Letteratura si è evoluto in un discorso articolato e relativamente maturo a partire dai primi studi su opere di autori del sud-est asiatico. Si pensi ai numerosi specialisti appartenenti a diverse generazioni che se ne sono occupati, alle varie pubblicazioni scientifiche in materia e al discreto sostegno finanziario da parte del governo cinese che questo ambito di studi oggi riceve (Zhu, Yue 2019, 32). Al di là dei frutti finora ottenuti, vanno però evidenziati anche alcuni ostacoli che potrebbero comprometterne il futuro sviluppo.

Prima di tutto, si nota uno scarso interesse per l'espressione letteraria di certe zone¹¹ e per i testi sinofoni. Il fatto che quest'ultimi vengano trascurati sarebbe ascrivibile non solo alla insufficiente competenza linguistica di parecchi specialisti (Liu, Liu 2004a, 151), ma anche alla limitata adesione a nuove teorie che considerano fluida la relazione tra identità culturale e lingua di scrittura. Un altro scoglio è costituito dagli strumenti analitici utilizzati dagli studiosi cinesi (Yang 2020, 99; Zhu, Yue 2019, 33): alcuni studiosi, infatti, sembrano non essere capaci di condurre ricerche con metodologie e riferimenti teorici solidi ed aggiornati.

Tuttavia, il limite più grande allo sviluppo di una riflessione approfondita su questo tipo di opere da parte degli studiosi della Cina popolare è costituito forse dalla pervasività dell'essentialismo culturale nelle loro analisi. Tale discorso essentialista sembra essersi intensificato negli ultimi anni con l'ascesa della posizione economico-politica della RPC nello scenario internazionale. In un tale contesto, sempre più studiosi si concentrano nel rinvenire ogni possibile traccia di "cinesità" in questi testi, mentre pochi meditano sulle loro specificità a volte date per scontate ("Quali elementi riconosciuti come distintivi della cinesità sono davvero diversi da quelli che ritroviamo nell'italianità, nell'americanità ecc.?). Lo scrivente si augura che la ricerca sulla Letteratura, dentro e fuori della Cina, si liberi definitivamente dalla gabbia dell'essentialismo culturale e che possa così contribuire al raggiungimento di quell'equilibrio tra universalismo e relativismo che sembra essere sempre più necessario nell'ambito degli studi culturali.

¹¹ Probante il caso dell'Italia: oggi (aprile 2021) se si fa una ricerca sul sito CNKI (una delle banche dati accademiche più complete in Cina) con le parole chiave "Italia + letteratura sinofona" (意大利 + 华文文学; Yidali + huawen wenxue), non appare nessun risultato pertinente eccetto pochi articoli sulla situazione generale in Europa. Non si trova nulla neanche quando si cercano i nomi degli autori relativamente rinomati, almeno nella Penisola, quali 何韵竹 (Bamboo Hirst) e 胡兰波 (Hu Lanbo).

Riferimenti bibliografici

- Chen, Guo'en. 2009. 从“传播”到“交流”—海外华文文学研究基本模式的选择 (*Cong “chuanbo” dao “jiaoliu”—haiwai huawen wenxue yanjiu jiben moshi de xuanze*; Dalla “diffusione” allo “scambio”—scegliere la modalità fondamentale della ricerca sulla letteratura in lingua cinese d'oltremare), *华文文学 (Huawen wenxue)*, no. 1: 5-11.
- Chen, Liao. 2008. 华文文学研究三十年 (*Huawen wenxue yanjiu sanshi nian*; Trent'anni della ricerca sulla letteratura in lingua cinese), *华文文学 (Huawen wenxue)*, no. 2: 10-14.
- Chen, Xianmao (ed.). 1993. 海外华文文学史初编 (*Haiwai huawen wenxueshi chubian*; Prima redazione della storia della letteratura in lingua cinese d'oltremare). Xiamen: Lujiang chubanshe.
- . (ed.) 1999. 海外华文文学史 (*Haiwai huawen wenxueshi*; Storia della letteratura in lingua cinese d'oltremare), voll. 1-4. Xiamen: Lujiang chubanshe.
- . 2017. 海外华文文学的前世、今生与来世 (*Haiwai huawen wenxue de qianshi, jinsheng yu laishi*; Passato, presente e futuro della letteratura in lingua cinese d'oltremare). *华文文学 (Huawen wenxue)*, no. 2: 20-23.
- Engels, Friedrich. 1973. “Engels a Ferdinand Lassalle a Berlino”, in Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere XL. Lettere 1856-1859*, a cura di Mazzino Montinari, 634-39. Roma: Editori Riuniti.
- Gao, Xingjian. 1990. 靈山 (*Lingshan*; La montagna dell'anima). Taipei: Lianjing.
- Geertz, Clifford. 1983. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- Gong, Pengcheng. 2010. 世界华文文学新世界 (*Shijie huawen wenxue xin shijie*; Nuovo mondo della letteratura mondiale in lingua cinese), *华文文学 (Huawen wenxue)*, no. 1: 5-12.
- Greenblatt, Stephen. 1980. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gu, Yuanqing. 2004. 21世纪华文文学研究的前沿理论问题 (*21 shiji huawen wenxue yanjiu de qianyan lilun wenti*; Questioni teoriche d'avanguardia della ricerca sulla letteratura in lingua cinese nel 21esimo secolo), *甘肃社会科学 (Gansu shehuikexue)*, no. 6: 3-7.
- Hong, Zhigang. 2012. 中国当代文学视域中的新移民文学 (*Zhongguo dangdai wenxue shiyu zhong de xin yimin wenxue*; Letteratura dei nuovi migranti nella prospettiva della letteratura cinese contemporanea), *中国社会科学 (Zhongguo shehuikexue)*, no. 11: 132-55.
- Huang, Wanhua. 2019. “出走”与“走出”: 百年海外华文文学的历史进程 (“Chuzou” yu “zouchu”: *bainian haiwai huawen wenxue de lishi jincheng*; “Fuggire” e “uscire”: il processo storico di cent'anni della letteratura in lingua cinese d'oltremare), *中山大学学报(社会科学版) (Zhongshan Daxue xuebao [Shehui Kexueban])*, vol. 59, no. 1: 38-49.
- Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- JanMohamed, Abdul R., and David Lloyd. 1987. “Introduction: Minority Discourse: What Is to Be Done?”. *Cultural Critique* no. 7: 5-17. doi: 10.2307/1354148.
- Li, Honghua, and Huimin Sun. 2019. 世界华文文学的经典建构与文学史重述 (*Shijie huawen wenxue de jingdian jiangou yu wenxueshi chongshu*; Costruzione del canone e riscrittura della storia della letteratura mondiale in lingua cinese), *世界华文文学论坛 (Shijie huawen wenxue luntan)*, no. 3: 91-94.
- Li, Xiangyin, and Shuping Chen. 2016. 国际视野与本土能力—“世界华文文学”、“华语语系文学”与“本土批评” (*Guoji shiye yu bentu nengli—“shijie huawen wenxue”, “Huayuyuxi wenxue” yu “bentu piping”*; Prospettiva internazionale e competenze locali — “letteratura mondiale in lingua cinese”, “*Sinophone literature*” e “critica locale”), *世界华文文学论坛 (Shijie huawen wenxue luntan)*, no. 4: 19-24.
- Liu, Daxian. 2018. 华语语系文学: 理论生产及其诞妄 (*Huayuyuxi wenxue: lilun shengchan ji qi danwang*; Sinophone Literature: produzione teorica e la sua assurdità), *世界华文文学论坛 (Shijie huawen wenxue luntan)*, no. 1: 59-65.
- Liu, Denghan, Mingxuan Zhuang, Zhongtian Huang, and Chenghuang Lin (eds). 1991. 台湾文学史 (上卷) (*Taiwan wenxueshi [shangjuan]*; Storia della letteratura taiwanese [vol. 1]). Fuzhou: Haixia wenyi chubanshe.

- (eds) 1993. 台湾文学史(下卷) (*Taiwan wenxueshi [xiajuan]*); Storia della letteratura taiwanese [vol. 2]). Fuzhou: Haixia wenyi chubanshe.
- Liu, Denghan, and Xiaoxin Liu. 2002. 都是“语种”惹的祸? (*Dou shi “yuzhong” re de huo?*; È tutta colpa della “lingua?”), 华文文学 (*Huawen wenxue*), no. 3: 20-25.
- 2004a. 关于华文文学几个基础性概念的学术清理 (*Guanyu huawen wenxue ji ge jichuxing gainian de xueshu qingli*); Chiarimento su alcuni concetti fondamentali riguardanti la letteratura in lingua cinese), 文学评论 (*Wenxue pinglun*), no. 4: 149-55.
- 2004b. 华人文化诗学: 华文文学研究的范式转移 (*Huaren wenhua shixue: huawen wenxue yanjiu de fanshi zhuanji*); *Overseas Chinese cultural poetics: mutamento del paradigma della ricerca sulla letteratura in lingua cinese*), 东南学术 (*Dongnan xueshu*), no. 6: 70-79.
- Liu, Xiaoxin. 2006. 华文文学批评: 总体性思维与地方知识路径 (*Huawen wenxue piping: zongtixing siwei yu Difangzhishi lujing*); Critica della letteratura in lingua cinese: universalismo e local knowledge), 华文文学 (*Huawen wenxue*), no. 5: 16-20.
- Liu, Xiaoxin, and Denghan Liu. 2005. 文化诗学与华文文学批评—关于“华人文化诗学”的构想 (*Wenhua shixue yu huawen wenxue piping—guanyu “huaren wenhua shixue” de gouxiang*; Cultural poetics e critica della letteratura in lingua cinese — formulare la “Overseas Chinese Cultural Poetics”), 江苏大学学报(社会科学版) (*Jiangsu Daxue xuebao [shehuikexue ban]*), vol. 7, no. 3: 64-68.
- Liu, Xiaoxin, and Lili Zhu. 2008. 海外华人文学与“承认的政治” (*Haiwai huaren wenxue yu “chengren de zhengzhi”*); Overseas Chinese Literature e “Politics of Recognition”), 江苏大学学报(社会科学版) (*Jiangsu Daxue xuebao [shehuikexue ban]*), vol. 10, no. 1: 45-51.
- Luo, Xiaojing. 2019. 海外华文文学与中国文学的现代转型—兼论现代海外华文文学研究视角的有效性 (*Haiwai huawen wenxue yu Zhongguo wenxue de xiandai zhuanxing—jianlun xiandai haiwai huawen wenxue yanjiu shijiao de youxiaoxing*); Trasformazione della letteratura in lingua cinese d’oltremare e della letteratura cinese — trattare anche la validità della ricerca sulla moderna letteratura in lingua cinese d’oltremare), 江汉论坛 (*Jianghan luntan*), no. 5: 96-100.
- Qin, Mu, Pengzi Rao, and Yatun Pan (eds). 1998. 台港澳暨海外华文文学大辞典 (*Tai Gang Ao ji haiwai huawen wenxue da cidian*); Grande dizionario della letteratura taiwanese-hongkonghese-macaense e della letteratura in lingua cinese d’oltremare). Guangzhou: Huacheng chubanshe.
- Rao, Pengzi. 1998. 海外华文文学学科建设与方法论问题 (*Haiwai huawen wenxue xueke jianshe yu fangfalun wenti*); Sviluppo della disciplina della letteratura in lingua cinese d’oltremare e questione della metodologia), 文艺理论研究 (*Wenyi lilun yanjiu*), no. 1: 35-38.
- 2014. 百年海外华文文学经典研究之思 (*Bai nian haiwai huawen wenxue jingdian yanjiu zhi si*); Riflessione sul canone della centenaria letteratura in lingua cinese d’oltremare), 暨南学报(哲学社会科学版) (*Jinan xuebao [zhexue shehuikexue ban]*), vol. 36, no. 1: 2-6.
- Rao, Pengzi, and Yong Fei. 1997. 海外华文文学与文化认同 (*Haiwai huawen wenxue yu wenhua rentong*); Letteratura in lingua cinese d’oltremare e identità culturale), 国外文学 (*Guowai wenxue*), no. 1: 27-32.
- Rao, Pengzi, Xiaonan Yao, and Hanping Chen. 2003. 学理·方法·历史—关于世界华文文学学科建设的对话 (*Xueli, fangfa, lishi—guanyu shijie huawen wenxue xueke jianshe de duihua*); Principio, metodo, storia — dialogo sullo sviluppo della disciplina della letteratura mondiale in lingua cinese), 甘肃社会科学 (*Gansu Shehuikexue*), no. 1, 3-6.
- Shih, Shu-mei. 2011. 反离散: 华语语系作为文化生产的场域 (*Fanlisan: Huayuyuxi zuowei wenhua shengchan de changyu*); Anti-diaspora: Sinophone come ambito di produzione culturale), 华文文学 (*Huawen wenxue*), no. 6: 5-14.
- Wang, Wenyan. 2019. 《华文文学》(1985-2017) 与台港澳暨海外华文文学研究 (*Huawen Wenxue (1985-2017) yu Tai Gang Ao ji haiwai huawen wenxue yanjiu*; Literatures in Chinese (1985-2017) e la ricerca sulla letteratura taiwanese-hongkonghese-macaense e sulla letteratura in lingua cinese d’oltremare), 华文文学 (*Huawen wenxue*), no. 1: 119-28.
- Wen, Hua. 1989. “第四届台港暨海外华文文学学术讨论会”综述 (“Di-si jie Tai Gang ji haiwai huawen wenxue xueshu taolunhui” zongshu; Resoconto della “Quarta sessione del Convegno sulla letteratura taiwanese-hongkonghese e sulla letteratura in lingua cinese d’oltremare”), 复旦学报(社会科学版) (*Fudan xuebao [shehuikexue ban]*), no. 3: 63-64.

- Wu, Yiqi, Zhiheng Peng, Shunhong Zhao, and Junfeng Liu. 2002. 我们对华文文学研究的一点思考 (*Women dui huawen wenxue yanjiu de yidian sikao*; Nostra riflessione riguardo alla ricerca sulla letteratura in lingua cinese), *华文文学 (Huawen wenxue)*, no. 1: 4-9.
- Xie, Cong. 2011. 三十年来大陆的海外华文文学研究评述 (*Sanshi nian lai Dalu de haiwai huawen wenxue yanjiu pingshu*; Sintesi della ricerca cinese continentale sulla letteratura in lingua cinese d'oltremare dell'ultimo trentennio), Tesi di Laurea Magistrale. Soochow University.
- Yang, Jianlong. 2020. 海外华文文学研究现状与21世纪文学史编撰的意义 (*Haiwai huawen wenxue yanjiu xianzhuang yu 21 shiji wenxueshi bianzhuang de yiyi*; Attuale ricerca sulla letteratura in lingua cinese d'oltremare e significato di compilare una storia della letteratura del 21esimo secolo), *甘肃社会科学 (Gansu shehuikexue)*, no. 4: 95-102.
- Zeng, Minzhi. 1979. 港澳及东南亚汉语文学一瞥 (*Gang Ao ji Dongnanya hanyu wenxue yipie*; Alcuni cenni della letteratura in lingua cinese prodotta ad Hong Kong, a Macao e nel sud-est asiatico), in *花城: 第一集 (Huacheng: di-yi ji)*: 208-19. Guangzhou: Guangdong renmin chubanshe.
- Zhang, Longhai. 2005. 美国华裔文学研究在中国 (*Meiguo huayi wenxue yanjiu zai Zhongguo*; Ricerca cinese sulla Chinese American Literature), *外语与外语教学 (Waiyu yu waiyu jiaoxue)*, no. 4: 41-44.
- Zhu, Chongke. 2014. 再论华语语系 (文学) 话语 (*Zai lun Huayuyuxi (wenxue) huayu*; Trattare di nuovo il Sinophone [literature]), *扬子江评论 (Yangzi Jiang pinglun)*, no. 1: 15-20.
- Zhu, Shuangyi. 2018. 经典化或脉络化? —世界华文文学研究的两种学术取径 (*Jingdianhua huo mailuohua?—Shijie huawen wenxue yanjiu de liang zhong xueshu qujing*; Classicizzazione o contestualizzazione? — Due approcci alla ricerca sulla letteratura mondiale in lingua cinese), *暨南学报 (哲学社会科学版) (Jinan xuebao [zhexue shehuikexue ban])*, vol. 40, no. 11: 1-12.
- . 2019. 世界华文文学: 全世界以汉字书写的具有跨境流动性的文学 (*Shijie huawen wenxue: quan shijie yi hanzi shuxie de juyou kuajing liudongxing de wenxue*; Letteratura mondiale in lingua cinese: Letteratura scritta con caratteri cinesi e dotata di transnazionalità in tutto il mondo), *华文文学 (Huawen wenxue)*, no. 1: 5-12.
- Zhu, Wenbin, and Hanfei Yue. 2019. 中国海外华文文学研究四十年 (*Zhongguo haiwai huawen wenxue yanjiu sishi nian*; Quarant'anni della ricerca cinese sulla letteratura in lingua cinese d'oltremare), *文艺争鸣 (Wenyi zhengming)*, no. 7: 28-34.
- Zhuang, Guotu. 2011. 世界华侨华人数量和分布的历史变化 (*Shijie huaqiao huaren shuliang he fenbu de lishi bianhua*; Cambiamenti storici in numero e distribuzione di cinesi d'oltremare nel mondo), *世界历史 (Shijie lishi)*, no. 5: 4-14.



Citation: M. Canals-Botines, M.-M. Crişan, R. Leproni, N. Medina-Casanovas, M. Pujol Tubau, A. Raluy Alonso (2021) The Challenge of Distant Teaching for Primary School Teachers of English during the Covid-19: the Cases of Spain, Italy and Romania. *Lea* 10: pp. 393-404. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12798>.

Copyright: © 2021 M. Canals-Botines, M.-M. Crişan, R. Leproni, N. Medina-Casanovas, M. Pujol Tubau, A. Raluy Alonso. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

The Challenge of Distant Teaching for Primary School Teachers of English during the Covid-19: The Cases of Spain, Italy and Romania

*Mireia Canals-Botines, Marius-Mircea Crişan, Raffaella Leproni, Nüría Medina-Casanovas, Miquel Pujol Tubau, Angel Raluy Alonso**

Abstract

This paper illustrates some teachers' perspectives, beliefs and experiences as to distance learning before and during the COVID-19 pandemic. A specifically designed online survey was administered to a hundred primary-school EFL teachers in some regions of Italy, Romania, and Spain in May/July 2020, and a comparative analysis of the responses was conducted to examine how teachers bore the brunt of the pandemic in areas that were severely affected by it. Results suggest that educators were somehow prepared to face distance learning in terms of resources and materials. During the lockdown they used synchronous video-conferencing tools and online games more extensively. Although they struggled to monitor children's progress and to maintain motivation throughout the school closures, educators seem ready to implement these tools and strategies in future blended teaching. However, educators admit to lack specific training aimed at learning how to implement EFL online teaching, and they are concerned about its efficacy with young learners.

Keywords: COVID Pandemic, Distant Teaching, EFL, Teachers' Beliefs

Introduction

It is estimated that around 138 countries around the globe have closed schools during the COVID-19 lockdown in 2020, and these closures have affected the education of around 80% of children worldwide.

* The authors contributed to the paper as follows: Mireia Canals-Botines (Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, <mireia.canals@uvic.cat>): Abstract, Introduction, Conclusions; Angel Raluy Alonso (Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, <angel.raluy@uvic.cat>): Abstract, Introduction, Conclusions; Raffaella Leproni (Università degli Studi Roma Tre, <raffaella.leproni@uniroma3.it>): Abstract, all parts concerning Italy; Marius-Mircea

Quarantines have somehow attracted attention from the medical field during the past decade. Earn (2012), for instance, advocated for school closure to reduce transmission in school-aged children during the 2009 Ebola and influenza's outbreak and, in the same line, Faherty, Schwartz, Ahmed, *et al.* (2019) stressed the importance of closures to stop the spread of the illness. On the contrary, Uscher-Pines *et al.* (2018) expressed doubts about the effectiveness of these measures and emphasized the key role of school preparedness in terms of social distancing and physical re-arrangement of classes as temporary solutions to shield from the virus.

The above-mentioned studies may have tackled the issue of quarantines from a medical perspective but fail to address the impact of confinement on schools, students and teachers (Basilaia, Kvavadze 2020). By and large, the effects of pandemic diseases appear to have been overlooked in the educational context until the COVID-19 pandemic. Based on the early Chinese experience, Huang, Liu, Tlili, *et al.* (2020) insist that teachers play a vital role in "steering students' learning" in a context of online education. It is thus critical that they are familiar with online strategies, resources and technological applications so that they can keep abreast of their students' learning needs: "The supports for teachers include how to use the synchronous cyberlearning software, how to utilize the learning management system, how to conduct learning activity design etc." (32).

Likewise, the Chinese report suggests that educators should be trained extensively to be able to implement distance learning and a quick crash course delivered in a short period of time does not seem to be the optimal option to help teachers engage in distance teaching.

This study wants to offer an overview of the experience of some primary school teachers of English in specific regions in Spain, Italy and Romania, particularly affected by the early pandemic. The main focus is to examine the methodologies, the strategies and the challenges that educators have faced in distant teaching during the 2020 lockdown.

1. The Challenge of Distant Teaching in Spain, Italy and Romania

1.1 Spain

Since the World Health Organization declared on January 30th, 2020 that the situation in relation to the COVID-19 represented a public health emergency of international importance, a series of measures were adopted to protect the health and safety of Spanish citizens in order to contain the progression of the disease. These measures were expanded as required by the evolution of the pandemic, and included the declaration of the state of alarm throughout the national territory (Real Decreto 463/2020, March 14). Some of the state regulations heavily impacted the educational field. The most relevant decision was the suspension of all educational activity in primary, secondary and tertiary education and simultaneously the adoption of distance learning for all academic levels to replace face-to-face learning until the end of June 2020. Schools still needed to complete the minimum number of school days (175) per year and therefore classroom activities were required to continue with suitable online adjustments.

As for the impact of COVID in the Catalan Schools, Muñoz and Lluch (2020) speak of a threefold scenario. Some schools have elaborated full schedules for their pupils by adapting face to face teaching to virtual classrooms and the transition has been quite smooth since students were technologically prepared. Other schools have decided to aim attention at the children well-being and have encouraged their learners to carry out collaborative tasks within their own families. A last group of primary schools have opted for lowering the workload for their students in the belief that the complexity of the situation was a hurdle to their progressing in the school curriculum. Besides, these schools had learners from low-income families that in some cases did not have access to broadband internet or did not have the devices to use it appropriately.

Those different responses might also stem from the vague guidelines given by the Catalan Department of Education (2020) in its confinement document. The document endorsed school autonomy on how to implement their distance learning in terms of procedures, scheduling and assessment and just insisted on prioritizing tutorial action plans and emotional support measures over subject syllabus completion. As mentioned before, an important factor that could have contributed to putting on hold school programs was the digital divide. Indeed, the unequal access to internet devices and connectivity has been acutely revealed among disadvantaged households and these technological woes have burdened a percentage of pupils who felt that they were lockout of the virtual classrooms. Additionally, Cabrera, Nieves and Santana (2020) refer to the “family gap”, that is, the difficulties that single parents or immigrant families tend to face in order to give support to their children’s school assignments due to time or knowledge constraints. Undoubtedly, the financial hardships that those families have endured in the context of COVID-19 have not favoured a higher-level involvement in their children’s education (Burgess, Sievertsen 2020).

1.2 Italy

As for Italy, the lockdown lasted from March 9th to May 3rd 2020. All schools were closed at the very beginning of the lockdown, to be reopened only on the next September 14th. The Law Decree 22/ April 8th, 2020, concerning the *measures of emergency for the regular conclusion and the orderly beginning of the school year*, states that “in correspondence to the suspension of the didactic activities in presence due to the epidemiologic emergency, teachers ensure didactic activities in at-distance modality, using all informatic/technology instruments available”.¹

Even if schools in Italy are allowed an ample independency in complying with the terms set by the national decrees, the great majority of Italian schools opted for distance teaching (“Didattica a distanza” – DAD). As results from a CISL questionnaire sent to 2600 schools, about a third of the total of the state schools in Italy – equally encompassing the 1st and the 2nd education cycles (Infancy/Primary school and Lower Secondary school, and Upper Secondary school, respectively) – endorsed distance learning.² In order to sustain school institutions, the Ministry devised a system of scaffolding (“Piano Nazionale Scuola Digitale” – PNSD, within Law 107/2015),³ which is specifically committed to the development of distance learning, and to the support of the many stakeholders involved in school education through sharing of

¹ Decreto-Legge 8 aprile 2020, n. 22, art. 2 comma 3 (my translation). Full text in Italian available at <<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/04/08/20G00042/sg>> (09/2021).

² Full results available at CISL Scuola (2020), <<https://drive.google.com/file/d/1103zD8sRX4qfRJC74LGBtiii05RNStkJ-/view>> (09/2021).

³ See <<https://www.miur.gov.it/scuola-digitale>> (09/2021).

experience and peer-to-peer training. Primary and secondary schools activated or enhanced different formats for distance learning through virtual classes and other online instruments or channels. The Ministry also established a task force to answer questions and help requests coming from the schools, while the Regional School Offices kept (and still keep) monitoring the actual state of enactment of all actions so as to grant distance learning during school closure.

UNICEF Italia developed an *ad-hoc* proposal, dedicated to students and teachers, containing video-pills on different topics (i.e. children's rights and the goals for Sustainable Development 2030), creative ideas and animated readings, focussing on both the educational and the emotional dimensions' crucial role in making learning effective, to foster attention to the pupils' need for listening.⁴

1.3 Romania

With regards to Romania, the first case of COVID-19 appeared on February 26th 2020, and, after two weeks, on March 11th (when a total of 47 confirmed cases were reported),⁵ the Ministry of Education and Research decided to suspend the face-to-face courses, recommending online learning. Although this change came somehow unexpectedly, some of the previous digitization initiatives undertaken by the Romanian Ministry of Education and Research have prepared, at least partially, the transition to online education. By way of illustration, projects such as ROSE – Romania Secondary Education Project,⁶ or CRED, which provides a collaborative website dedicated to online teaching, have been implemented in the past years in order to develop the teachers' digital skills. Additionally, the Order of the Minister of Education 4135/21 April 2020 mentions the main directions that should be followed in the online education and recommends some resources such as the portal *Digital pe educared.ro*, which contains the e-learning platforms and online resources recommended for the Romanian schools.

The transition to digital training occurred in a flexible manner so that each school could opt for the most suitable online environment for teaching. Like anywhere else, in Romania not all educational institutions have the same technical equipment and not all teachers have the same digital competence. Furthermore, not all pupils were equally prepared for this change, because there were many cases of families unable to provide children with digital learning tools (namely large and low-income families). In this context, some state institutions have taken steps to provide students from those at-risk families with digital learning equipment (especially tablets).

The shift to online education has been monitored from the start of school closures. A group of researchers developed a survey which was answered by 6,436 teachers from pre-university education, from the entire territory of Romania, in the period between 25th-31st March. Published as an e-book by the University of Bucharest Press (Botnariuc *et al.* 2020), this report on the first month of online teaching in the pre-university system offers a complex perspective

⁴ In consequence of the pandemic, for the school year 2020/2021 UNICEF and the Ministry of Education have proposed a special version of the project "Scuola Amica delle bambine, dei bambini e degli adolescenti", aiming to involve headmasters, teachers and pupils in actively implementing the right to learning of all kids. The project establishes specific Province Commissions, with the task of sustaining the schools in adopting the necessary measures towards a "Friendly School", monitoring and assessing the activities developed and the achieved results. In May 2021, the schools involved will submit their reports to their respective commissions. All proposals and information available at <<https://www.unicef.it/doc/9831/proposte-educative-coronavirus.htm>> and <<https://www.unicef.it/italia-amica-dei-bambini/scuola-amica-bambini/progetto-scuola-amica-bambini/>> (09/2021).

⁵ <<https://covid19.geo-spatial.org/>> (09/2021).

⁶ <<https://www.edu.ro/etichete/proiect-rose>> (09/2021).

of the initial reactions of the Romanian teachers. One of the main remarks is that the “more prominent discrepancies between teachers appear in the ‘technical’ area and include equipment and Internet access” (13). This study also identifies discrepancies between urban and rural areas regarding the access to digital learning resources such as access to high-performance computers or a good internet connection. Regarding the learning aids used by teachers during the first two weeks of the COVID-19 lockdown, the study established the following top: 1. Applications for group communication, such as Whatsapp, Facebook messenger, etc.; 2. Telephone calls / SMS / communication channel with each student; 3. Use of educational resources open to digital content, as educational websites or online libraries; 4. Specialized e-learning platforms (Moodle, Google classroom, Edmodo, Easyclass etc.); 5. Applications for synchronous communication via video conferencing such as Webex, Zoom, Meet, Teams, Skype (*ibidem*).

2. *Methods & Materials*

A questionnaire was devised and shared among the EFL teacher population in Catalonia (Spain), Lazio (Italy) and the West Region of Romania (Timiș, Hunedoara, Caraș-Severin and Arad) to obtain meaningful data on teachers’ distant teaching experiences during the COVID-19 lockdown and their choices of methods and tools in their EFL classes. The questionnaire comprises 22 questions organized in four different sections: 1) Professional background questions; 2) Before the COVID-19 pandemic; 3) During the COVID-19 lockdown; and 4) After the COVID-19 pandemic.

Technically, the questionnaire is composed of two types of questions: multiple choice (11) and open questions (2). In turn, the former can be divided in three subtypes: standard multiple-choice questions (6); multiple choice questions organized as a time or intensity gradation (2); and multiple-choice questions where more than one answer is accepted or expected (3). The latter subtype encompasses those questions about types of resources and materials used, successful strategies and top challenges under the lockdown context.

The initial section deals with the teacher’s professional background and aims at providing contextual information on the teacher’s profile in terms of origin, gender, teaching experience, education level and their confidence in online teaching skills.

The second section intends to illustrate the practitioners’ teaching experience and training on online teaching prior to the COVID-19 pandemic. In that respect, this section includes an initial question about the teacher’s previous training on certain online learning for young children, crisis management and online support for parents and guardians. The following questions ask the teachers about their previous experience on online synchronous lessons.

The third section encompasses questions about the teacher’s performance during the COVID-19 lockdown. In order to follow the evolution of their teaching experience, the teachers were asked again three questions from the previous section related to their implementation of synchronous sessions in their teaching during the pandemic lockdown. This section was complemented with questions about the teachers’ use of online tools (video conferencing programs, forums, screencasts or slide presentations among others) and their perception of how helpful these resources proved to be in their online classes. Two further questions were asked in which teachers were invited to share successful strategies and choose the main challenges they had faced during the lockdown from a short list that included resource restrictions, lack of training or communication and motivation issues, among others.

The final section of the questionnaire is devised as a reflection and perception stage upon the lockdown experience in order to report the possible evolution of the teachers’ performance during the school closure and their use of online tools.

In Spain, the survey was administered to 60 chosen teachers in the Catalan region who teach in state and state-funded primary schools. 35 responses were collected, practitioners with various grades of experience (0- 2 years: 1; 3-10 years: 9; 10-20 years: 14; 20+ years: 11) answered all the questions (6 males and 29 females). The questionnaire was sent online in May and June 2020.

In Italy, the survey was administered on a voluntary basis to teachers of English as a Second Language working in schools of the I cycle (Infancy and Primary) in the Lazio Region, between June and July 2020. 31 responses were collected (2 males and 29 females), encompassing teachers with various grades of experience (0-2 years: 10; 3-10 years: 7; 10-20 years: 6; 20+ years: 8).

In Romania, the survey was answered between June and July 2020 on a voluntary basis by thirty-three EFL primary school teachers that taught in four counties from the Western part of Romania (Timiș, Hunedoara, Caraș-Severin and Arad): 33 responses were collected (31 females and 2 males), from teachers with various grades of experience (0-2 years: 7; 3-10 years: 14; 20+ years: 12).

3. Results

3.1. Digital competency

The comparison of teachers' digital competency at the beginning and at the end of the first 2020 lockdown offers manifold causes for reflection, highlighting how some instances have been felt in the same way in different countries, as well as similar counter-measures have been adopted in distant teaching in different contexts.

3.1.1 Spain

The results on digital competency in teachers can be inferred from a number of questions from the questionnaire. As an initial standpoint we can observe the results from Question 5 (*How confident are you in your online teaching skills?*). All 35 teachers, who answered this questionnaire, coincide in having quite a lot of confidence on their online teaching skills. Thus, we can assume they are familiar with a number of resources and abilities, even if a margin of learning in both of them can be noted.

Despite their overall good online teaching skills, prior to COVID-19, teachers' training on topics related to online teaching has been rather low. Indeed, as it can be seen in Question 6 (*Prior to COVID-19, did you have any training on some of the following topics?*), only 17% confirm having had training on online learning for young children, 3% on crisis management and 3% on online support for parents and guardians. Most teachers' answers show thus a lack of training on areas that are key to implementing distance teaching.

As a complement to the previous question, Question 7 (*Prior to COVID-19, did you teach synchronous (live) online lessons?*) demonstrates that only 11% had taught previous synchronous (live) online lessons before the COVID-19 pandemic, and just 8% had had previous training on online learning for children. However, this situation dramatically changed during the lockdown. Question 8 (*During the COVID-19 lockdown, have you taught synchronous (live) online lessons?*) proves that the number of teachers using this resource in their classes raised up to 34%, three times higher than before. It is, however, noticeable that still a relevant number of teachers did not use this resource during the lockdown.

In order to obtain further detail on the types of resources applied in classes during the lockdown, Question 9 asked: *During the COVID-19 lockdown, which tools have you used for online teaching?* The answers indicate a prominent use of video conferencing tools, recorded videos and screencast together with an average use of virtual classroom management systems and online games. On the other end of the scope, we observe a testimonial use of social media. Six teachers stated they had used other resources for specific types of activities, such as Padlet to work on riddles, interactive worksheets or Lyricstraining, to name a few.

As a supplement to the previous answers, Question 10 (*Which resources have you found helpful for your online teaching?*) provided the following options in their answers: webinars, forums, video guidance, online games, resources form mixed ability classes and websites on how to create activities. The answers suggest teachers opted for online games and resources for mixed ability classes as the most significant tools for their online teaching, followed by websites to create activities.

The teachers' initial perception on having proper digital skills is clear in a number of answers to Question 11 (*Can you share any other successful strategy that you are using for online teaching?*). Most of the qualitative answers deal with teachers recording videos for their students, whereas 3% mention using very specific tools in the initial cycle, such as Flipgrid, Genially or Liveworksheets.

In order to complete the questions on digital competency during the COVID-19 lockdown, Question 12 (*What are the top challenges you have faced in your online teaching?*) intended to shed some light on the obstacles of distant learning. The highest number of answers coincided on three obstacles: 1) monitoring children's progress; 2) lack of training and support; and 3) maintaining students' motivation.

As a final reflection on the digital resources used during the process, Question 13 read: *After the COVID-19 lockdown, which tools would you be willing to keep using?* If we compare the results to those in Question 9 (*During the COVID-19 lockdown, which tools have you used for online teaching?*), we may observe a rough match in the answers. Thus, the most recurrent tools they would like to keep on using include video recording and screencast software and online games, and also, in a lower number, virtual classroom management systems and video conferencing programs. As in Question 9, social media are the last option in the teachers' choices. We would like to also note that, 8% of teachers have mentioned they would be willing to keep using the additional resources they named in Question 9 (Lyricstraining and Genially). Therefore, it could be stated that specialized online tools seem to be an option for certain practitioners.

3.1.2 Italy

The major challenges which teachers faced during lockdown seem to concern different aspects of the teaching activity, as they had to sustain the educational dimension of their proposal while handling the emotional side of distance learning and teaching. Educators were asked to cope with an abrupt situation of emergency in which, being themselves in quarantine and at a distance from their colleagues as well as from their pupils, they had to devise, structure, and deliver their lessons on their own, through instruments that they had seldom (if ever) used before. At the same time, they were required to address to their students' anxieties and the concerns of many parents about both the content and the format of the lessons. The survey shows that, despite the efforts of the Ministry, the digital divide ("lack of equipment and connectivity"), worsened by "lack of training and support" in the very first phase, deeply affected the teaching performance (32% of participants emphasize these aspects), even if the

main issues concerned “maintaining learners’ motivation” and “monitoring children’s progress in learning” (51% teachers highlighted both aspects).

Although all participants declare some degree of confidence in their digital skills (only 22% “not much”, the lowest grade registered: 6% in the 10-20 years of experience group, 10% in the 3-10 y. of experience teachers and 6% in the 0-2 y. of experience group), only 3% per group (3-10 y. of experience excluded) had had a training on “Online learning for young children” prior to COVID-19 lockdown; the same percentage per group, (20 y. of experience excluded) had also had training on “Crisis management”.

Prior to lockdown, only 13% participants had taught synchronous online lessons, while during COVID-19 only 29% did not. A somersault confirmed by the ability gained by teachers in using the electronic register to monitor and communicate with parents the pace of their children’s performance, and the topics or tasks they should carry out. It is also remarkable the educators’ progress in integrating different tools to support their online teaching: recorded video and/or screencasts (68%), virtual classroom management systems (52%), slide presentations (48%), and video conferencing and online games (39% each). Some of the most experienced teachers also experimented with different instruments (Kahoot, Bamboozle, Padlet, Emaze, Powtoon, British Council videos), which are considered to improve the online learning experience.

3.1.3 Romania

Most of the 33 teachers who answered the survey express their confidence in their online teaching skills: 6% of teachers declare they are very confident in their online teaching skills; 64% state that they are quite confident, and 30% consider that they are not much confident in that area. This positive attitude towards online teaching seems to have been consolidated during the experience of teaching online over the COVID-19 pandemic. A reason for that might be that the online teaching experience was encouraged in Romania before the lockdown too, and both pre-university and university teachers had attended courses on online teaching and blended learning. Thus, as of the Romanian sample, before the COVID lockdown, 18% teachers attended classes of online learning for young children, 8% of crisis management, 8% learnt about the online support for parents and guardians, while 76% have had no training in any of the above topics.

If before the COVID pandemic, only 12% of teachers had taught synchronous (live) online lessons, during the sanitary crisis 79% taught their online lessons synchronously, while the others opted for different ways of interaction (for instance, some teachers recorded their lessons and then posted the videos so that their pupils could watch them).

In spite of the significant difference between the sample of teachers who contributed to the National Romanian research study in March, cited above, and the sample of EFL primary school teachers examined in this article, a few comparisons may suggest an evolution in the teachers’ preferences for online teaching tools. The first difference to be taken into account is the period when the surveys were administered: March 2020 vs. June and July 2020. A shift between the online synchronous teaching via videoconference and social media (Facebook messenger, Whatsapp, etc.) may be observed. Since March was the first month of online learning, teachers kept in touch with their pupils via social media. However, after two months, the most popular channel of teaching was videoconference (preferred by 85% of teachers). The study on the English teachers also indicates that online gaming is specific and quite widespread in English classes. Social media also seems to have been an efficient tool for communicating with pupils and parents during the quarantine.

After the COVID-19 lockdown, the Romanian teachers express their willingness to keep using some digital tools, the most favourite tool being video conferencing (chosen by 57% of respondents). Other tools which will be used by the Romanian teachers are virtual classroom management systems (Moodle, Google Classroom, Blackboard Collaborate, Teams, etc.) – preferred by 51% of respondents, online games (51%), slide presentations (51%), social media (Instagram, Facebook, Tik Tok, Edmodo, etc.) 42%, and recorded video and screencasts (33%). Regarding the top challenges which the teachers have faced in their online teaching, monitoring children's progress in learning seems to be the greatest concern, since it was chosen by 76% of respondents. Maintaining learners' motivation is also an important challenge, according to 60% of respondents. Other challenges are the lack of equipment and connectivity (45% of teachers), while 20% of respondents had to find solution for the scarcity of teaching materials. Finally, 30% of respondents concluded that communicating with parents had also been a top challenge in distance teaching.

3.2 Online Teaching Methods

3.2.1 Spain

The results on online teaching methods, can be inferred from a number of questions from the questionnaire. Spanish teachers discovered new communication tools and some of these have come to stay for good. Question 10 (*Which resources have you found helpful for your online teaching?*) focuses on the strategies used for distance learning. Websites on how to create activities and forums for communicating with other teachers ranked at the top whereas webinars and video guidance tools appeared to be less popular amongst educators.

Question 13 (*After the COVID-19 lockdown, which tools would you be willing to keep using?*) confirms that most teachers are willing to continue using video classroom management systems and recorded video and screencasts after the COVID-19 lockdown (75%), which means that these methods have come to stay for good. The percentage decreases slightly when asked about the teachers' willingness to continue using other online methods like video conferencing, slide presentations, online games, or social media when they return to face to face teaching. In fact, only 50% of the teachers admit they are eager to keep them.

3.2.2 Italy

Italian teachers sought out different kinds of resources in order to match their didactic style to the peculiarities of new online methodologies. Online games and resources (42%) and Webinars (32%) have been marked top grade on a 1-5 Lickert scale, immediately followed by Video guidance (32%), which was graded 4. Nevertheless, the majority of participants stated to be willing to keep using Virtual classroom management systems (Moodle, Google Classroom, Blackboard Collaborate, Teams, etc.) (64%), recorded video and screencasts (58%), Slide presentations (55%) and Video conferencing (Zoom, Skype, Teams, etc.) (48%) when face-to face teaching is re-established. Online games (52%) will probably be kept too. However, 1st cycle teachers apparently do not deem Social media as really functional to the activities they foster: only 22% would use them, possibly because their pupils' age make this tool unsuitable for their teaching.

Also, Italian participants have used different strategies to involve pupils; namely, 13% have indicated in their open responses to have opted for “Powerpoint presentations, accompanied by digital books/videos”; “toys to learn new words and communication skills”; “reading illustrated stories in a dynamic way”, and involving parents. 3% have used WeTransfer and email to send audio tracks to their pupils. While some teachers experienced trouble in using videos (both live and recorded), some found the creation of audio tracks and short videos (using Powtoon and the like) very helpful and they even created stories about cartoons, songs and animals. Both children and parents positively responded to those tasks proposed as post-activities reinforcement.

3.2.3 Romania

As the suspension of face-to-face teaching activity came unexpectedly, the teachers had to adapt quickly to the online teaching. During the COVID-19 lockdown, the most frequently tools used by the Romanian teachers were related to video conferencing, preferred by 85% of teachers. Social media (Instagram, Facebook, Tik Tok, Edmodo, etc.) were used by 61% of teachers. Online games also proved to be efficient in teaching English, since it was used by 57% of teachers. Virtual classroom management systems (Moodle, Google Classroom, Blackboard Collaborate, Teams) were accessed by 45% of teachers. Slide presentations were used by less than half of the teachers (42%), and recorded video and screencasts were only embraced by 33% of teachers.

Among the resources which the teachers of English found helpful for their online teaching, online games and resources are the top option, since they are considered to be very helpful by 51% of teachers, followed by video guidance and resources for mixed ability classes (both being considered as very helpful by 36% of respondents). Websites on how to create activities and forums for communicating with other teachers are preferred by 24% of teachers, and only 21% of respondents consider webinars as a very helpful resource.

4. Limitations

This study had several limitations; in the first instance, the low response rate from teachers to the survey. Primary school teachers suffered a great amount of public pressure during the lockdown and the completion of a voluntary online survey may not have been regarded as a top priority given the stress that many practitioners were experiencing during the school closure. Secondly, the different education realities in the three countries have hindered the obtention of more elaborate results and therefore more detailed statistical adjustment in the comparison has become infeasible.

5. Conclusions

The survey was answered by teachers of English as a Second language working in 99 primary schools in Catalonia (Spain), Lazio (Italy) and Timiș, Hunedoara, Caraș-Severin and Arad (Romania) between May and July 2020. 99 responses were collected, 89 females and 10 males, from teachers that encompassed different seniority: 11 have been teaching for a maximum of 2 years; 23 between 3 and 4 years; 34 teachers from 10 to 20 years and 31 teachers for more than 20 years.

The results on teachers' digital competency at the beginning and at the end of the 2020 lockdown in the three areas show that prior to COVID-19 teachers' digital competency was

rather low. Most teachers' answers show a lack of training on online learning for young children, crisis management or online support for parents and guardians. The situation changed during the lockdown, since the number of teachers who used live lessons tripled. The answers also indicate a prominent use of video conferencing tools, recorded videos and screencast, together with an average use of virtual classroom management systems and online games. Teachers opted for online games and resources for mixed ability classes as the most significant tools for their online teaching, followed by websites to create activities. In terms of the challenges faced during the lockdown, the highest number of answers coincided on three obstacles: 1) monitoring children's progress; 2) lack of training and support; and 3) maintaining students' motivation. After the COVID-19 lockdown, the most recurrent tools that teachers would like to keep using included video recording and screencast software and online games, and virtual classroom management systems and video conferencing programs.

In terms of the methods used for online teaching, websites on how to create activities and forums for communicating with other teachers ranked at the top whereas webinars and video guidance tools appeared to be less popular amongst educators. Furthermore, most teachers are willing to continue using video classroom management systems and recorded videos and screencasts after the COVID-19, which means that these methods seem to have been adopted by educators on a permanent basis. Moreover, social media are also said to boost parents' involvement in the teaching-learning process of their children and, consequently, they may continue to be used to foster the pupils' motivation to learn a foreign language.

Despite the initial difficulties that teachers faced in coping with distant teaching, the survey shows how positive attitudes, especially regarding the role of the "school-family alliance" proved to be fundamental in building a cooperative environment, which definitely helped children in their new learning experience. However, teachers have faced enormous challenges when teaching online, the most relevant ones were overcoming their lack of training and support, monitoring children's progress to reach their learning goals, and maintaining the students' motivation. All in all, educators appeared to have reacted timely to the school closure and have managed to continue teaching in such an adverse situation for both learners and their families.

References

- Basilaia, Giorgi, and David Kvavadze. 2020. "Transition to online education in schools during a SARS-CoV-2 coronavirus (COVID-19) pandemic in Georgia". *Pedagogical Research* vol. 5, no. 4: 1-9. doi: 10.29333/pr/7937.
- Botnariuc, Petre, Constantin Cucos, Cătălin Glava, et al. 2020. *Școala online. Elemente pentru inovarea educației. Raport de cercetare evaluativă*. Bucharest: University of Bucharest Publishing House. <<https://cda.uvt.ro/wp-content/uploads/2020/05/S%CC%A6coala-onlie-elemente-pentru-inovarea-educat%CC%A6iei-Raport-de-cercetare-Mai-2020-.pdf>> (09/2021).
- Burgess, Simon, and Hans H. Sievertsen. 2020. "Schools, Skills, and Learning: The Impact of COVID-19 on Education". *Voxeu*. <<https://voxeu.org/article/impact-covid-19-education>> (09/2021).
- Cabrera, Leopoldo J., Carmen N. Pérez Sánchez, y Francisco Santana. 2020. "¿Se incrementa la desigualdad de oportunidades educativas en la Enseñanza Primaria con el cierre escolar por el coronavirus?". *International Journal of Sociology of Education*, special issue: 27-52. doi: 10.17583/rise.2020.5613.
- Catalan Department of Education Covid Guidelines. <<https://educacio.gencat.cat/ca/actualitat/escolasegura/recursos/educacio-digital/joaprencacasa/orientacions>> (09/2021).
- CISL Scuola. 2020. *Il Punto Sulla Didattica A Distanza. Quanta, Come, Dove*. <<https://drive.google.com/file/d/1103zD8sRX4qfRJC74LGBtiio5RNStkJ-/view>> (09/2021).
- Coronavirus COVID-19 România*. <<https://covid19.geo-spatial.org/>> (09/2021).

- “Decreto-Legge 8 aprile 2020, n. 22”. *La Gazzetta Ufficiale*. <<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/04/08/20G00042/sg>> (09/2021).
- Digital pe educared.ro*. <<https://digital.educared.ro/>> (09/2021).
- Earn, David J., Daihai He, Mark B. Loeb, *et al.* 2012. “Effects of School Closure on Incidence of Pandemic Influenza in Alberta, Canada”. *Annals of Internal Medicine* vol. 156, no. 3: 173-81. doi: 10.7326/0003-4819-156-3-201202070-00005.
- Faherty, Laura J., Heather L. Schwartz, Faruque Ahmed, *et al.* 2019. “School and Preparedness Officials’ Perspectives on Social Distancing Practices to Reduce Influenza Transmission during a Pandemic: Considerations to Guide Future Work”. *Preventive Medicine Reports* no. 14: 1-6. doi: 10.1016/j.pmedr.2019.100871.
- Huang, R.H., D.J. Liu, A. Tlili, *et al.* 2020. *Handbook on Facilitating Flexible Learning During Educational Disruption: The Chinese Experience in Maintaining Undisrupted Learning in COVID-19 Outbreak*. Beijing: Smart Learning Institute of Beijing Normal University.
- Ministerul Educației. *Project ROSE*. <<https://www.edu.ro/etichete/proiect-rose>> (09/2021).
- MIUR. *Piano Nazionale Scuola Digitale*. <<https://www.miur.gov.it/scuola-digitale>> (09/2021).
- Muñoz Moreno, José L., y Laia Lluch Molins. 2020. “Educación y Covid-19: Colaboración de las Familias y Tareas Escolares”. *Revista Internacional De Educación Para La Justicia Social* vol. 9, no. 3. <<https://revistas.uam.es/riejs/article/view/12182>> (09/2021).
- “Real Decreto 463/2020”. 2020. *BOE. Legislación Consolidada*. <<https://www.boe.es/buscar/pdf/2020/BOE-A-2020-3692-consolidado.pdf>> (09/2021).
- Uscher-Pines, Lori, Heather L. Schwartz, Ahmed Faruque, *et al.* 2018. “School Practices to Promote Social Distancing in K-12 Schools: Review of Influenza Pandemic Policies and Practices”. *BMC Public Health* vol. 18, no. 406: 1-13. doi: 10.1186/s12889-018-5302-3.
- UNICEF Italy. “La proposta educativa dell’UNICEF per le scuole”. <<https://www.unicef.it/doc/9831/proposte-educative-coronavirus.htm>> (09/2021).



Fears, Old and New

Annalisa Federici

Roma Tre University/University of Tuscia
(<annalisafederici3@gmail.com>)

Citation: A. Federici (2021) Fears, Old and New. *Lea* 10: pp. 405-416. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12810>

Copyright: © 2021 A: Federici. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Annika Mann, *Reading Contagion: The Hazards of Reading in the Age of Print*, Charlottesville and London, University of Virginia Press, 2018, 257 pp., ISBN: 978-0-8139-4177-6.

Matthew L. Newsom Kerr, *Contagion, Isolation, and Biopolitics in Victorian London*, London and New York, Palgrave Macmillan, 2018, 370 pp., ISBN: 978-3-319-65767-7.

In these challenging times dominated by the Covid-19 pandemic, the concept of contagion resonates with both current fears and a long-established historical tradition according to which the Latin terms *contagio* and *contagium* have been used to refer to the idea that diseases can be communicable through physical touch or close contact since, at least, the second century BC. Such a persistent pattern of cultural beliefs and practices reveals the powerful suggestiveness of the term. Contagion is a biological entity and a physical object (the infected one which in turn causes infection), but also a psychological dimension (ranging from uneasiness to terror); it is an objective category registered in medical literature as well as the object of subjective feelings. Moreover, contagion is as much a private as it is a public issue: since fear and anxiety related to contagion can be felt and shared, these feelings are, in a certain way, contagions themselves and may circulate within different societies in different ways. As crossroads of the collective imagination, therefore, contagions are both intangible and palpable at the same time. Moreover, the evocativeness and cultural potency of the term is easily explained if we think, as Cynthia Davis suggests, that “contagion and writing are both forms of communication, after all, and [...] there are evocative parallels between the two” (2002, 829). In this view, “contagion is itself both a content and a method. It denotes both disease *and* the process of its spread [...]. The fact that culture is also communicated in this fashion explains contagion’s appeal as a way of describing the process of cultural transmission” (830). Similarly, Martin Pernick argues that,

since communication is the basis of language and culture as well as infection, “contagion and culture have a lot in common. The concept of contagion was shaped by culture. Conversely, cultures are communicated person to person like a contagion” (2002, 861). It is particularly instructive to bear in mind that, as a cultural artefact, contagion is also a social construction and a political process. As several studies of contagion in British socio-cultural contexts from the early modern period to the long nineteenth century have variously suggested, contagion can be envisaged as a record of interpersonal relationships and one’s place within the power structure, a concept both “socially constructed” and “inherently political” (McCrea 2004, 188). Scholars of the Victorian age like Chung-jen Chen, for instance, have recently pointed out that “both scientists and the general public tended to distinguish contagion, or contagionism as a collective belief in practice, from infection. There was much contention during this period over how diseases were transmitted: ‘contagion’ was used to refer to the idea of person to person contact, while ‘infection’ or ‘miasma’ referred to the idea that disease would be spread by environmental factors such as air and water” (2020, 1). Therefore, particularly relevant at that time was sanitationism (the variety of medical theories and social reforms inspired by miasma theory), which “operated on the assumption that all possible diseases could be prevented and curbed if the living environment were kept clean, healthy, and free of all materials thought to be damaging or at least threatening to human health” (1-2), and which determined such fundamental social and political initiatives as slum cleansing, urban rebuilding, or the passing of a series of public health and social reform acts. I would then agree with Chen positing that “contagions are a cultural locus at which the human body, social hierarchy, governmental regulations, psychological subjectivity, and material objects converge” (5).

Over the centuries, not only have culture and contagion been metaphorically related and in certain contexts even used interchangeably to connote exchange, communication and contact, but theories of transmission, contamination and contagion have been variously concerned with boundary-crossings, as well as with spatial, temporal and cognitive routes of passage across both the inside and the outside. As Martina King and Thomas Rütten remark, contagion is a “descriptive term” that “encompasses notions of touch, transmission, and transitivity” (2013, 1). Annika Mann’s compelling book *Reading Contagion: The Hazards of Reading in the Age of Print* argues precisely that “during times of plague, the medium of air and the presence of other bodies infect the act of reading, such that it too becomes dangerous” (2018, 2). In the face of a current pandemic, therefore, her brilliant study offers a timely historical intervention into long-standing scholarly debates about contagion as a bodily phenomenon and concept metaphor. René Girard and Susan Sontag propound the first critique of metaphors of contagion in the modern era, arguing that such metaphors must be sharply distinguished from contagion as a biomedical reality. In “The Plague in Literature and Myth”, Girard considers the pervasiveness of the plague in western culture up to the present, noting that “this metaphor is endowed with an almost incredible vitality, in a world where the plague and epidemics in general have disappeared almost altogether” (1974, 835). In his view, such plague metaphor is extremely dangerous, since the violence it discloses is often addressed by a community experiencing disorder or collapse toward a sacrificial scapegoat. Similarly, in *Illness as Metaphor* Sontag urges us to take illness literally. “Illness”, she insists, “is *not* a metaphor”, although it is frequently considered as such. Sontag contends that “the most truthful way of regarding illness – and the healthiest way of being ill – is one most purified of, most resistant to, metaphoric thinking” (1990, 3). Where illness is concerned, words hurt most when they are most allusive. The more enigmatic the disease is made to seem, the more likely we are to supply it with deceptive meaning and the greater the fear of moral, if not physical, contagion. The way we conceive disease, Sontag

suggests, is itself diseased, and to cure it we must demystify the discourse surrounding illness. Since it is equally true that metaphor can be illness – that is, writing may have infectious qualities and a perilous potency – we must, in short, resist the seductions of metaphor. Rather than separating contagion as a real disease and contagion as a figure in the manner of these scholars, Mann turns instead to New Materialist approaches – which reformulate the concept in terms of how it exposes the interconnections between human and non-human actors – and argues for the co-constitutive nature of medical and literary discourses on contagion. Her argument is perhaps indicative of a vision, also shared by other critics, according to which “although *contagion* has served as a metaphor for centuries, distinguishing the figurative from the literal usages depends on the specific historical and literary contexts” (Pernick 2002, 860). For Mann, eighteenth-century theories of contagion complicated any clear-cut distinctions between “human bodies and nonhuman media and objects, as well as between diseased and healthy bodies and spaces” (2018, 11). One of the central theories of contagion in this period is what Mann terms “reading contagion” as infectious, transformative bodily contact with the passions and material particulates of others that cannot be controlled by human agents, or the power of the act of reading to “propagate embodied collectives and facilitate large-scale epidemics” (12-13) through its affective and physiological effects on readers. This view rests in turn upon a prominent theory of reading articulated during the first half of the eighteenth century, which defines it as “the transmission of the passions of an author or character to a reader, whose absorption in the text is constituted by involuntary bodily movement. Significantly, this theory of reading is one that transforms the distant contact provided by print into an immediate affective experience, one often described via the language of contagion” (13). Through case studies of Daniel Defoe, Alexander Pope, Tobias Smollett, William Blake, Samuel Taylor Coleridge as well as Percy and Mary Shelley, Mann traces how reading contagion both recognises the hazards of reading (immanent in both a text’s subject matter and its pages) as the cause of passionate readerly identification and understands such identification as potentially reformatory or curative. Since the notion of reading as passionate identification can be used either to warn readers of the dangers of particular texts, genres and forms, or to advocate for their healing power, this theory of reading, though seemingly contradictory, actually allowed eighteenth-century writers to justify their own literary experiments as prophylactics against other, more noxious forms of writing, while at the same time recognising all textual objects as potentially threatening.

Mann’s first chapter focuses on Daniel Defoe’s *A Journal of the Plague Year* (1722), whose narrator/editor H.F. asserts that, since infection is imperceptible, print is a useful medium to produce knowledge about contagious disease. Thus, *A Journal* seems at first to operate as propaganda for the healing power of print (especially the bills of mortality), whose reputation was still uncertain in the early eighteenth century. However, Defoe also elucidates a kind of agency that is particularly difficult to control because, as texts – including his own – circulate, they are likely to spread not only knowledge useful to avoid infection, but also the dangerous corpuscles of plague. Paradoxically, H.F.’s efforts to classify texts and types of reading under the pressure of contagion only make even more noticeable the potentially toxic effects of their porous pages. Mann interestingly reads Defoe’s narrator’s attempts to distinguish between acts of reading which are productive of disease and printed publications which can disseminate helpful knowledge about the disease in light of contemporary medical discourse on contagion – particularly by prominent physicians such as Richard Mead and George Cheyne – describing contagious diseases as caused by invisible corpuscles spread by absorptive entities like bodies, media and (printed) objects known as fomites. As she effectively points out, “in using medical theories of contagion as his license for organizing (and sanitizing) print, H.F. ironically only

reminds his readers that the act of reading – which can provide knowledge or communicate passion – is also haptic, and thus potentially transformative, because of the contact between porous pages and reading bodies” (28). In other words, H.F.’s efforts to sanitise texts culminate in a paradox: in pointing out the potential contamination carried by books, Defoe’s narrator implicates his own text in the infection.

Chapter two deals with a similar tension: it argues that, in his mock-epic poem *The Dunciad in Four Books* (1743), Alexander Pope engages with theories of contagious matter drawn from both medical and aesthetic discourse (particularly John Dennis’s and Richard Blackmore’s poetics of enthusiasm) in order to disclose the dissolution of individual authorial agency as well as of social and aesthetic hierarchies, which results from the increased expansion of print production and circulation via innumerable new hands. Like Defoe, Pope depicts the massive proliferation of print culture as plague: he turns to reading contagion in order to deprecate bad texts (that is, to illustrate the spread of vice) and make visible those originative networks by which the collective bodies of writers and readers, as well as the contagious medium of the porous page, interact so as to generate massive and deleterious transformations of contemporary culture. However, Mann demonstrates that, in an attempt to make contagion discernible, Pope’s own text is finally caught up in that same noxious materialisation and cannot escape a widening infection. Therefore, “Pope’s *Dunciad* finally elucidates but does not solve the hazards of reading contagion in the age of print” (54).

Chapter three examines the manifold ways in which physician, print functionary and novelist Tobias Smollett engaged in a career-long struggle with reading contagion, from his scientific treatise *Essay on the External Use of Water* (1752) to his final narratives *The History and Adventures of an Atom* (1769) and *The Expedition of Humphry Clinker* (1771). Troubled, like medical and literary writers before him, by the power of print to circulate the contagions of an increasing number of readers and by the body’s involuntary reactions to material and affective contact, “Smollett attempts in his works”, Mann argues, “both to make visible the material and affective hazards of reading *and* to control for them” (83-84). Unlike Defoe and Pope, however, he overcomes the paradox of drawing attention to the risks of reading contagion while also exposing his own texts as contagious by turning to remediation. In other words, he incorporates other media forms into his final works “in order to expose print as a singular physical medium that carries but can also refuse other infectious media” (84). As an apt illustration of this strategy, Mann employs the metaphor of “inoculation”, by means of which Smollett – drawing on contemporary theories of the healing power of the body’s own reaction to illness – “gives the disease in order to cure” (*ibidem*), although this may entail abandoning the idea that distinctions between noxious and health-preserving texts can ever be reestablished. In his final works, Smollett includes the representation of other media forms in an attempt to achieve such remedy. In *The History and Adventures of an Atom*, for instance, the endless descriptions of physical absorption and mediation mirror acts of textual absorption, mediation and remediation, by means of which the text incorporates material from a number of other texts and media, including Smollett’s earlier journalism and historical writing, political satires and cartoons. Therefore, remediation as the subject and fabric of Smollett’s texts points to the fact that the print medium is so harmful and corrupting as to be rejected entirely. Finally, Mann understands *Humphry Clinker* as “a particular kind of remediation, one that acknowledges reading contagion and yet inoculates against it” (97). Smollett’s last, “hypermediated” text delineates print as a medium that, rather than exposing the reading body to various forms of contagion (physical, intellectual, or affective), protects it by giving readers less virulent strains and therefore acting as a prophylactic against more dangerous social contact. Such a strategy ultimately allows Smollett to represent textual absorption and remediation as survivable.

Mann's fourth chapter shows that, at the end of the eighteenth century, the language of disease – identified with the medium of writing and used to explain the social and textual collapse of the French Revolution – comes to pervade political discourse in Britain (particularly the heated debate between Edmund Burke and Thomas Paine), thus representing a “virulent reeruption of reading contagion” (111). Whereas, before the Revolutionary period, the hazards of reading contagion were situated dangerously beneath or beyond the realm of vision and writers searched for ways to render them perceptible, what makes political discourse at the end of the eighteenth century so distinctive, according to Mann, is the high visibility – appearing both *in* and *as* print – of the risks of reading among a community, which thus become inescapable. Moreover, the chapter also traces other effects of the widespread blatantness of reading contagion, which pathologises both different artistic media and the female womb as just another pernicious, contagiously propagative medium. Such representation of books and wombs as endlessly disseminating bodies is particularly evident in Blake's *The Book of Urizen* (1794). Mann interprets *Urizen* as a text in which, given the leverage of reading contagion, the processes of bookmaking and reproduction become both related to one another and equally dangerous, at the same time materialising and imprisoning: “in *Urizen*, textual propagation and bodily reproduction are causally linked to one another, as they inevitably result in the same noxious regeneration: the propagation of enmeshed bodies from which there is no escape” (123). In her view, Blake identifies the female body as the visible form and the material medium for the propagation of multiple bodies (biological generation) seen as contagious propagation of noxious matter (textual generation).

As chapter five demonstrates, in the early nineteenth century, both aesthetic and public health discourse shifted towards attempts to purge themselves of the dangerous contagions long associated with the act of reading. Claiming that disease can be found only in particular places (urban, colonial) and people (working-class, female, non-white), public health officials started to draw clear-cut distinctions between contagious and miasmatic diseases. Mann situates her argument in the context of the sanitation movement of the early nineteenth century, whose proponents came to define almost all diseases as miasmatic (hence linked to certain places and persons) and posited that mobile media, objects and bodies long related to contagion were instead only inert, non-contagious background. Moreover, in analogous acts of restriction and discrimination, British aesthetic discourse aligned poetry with living form rather than transforming medium, in order to render it curative. As Mann convincingly argues, Romantic poets such as Samuel Taylor Coleridge and Percy Bysshe Shelley, drawing on classifications that could be likened to those of the sanitation movement, asserted that poetry's living form makes use of figures – particularly metaphor – that grow out of and yet transcend both the material means and the local moment of its composition. By distinguishing poetry from texts that are wholly circumscribed within, and therefore contaminated by, the conditions of their making, they undermined the dangers of physical matter – whether airy or textual – becoming contagious and transporting infection beyond particular spaces or bodies. Such changes in public health and poetics provide the context for Mary Shelley's depiction of reading contagion as a species-ending plague in her apocalyptic novel *The Last Man* (1826). In Mann's view, Mary Shelley dismisses contemporary distinctions between healthy and diseased bodies/spaces, as well as the Romantics' attempts to excise from poetry the threats of reading contagion, by rejecting the difference between poetry itself and other kinds of writing. Shelley both considers and refuses acts of sanitation in her novel, which represents the end of humanity by means of a global plague that is at once material, affective and ideational. In the narrative, the plague is mediated by air, female bodies as well as print and the act of reading; it thus becomes synonymous with

the circulation of printed texts and with reading contagion. However, *The Last Man* eventually shows that the extinction of the species coincides with the very extinction of reading contagion: in a world universally infected where all human beings have come into contact with, and been transformed by, printed texts, these are no longer considered as dangerous objects. In conclusion, Mann posits that “Shelley’s text ultimately extinguishes reading contagion more completely than anything attempted by cleansing acts of public health or Romantic poetics”, since “print becomes instead an all-encompassing, endemic condition and thus nothing at all” (181).

These compelling case studies definitely reveal that the peculiarity of the long eighteenth century as a medical, social and aesthetic period resides, among other aspects, in aligning discourses of contagion with discourses about reading in order to justify emergent anxieties concerning the boundless proliferation of print culture. As demonstrated in the afterword on “Germs, Circulating Libraries and the Great Book Scare” raging in the late nineteenth century, *Reading Contagion* argues for a theory of reading that persists under various guises well into the Victorian age and which even disrupts “our own sense of texts as a form of static, unidirectional transmission”, raising instead “the dangers and possibilities that come from our own, continually embodied, responses to reading” (190). While Mann’s primary focus is on the ways the sometimes apocalyptic realities of contagion and infection have concerned people in both literature and medicine for hundreds of years, Matthew Newsom Kerr’s monumental *Contagion, Isolation, and Biopolitics in Victorian London* convincingly demonstrates that contagion, in a manner that may differ from culture to culture, also affects how space itself – both domestic and public, inner and outer – is experienced. Especially in the Victorian era, Newsom Kerr argues, this extended spatial scope points to a growing concern for the governance and surveillance of individual bodies in different contexts. This extremely well-researched book shows that the changes and redefinitions of both social and medical practices that came about in the spirit of medical professionalism decisively distinguished the Victorian notion of contagion from its formulations in previous centuries. The rise of public health and sanitation movements, the evolving contrast between miasma and germ theory, the bureaucratic interventions of sanitary policing, all contributed to the new medical culture of the Victorian age. At a crucial moment when institutions, policies and practices were emerging that would define the contours of the British state and society, cultural producers resorted to the phenomenon of contagion to provide a physical and metaphorical topography of governance.

Newsom Kerr’s book temporally picks up where Mann’s leaves off. Although its primary focus is on the eighteenth century, *Reading Contagion* also illustrates how, in the early Victorian era, absolute distinctions between contagious and miasmatic diseases and the idea of sanitation as a large-scale cure for the latter (which were more prevalently epidemic) were ardently propounded by public health reformers led by influential personalities such as Edwin Chadwick. If miasmatic diseases were mainly caused by stagnant air and water in dirty, polluted places, a widespread belief was that remedies could be found simply in physical acts of cleansing (eliminating dirt and decomposing matter, constructing drains, establishing adequate ventilation) and removal of the bodies of the infected (primarily the poor) to fever hospitals, where they could be treated in proper hygienic conditions. These measures were eventually referred to as “sanitation” and “sanitary reforms”, which ultimately rendered questions of public health and politics distinguishable from questions of print culture. *Contagion, Isolation, and Biopolitics in Victorian London* focuses precisely on the “significant transformation of the hospital landscape in Victorian London – a transformation that structured in very powerful ways the individual experience and public regulation of infectious disease” (2018, 2) by exploring the troublesome history of the isolation hospitals built by the Metropolitan Asylums Board (MAB) in the second

half of the nineteenth century. However, while Mann rejects Foucault's claim that the discourse of contagion changed in the eighteenth century to facilitate state intervention into individual lives, Newsom Kerr's titular evocation of Foucault manifests his intent to investigate London's hospital government as an exercise of power over the citizens who, voluntarily or unwillingly, came within its reach, and to situate these hospitals in a complex landscape of governance and social control. In delineating what he sees as a "great confinement" of infectious patients through the work and institutions of the MAB, Newsom Kerr historicises and spatialises contagion, and reveals how the characteristically British institution of isolation hospitals structured some of the ways in which people in Victorian London were governed and rendered themselves governable. In his view, isolation became a scheme for managing the population's health that aroused fears about contagion, drew on multiple strategies to manage urban bodies, and redefined ideas of risk, citizenship, parenthood and individual responsibility. This densely argued, richly contextualised book provides significant insights into the dynamics and interactions between public health and urban governance in nineteenth-century England, when fever and isolation hospitals became sites of biopower and complex negotiations between the state and infectious individuals.

The first chapter explains that, in the Victorian age, "sanitary detention and confinement was in the middle of a contentious process of becoming another mundane part of urban residence" (3) not necessarily linked to exceptional circumstances such as the rise of epidemics, but simply as an ordinary measure aimed to manage the normal prevalence of urban contagion. By the time the MAB infirmaries grew from extemporised measures and charity for sick paupers into a network of specialist hospitals for all Londoners, "hospital isolation had emerged as one of the most common ways that ordinary persons came into contact with state medicine", to the point that one "can legitimately speak of a 'great confinement' of infectious patients in London in the last decades of the nineteenth century" (*ibidem*). Since the book is admittedly about health, governance and institutions, its main purpose is to analyse the whole of discourses, policies and practices which contributed to making the isolation hospital a constant possibility in the Victorian age. However, the focus of this study is equally on contemporary liberalist trends; therefore, it proposes to analyse the attitudes of those people who were to be sanitarily governed as well as the ways in which that form of infectious disease control depended upon, and in turn supported, the conception of a self-governing citizenry. Since the emerging system of health security transformed essentially all bodies into potential infectious threats, the main purpose of health authorities was to induce the public to accept treatment for infectious diseases in such institutions, something which was also perceived as potentially intrusive to the liberty of the individual and therefore remained particularly controversial. This book suggests that the MAB's fever and smallpox hospitals which started to emerge in Britain on a large scale in the 1860s, quickly becoming a central focus of urban public health, "profoundly re-spatialized contagious disease in London and fundamentally altered it as a natural and political feature on the urban landscape" (7). They also redefined the status of the sick individual in the eyes of the state, transformed the experience of sickness and allowed medicine to intervene upon epidemics. Such overall system of isolation produced increasingly detailed knowledge of both disease and the city with its inhabitants, as a way of managing the fears of infection whose existence also depended on those same fears.

Drawing on the mentalities of governance, that is "the techniques and rationales, the spaces and forces, that constitute *governmentalities*" (33), chapter two aims to map the political birth of isolation over the course of the nineteenth century, when hospital treatment came to be considered as a fundamental component of British sanitationism. Newsom Kerr describes this process as one fraught with controversy, since preventive hospitalisation and isolation posed dangers to the action of liberal government and invited comparisons to conventional institutions

of quarantine such as plague hospitals, pest houses, lazarettos and other Victorian depictions of the plague town. This ensured “an uncertain and ambiguous role for hospitals within the mid-century movement for urban governance and sanitary reforms” (34). In fact, as Newsom Kerr argues, the term “isolation” employed to describe a public health strategy was not fully accepted until the 1880s. This chapter starts with an appraisal of the early nineteenth-century fever hospital movement, chiefly the most influential charity known as London Fever Hospital (LFH). It states that early isolation hospitals, also known as “houses of recovery”, started to be arranged in the 1860s as spaces for the treatment of patients both apart from society and as part of an urban social system. Therefore, a fundamental aim of the chapter is to illustrate “some of the general ways that isolation represents a key intersection of public health and political modernity” (34-35). The author contends that one of the main concerns in the formation of British public health and sanitary reform was a profound sense of unease regarding the political meaning of contagion as a knowable and governable factor in the health of the population. While miasmatic diseases might be contrasted and prevented by indirect means of sanitation, contagion seemed to require extraordinary powers seeking to take direct charge of the sick body. A common belief was also that infectious fevers were caused by the accumulation of human discharge in confined, crowded and contaminated dwellings; therefore, the hospital’s main purpose was initially thought to be the disruption of such dangerous spatial conditions, although removing the sick from their homes to specific fever wards, or welcoming paupers from workhouses as well as patients transferred from general hospitals, gradually became its primary function. Nonetheless, hostility from the sanitationist movement as well as the movement for hospital hygiene (sharing the belief that contagion was mainly a spatial quality) led to a widespread pessimism, throughout the 1840s and 1850s, about the general utility of fever hospitals for treating either special epidemics or ordinary urban fevers. Most interestingly, during the 1860s the fever hospital evolved into a sort of urban observatory allowing a close investigation of the city’s unequal pathological terrain. This tendency brought into view population, not place, as the natural field of contagion, and “pointed the way for the hospital to become allied with techniques of metropolitan statistics and mapping” (57), as chapter six also illustrates. Therefore, the hospital was less regarded as a space that expunged disease than one where disease could be regulated by studying its natural properties. In this way, it came forward as “an institution that could be tasked with the positive management of metropolitan health, not simply the amelioration of suffering either at the margins or in individual instances” (58). In following years, the development of “living germ” models encouraged dreams of disease suppression. The idea that infections do not emerge spontaneously and have no other source than prior sickness was taken to the logical conclusion that certain types of illness could be extinguishable. At the core of this model for “stamping out” disease, Newsom Kerr maintains, were mechanisms of notification, compulsory isolation of patients and disinfection of homes. However, the notion of stamping out epidemics that eventually came to prevail in Britain placed much more emphasis on managing infectious disease than abolishing it altogether. Most importantly, by the late nineteenth century it was widely recognised that the burden of isolating the sick could not be placed on voluntary institutions alone: seen as a technology of governance, the isolation hospital was definitely meant to prove the necessity of a well-balanced sanitary intervention.

While Newsom Kerr’s second chapter illustrates how, over the course of the Victorian era, isolation hospitals changed from sites of exclusion and negative power to instruments for the effectual government of urban spaces and populations, chapter three deals with the complex relationship between pauperism and infection in the Victorian age by examining the repulsive, inhumane and oppressive reputation of the typical London workhouse, which was often the only place where the infectious sick could be effectively isolated. As the author shows, although they

were created in a general spirit of reform, the MAB institutions for the separate treatment of infectious diseases “were not easily dissociated from pauperism’s place within a system of deterrence, deprivation, and degradation” (84). The New Poor Law of 1834 gave rise to the Victorian workhouse, the fundamental “moral architecture of bodily discipline and social regulation” of the age, where “the pauper was systematically surrounded by a micropolitics of physical deprivation and control” (85). Such ideology was aimed at imprinting a reputation of stigma and humiliation on the workhouse system that would, in turn, ideally instil revulsion toward being in any way associated with parochial relief, invalidate the poor’s traditional rights to parish support, and act as a deterrent for all but the most destitute. These complex mechanisms show that, in the early Victorian era, “illness and its treatment could be strategically employed to destabilize the meanings and practices of pauperism” (84). This chapter illustrates how workhouse conditions were often a source of public scandal that reinforced the pervasive popular impression of institutions characterised by ruthless neglect and maltreatment. It therefore discloses the true nature of the MAB infirmaries, which were conceived as Poor Law institutions while actually being nothing less than workhouse hospitals in both legal fact and real practice.

The central part of the book tackles the restructuring of sanitary citizenship in the context of a broadening male working-class franchise, which posed new questions about the relationship between individuals and the state. One key focus of this debate was the loss of voting rights that followed resort to the Poor Law for those lacking independent means of support, a disqualification eventually lifted in 1885, when the Medical Relief Disqualification Removal Act abolished political penalties for parochial medical assistance and marked a symbolic attempt to govern public health by the civic recognition of individual behaviour. Chapter four takes into account “the campaign to ‘depauperize’ London’s infectious disease hospitals”, arguing that “it represents a pivotal intersection of pauperism, workingmen’s citizenship, and the governmentality of state medical services” (120). Newsom Kerr tracks the changing norms of masculine responsibility resting on fathers who submitted their children to isolation hospitals, turning to how confinement made constant concessions to consent and citizenship. While constraint was present in various forms and posed difficult questions to cultural and legal traditions of liberalism, efforts to depauperise London’s infectious hospitals intersected with visions of workingmen’s household sovereignty, parental authority and social duty that came to structure the private government of the family and a gendered version of consent. As Newsom Kerr demonstrates, London’s health officials resorted to the political and social status of the male householder as the mechanism by which they might generate consent, an approach in line with Foucauldian notions of “governmentalities” seen as the knowledge and practices employed by a liberal state to generate consenting subjects. In late nineteenth-century London, the franchise represented a complex of gendered rewards for workingmen judged sober, prudent, dispassionate and commendable for successfully managing a household. Quite the contrary, pauperism represented the lowest level of domestic disarray and financial collapse, and it was on the adult male pauper that the utmost fatherly shame was focused. In other words, maintaining a family in comfort operated as a moral passport to political rights. The author clearly shows that “health officials saw the vote as a powerfully symbolic inducement by which the private government of the family could be yoked to the public governance of society and through which submission to the isolation hospital might be proffered as an act of independence” (121). This chapter argues that the medical project of confinement undertaken on a huge scale by the MAB relied more on incitement to self-governance than coercion and involuntary detention. In other words, the strategy underlying hospital isolation in late Victorian London was to generate consent in a legal and cultural context where masculine domestic authority was closely related to formal definitions of citizenship and political aptitude. In this view, the Victo-

rian isolation hospital definitely emerged as a space of confinement and separation, but also as a site that marked a certain kind of inclusion and regarded consent and citizenship as profitable mechanisms of government.

Chapter five examines the formidable plan set up by the MAB in the 1890s to manage infectious disease in London, which comprised a network of metropolitan infrastructures (increased urban hospitals, ambulance stations and steamers, convalescent fever hospitals, floating hospitals) standing ready to face any occurrence of epidemic disease. The project undoubtedly represented a significant improvement upon earlier, temporary and hurriedly improvised parish-based responses to contagious outbreaks. However, the expansion of hospital isolation under the MAB proved a source of controversy and disputes about the appropriate origins, sites and scales of metropolitan government. This chapter pursues “a series of questions arising along two axes of Victorian governability: first, the bodies of formal self-government and administration delimiting the reach of the local state, and secondly, the discourses and practices rendering the natural population not only the object but also the means of governance” (172-73). In Newsom Kerr’s view, the system of hospital isolation erected in London in the 1890s “bears out the contentious but productive interplay between liberalism, biopolitics, and metropolitan government”, forming “a history of infrastructure, freedom, governmentality, and security” (173). The author illustrates the mechanisms by which outbreaks of disease challenged and ultimately disrupted the political logic of parochialism and pushed London government towards greater centralisation. He shows in detail how the MAB’s expanding network of infectious disease hospitals exemplified the new ways in which cities were being reconceived as technical objects of thought and regulation in a strategic plan of generalised urban governmentality. The Metropolitan Asylums Board was created in 1867 under the Metropolitan Poor Act precisely as part of an effort to blend local and central powers and remove responsibility for sick paupers from parochial authorities. The institution immediately set about a plan – based on a deliberate geographic strategy of removal and containment – for erecting isolation hospitals that would serve the metropolis as a centralised administrative district, a development that clearly paralleled the waning of organised opposition to more centralised forms of urban government. What Newsom Kerr succeeds in demonstrating, therefore, is that the spatial arrangement of the MAB hospital network clearly reflected some key changes in both the political geography of the metropolis and the practices of urban government.

The centrality of the London isolation hospitals to late nineteenth-century medical cartography and disease surveillance is the main focus of the sixth chapter, which seeks to reconsider the practice of mapping contagion aimed at rendering metropolitan spaces and populations calculable and observable. Here the author purports to prove that prospects of smallpox outbreaks and of the local effects of smallpox hospitals, for instance, were pivotal to contagion’s knowability, locatability and manageability, and contributed to the development of a visual culture of epidemiology. In his view, “these maps underscore how sanitary science was believed to contribute to the governance of society” (233). However, it is also important to acknowledge that maps, statistics and methods of calculation and surveillance contributed to the way urban residents might perceive themselves as “amenable to (self)-surveillance and (self)-regulation. In the late Victorian period, the ‘biopolitics’ of disease control increasingly involved the public gaining an interest in intelligibly viewing itself as a natural population” (234). These cultural and scientific themes of visibility and decipherability certainly framed the emergence of both professional public health and epidemiology as an art of tracking disease, as evidenced by the establishment in 1855 of the position of metropolitan district Medical Officer of Health (MOH). As Newsom Kerr argues, Victorian epidemiology consisted of two, mainly complementary, investigatory gestures: detection and surveillance, practised by the sanitary detective and the sanitary statistician, respectively.

Moreover, all of this was conceived as a visual and spatial manoeuvre that must be facilitated by the state, and which rested upon the political construction of disease visibility. Smallpox maps, for instance, were useful in spatialising contagion on the basis of its proportions, frequencies and risks; furthermore, they helped produce “population” more broadly as a vital category of inquiry, measurement and regulation. In other words, “disease maps tended to convert a collection of residents, a public, a community, into a visible and objective ‘population’ displaying its own natural patterns and inscribed by influences that were measurable and therefore alterable” (261). The importance of smallpox hospital maps further helps to elucidate the introduction of formal systems of disease inspection based on compulsory public registration. The Infectious Disease (Notification) Act of 1889 eventually introduced the principle of “dual notification”, according to which the householder and the attending physician shared responsibility for reporting a case of infectious disease. By means of this legislative measure, Newsom Kerr maintains, the public was enlisted in a project in which people would consider themselves as part of a knowable and measurable population. Furthermore, the MAB hospitals became an essential part of this carefully balanced registration system by establishing the importance of disease notification and statistical knowledge in the overall metropolitan strategy of facing epidemics. The mapping and spatialisation of contagion at the end of the nineteenth century became emblematic of the biopolitics of government, showing that the concern of metropolitan public health had shifted from marginal people and places to urban population in its entirety.

Newsom Kerr’s conclusive chapter considers the key tensions and controversies related to the late nineteenth-century strategy for managing infection through mass isolation, despite the growing general acceptance of fever hospitals which followed their depauperisation and parallel medicalisation. Furthermore, it shows that a significant expansion was occurring in the social standing and function of the isolation hospital, which increasingly took in a broader range of illnesses, as well as ever-wider sections of the population. Most crucially, fever hospitals started to emerge as essential sites for apprehending and governing childhood diseases. As a consequence, they ultimately redefined the home as an ill-suited location for treating the most common infectious diseases, and radically transformed the individual medical experience of thousands of children while extending the bureaucratic management of family life. As the author aptly remarks, “hospital isolation embodied the changing balance of authority between parent, child, and the state at the end of the nineteenth century” (289-90). Furthermore, most hospital reforms introduced in the 1890s were architectural and administrative, with the aim of both ensuring a greater amount of space and granting a more accurate utilisation and surveillance of it. Special prominence, for instance, was given to the need to rigorously separate acute from convalescent patients, avoid the intermingling of inmates from different wards, and equip isolation hospitals with some sort of quarantine wards. The second part of this chapter examines how, in the late Victorian era, “the clinical science of infectivity intersected with the public and personal politics of hospital isolation” (290). Newsom Kerr argues that, during the 1890s, the MAB took a prominent role in outlining a new approach to hospital infection founded on recent discoveries in the microbiology of diseases such as diphtheria. Therefore, isolation hospitals increasingly became key sites for testing and enacting new methods of diagnosis and treatment. Most interestingly, at that time the MAB hospitals finally entered “the age of bacteriology” and emerged as paramount locations for producing new spatial strategies of personal hygiene as well as techniques of “isolation within isolation”, which became a key organising principle of fever hospitalisation aimed to contrast the danger of cross-infection. This chapter, therefore, argues that “the MAB hospitals served as crucial sites of experimentation and scenes for individualizing and distributing the precise performances of *asepsis*”, while the common ward started to be envisaged as “a complex epidemiological field

across which researchers could map the body's natural dispositions to infection" (290). With a view to constructing a model for rational and civil behaviour that patients would ideally continue to adopt after the period of hospitalisation, infirmaries experimented with the ability of inmates to assimilate the hygienic methods of infection control formulated by hospital practice. In other words, "the problem of hospital infection at infectious hospitals served in several ways to bridge the public and personal politics of hygiene" (340). Furthermore, strategies of individualised isolation tested within fever hospitals raised awareness about the natural principles of infectivity and normalised measures of disease prevention by means of internal barriers and segmentations. The focus on germ theory produced the common belief that patients with the same disease could infect one another. For this reason, the MAB implemented various instances of architectural design for "isolation within isolation" such as glassed-in treatment or cubicles with iron and glass partitions, which represented an ideal solution to combine clinical separation with social aggregation. While, on the one hand, the London fever hospitals became crucial sites where rigorous principles of bodily classification and conduct were formulated and where new types of barriers were erected, on the other hand patients never acted as passive objects of separation and control, but rather as key agents entrusted with fundamental mechanisms of infection management. As the author concludes, "hospital techniques of 'isolation within isolation' compartmentalized the body in radical new ways and produced new opportunities for governing the self – in effect allowing infection control to resolve in an important portion into a matter of self-control" (341).

Contagion and infection have always been and still are now – if I may put it this way in concluding – very much "in the air". They definitely possess a kind of immediacy that permeates everyday thinking in societies worldwide, such that the older literary and non-literary materials under discussion here abound with contemporary significances or even prophecies that may not have been thinkable in the eighteenth and nineteenth centuries. Contagion and culture have long been intimately linked and mutually constructing, and it is evident that the notions of contact and uncontrolled spread which are crystallised in the former remain powerfully in operation in our own time. The issues addressed in Mann's and Newsom Kerr's books, therefore, make unmistakably clear just how rich, complex and far-reaching the matter of contagion has always proved to be in cultural, social and political contexts. Undoubtedly, they still speak to us and our uneasy moment.

References

- Chen, Chung-jen. 2020. *Victorian Contagion: Risk and Social Control in the Victorian Literary Imagination*. New York-London: Routledge.
- Davis, Cynthia J. 2002. "Contagion as Metaphor". *American Literary History* vol. 14, no. 4: 828-36.
- Girard, René. 1974. "The Plague in Literature and Myth". *Texas Studies in Literature and Language* vol. 15, no. 5: 833-50.
- King, Martina, and Thomas Rütten. 2013. "Introduction". In *Contagionism and Contagious Diseases: Medicine and Literature 1880-1933*, edited by Thomas Rütten and Martina King, 1-16. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Mann, Annika. 2018. *Reading Contagion: The Hazards of Reading in the Age of Print*. Charlottesville-London: University of Virginia Press.
- McCrea, Frances B. 2004. "The Politics of Menopause: The 'Discovery' of a Deficiency Disease". In *Health, Disease, and Illness: Concepts in Medicine*, edited by Arthur L. Caplan, James J. McCartney, and Dominic A. Sisti, 187-200. Washington: Georgetown University Press.
- Newsom Kerr, Matthew L. 2018. *Contagion, Isolation, and Biopolitics in Victorian London*. London-New York: Palgrave Macmillan.
- Pernick, Martin S. 2002. "Contagion and Culture". *American Literary History* vol. 14, no. 4: 858-65.
- Sontag, Susan. 1990. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. New York: Anchor Books.



Contributors

Citation: Contributors (2021).
Lea 10: pp. 417-420. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13284>.

Angel Raluy Alonso (<angel.raluy@uvic.cat>) holds a PhD in Intercultural Semantics. He is Assistant Professor and International Coordinator at the Faculty of Education, Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya. His research focuses on intercultural communication and the role of virtual environments in culture learning.

Arianna Amatruda (<arianna.amatruda@unifi.it>) is a PhD student in German Literature at the University of Florence (International curriculum Florence-Bonn). Her research focuses on the myth of Diana in Heinrich Heine's work.

Giulia Ascione (<giulia.ascione@unifi.it>) is a PhD student in German Studies at the University of Florence. Her doctoral thesis is devoted to the influence of German Romanticism in Ernst Bloch and Walter Benjamin's literary practice of *Eingedenken*.

Gabriele Bacherini (<gabriele.bacherini@unifi.it>) obtained a PhD in German Literature at the University of Florence and holds a research grant at the Italian Institute of German Studies (tutor: Prof. Rita Svandrlik). His research focuses on the literary field of the 1960s and 70s, a subject upon which he wrote the book *Frammenti di massificazione*.

Sabrina Ballestracci (<sabrina.ballestracci@unifi.it>) is Associate Professor of German Language and Translation at the University of Florence, where she is Local Coordinator of the Erasmus+ Project *EUniTa*. Her main research fields are Stylistic Linguistics, Contrastive Grammar, Syntax and Semantics of connectives and German as L2.

Benedetta Bronzini (<benedetta.bronzini@unimore.it>) holds a PhD in German Studies. She is a research fellow at the University of Modena and Reggio Emilia and teaches Contemporary German Literature and Culture at SSML Carlo Bo (Bologna). In 2020 she published her first monograph, *Dare forma al silenzio*. Her research focuses on contemporary German literature and intermediality.

Mireia Canals-Botines (<mireia.canals@uvic.cat>) is Professor of Education Studies at Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya and a member of the research group “Gender Studies: Translation, Literature, History and Communication”. Her research areas include storytelling, narrative structures in children’s literature, and gender studies. She leads several R&D projects and published more than 40 translations of children’s books.

Fernando Cioni (<fernando.cioni@unifi.it>) is Associate Professor of English Literature at the University of Florence. He has published extensively on Shakespeare and contemporary drama. Among his publications: *Speaking Pictures* (2010), with Virginia Mason Vaughan and Jacquelyn Bessel, a fully annotated edition of *A Midsummer Night’s Dream* (2013), *Shylock’s Tribes. L’ebreo di Shakespeare in scena* (2018), *Shakespeare. Guida a Sogno di una notte di mezza estate* (2022). He is currently working on *Jewish Characters on the Early Modern English Stage* and on the appropriations of Shakespeare.

Patrizio Collini (<patrizio.collini@unifi.it>) is Full Professor at the University of Florence. He taught at the University of Bochum, Bonn and at the Ca’ Foscari University of Venice. His works deal with modern German literature, e.g.: *Wanderung. Il viaggio dei romantici, Iconolatria e iconoclastia nella letteratura romantica, L’io del poeta. Figure e metamorfosi della soggettività, Pinacoteche di parole.*

Marius-Mircea Crişan (<marius.crisan@e-uvt.ro>) is Associate Professor at the Teacher Training Department of the West University of Timișoara. He authored books on literary studies and didactics and edited several international volumes on fantastic literature and on education.

Federico Fastelli (<federico.fastelli@unifi.it>) teaches Comparative Literature at the University of Florence. Among his publications are: *Dall’avanguardia all’eresia. L’opera poetica di Elio Pagliarani* (2011), *Il Nuovo Romanzo. La narrativa d’avanguardia nella prima fase della postmodernità* (2013), *Epica dell’ottobre. John Reed, la rivoluzione e il mito dei dieci giorni che sconvolsero il mondo* (2018), *L’intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato* (2019).

Annalisa Federici (<annalisafederici3@gmail.com>) holds a PhD in Comparative Literature from the University of Perugia. Her main research areas are literary modernism, formal aspects in fiction, and the relationship between writing and psychological processes. She has published monographs and essays on Joyce, Woolf, and other modernist authors, often from a comparative perspective.

Arianna Fiore (<arianna.fiore@unifi.it>) teaches Spanish Literature at the University of Florence. Her research interests include the theatre and the poetry of the *Siglo de oro*, with special attention to the XVII century, and the works of *Generación del 27*.

Matteo Galli (<matteo.galli@unife.it>) is Full Professor of German Literature at the University of Ferrara. He has dealt with romantic literature (10-volume edition of E. T. A. Hoffmann’s work), *Literarische Moderne* (monograph on Thomas Mann’s *Magic Mountain*), contemporary literature and German cinema (two monographs on Wenders and Reitz, as well as a long collection of essays published in 2018).

Liliana Giacomoni (<liliana.giacomoni@unifi.it>) completed her trinational PhD in Comparative Literature at the University of Florence, La Sorbonne Paris IV and Bonn Friedrich-Wil-

helms University. She edited *Heinrich Heine. Melodie Ebraiche* (Giuntina 2017), collaborated to *Storia della letteratura francese* (Mondadori 2021) and her latest essay *Pisa. Ein Versuch* is now in print (ETS). She is a member of the Rudolf Borchardt Gesellschaft.

Antonella Landi (<antonella.landi@unifi.it>) is currently a PhD student in Comparative Literature at University of Florence. Her research focuses on Emanuel Carnevali. She has published various articles in the literary magazines *Poesia* and *Nuova Antologia*, three books (Mondadori) and a schoolbook for high school students (Loescher). She has also contributed to the *Corriere della Sera* since 2008.

Katherine Lashley Fischer (<klashley@umbc.edu>) is a Lecturer of English at UMBC. Her research interests include magical realism and disability studies. She has analyzed representations of autism in Temple Grandin's writings, and the intersections of race and disability in Octavia E. Butler's *Kindred*.

Alberto Legnaioli (<alberto.legnaioli@unifi.it>) obtained a PhD in Hebrew Linguistics from the University of Florence with a dissertation on the semantics of time nouns in post-Biblical Hebrew. He is currently a research fellow in Hebrew language at the same institution (FORLILPSI Department), where he also teaches Israeli Literature.

Raffaella Leproni (<raffaella.leproni@uniroma3.it>) teaches at the University of Roma Tre (Department of Education), where she is also Department Delegate for the University Language Centre. She works on teachers' self-assessment, storytelling for L2 teaching purposes, and ESP in HR and Social Sciences for the construction of social identity in an intercultural perspective.

Fabio Libasci (<flibasci@unimore.it>) teaches French language and literature at the University of Bologna. In 2016, he edited *Littérature et sida, alors et encore*; in 2018 he published *Le passioni dell'io. Hervé Guibert lettore di Michel Foucault*. He is particularly interested in photography and writing, in theories of masculinities and in autobiography studies.

Tina Maraucci (<tina.maraucci@unifi.it>) teaches Turkish Language at the University of Florence. She is the author of *Leggere Istanbul, Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea* (FUP Firenze 2020). She has also published various contributions about contemporary Turkish novels in collective volumes and academic journals.

Stefania Mariotti (<stefania.mariotti@unifi.it>) is a PhD student in German Studies and a high-school teacher of German Language and Literature in Milan. Her research interests include Austrian literature between 1930 and 1970, with a special focus on Friedrich Torberg's works. She is now working on *Kalendergeschichten (Calendar Stories)* by Johann Peter Hebel and their connection with *Spuren (Traces)* by Ernst Bloch.

Núria Medina-Casanovas (<nuria.medina@uvic.cat>) is Lecturer in Teaching English as a FL, Faculty of Education, Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya. Her research deals with the importance of music in teaching English as a FL, on which she has published extensively. She has co-authored several textbooks for Primary students and the *Easy English Dictionary* (2004). She has organized various Seminars on Teaching English in Early Years/ Primary School and is currently a member of the Erasmus+ WIN Project.

Giovanni Palilla (<giovanni.palilla@unifi.it>) holds a PhD in German Studies at the University of Florence. His doctoral thesis in Linguistics deals with the concessive meaning of the German connective *aber*. His research interests include the semantics of German connectives and Translation Studies. He is a fixed-term Lecturer in Italian Language at the University of Bonn.

Federica Perazzini (<federica.perazzini@uniroma1.it>) is a Researcher at Sapienza University, Rome, where she teaches English Literature. As a Fulbright fellow she joined Franco Moretti's group at Stanford University completing her study on the gothic novel, published in *Il Gotico @ Distanza* (2013) and *Big Data in the Arts and Humanities* (2017).

Federica Rocchi (<federica.rocchi@unifi.it>) is a research fellow in German Literature at the University of Florence. Her research focuses on the migration of Jewish intellectuals in Florence in the 1930s. She has also written on Austrian popular drama, German Cabaret during the Weimar Republic, and German-Jewish heritage in Central Europe. She published a monograph (*Johann Nestroy e le fonti europee del suo teatro*, Roma 2018) and an Italian edition of Nestroy's *Talisman* (*Il talismano*, Perugia 2016).

Simone Roviida (<simone.roviida@tin.it>) completed his PhD at the University of Florence. His research focuses on Shakespeare's works; his recent publications include: *Lenigma del tempo in Shakespeare* (Carello 2021) and *Il paradigma dell'androginia femminile nelle tragedie e nei drammi storici di Shakespeare* (Helicon, in print).

Tianyang Sun (<tianyang.sun@unifi.it>) is a PhD student in Comparative Language, Literature and Culture at the University of Florence. His research focuses on literary texts written by people of Chinese descent in Italy and in other European countries.

Miquel Pujol Tubau (<miquel.pujol@uvic.cat>) has taught under- and postgraduate courses since 2008. His PhD thesis focuses on transmedia storytelling and character representation. He is currently the Deputy Dean at the Faculty of Education, Translation and Human Sciences at the University of Vic - Central University of Catalonia.

Vivetta Vivarelli (<vivetta.vivarelli@unifi.it>) is a former Professor of German Literature at the University of Florence. Working at the intersection of philology, philosophy, and literary studies, she is the author of many essays and book chapters on Nietzsche's readings of Goethe, Hölderlin, Montaigne, Pascal, and Heine. Her main publications include: *Il fiume rovinoso e gli argini. Hölderlin e Goethe leggono Orazio* (2001); *Nietzsche, La nascita della tragedia* (a Translation with Introduction, Commentary and an Appendix of Texts and Letters 2009); as editor: *Nietzsche e gli ebrei* (2011).

Irene Zanot (<irenezanot@gmail.com>) is a Researcher in French Language at the University of Macerata. She published several articles on Gaston Leroux, Raymond Queneau and Jules Verne. In 2011, she won the "Premio Opera Critica" with *L'arte del cadere. Variazioni di un tema nella narrativa di E. A. Poe e di J. Verne*.

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Formazione, Lingue,
Intercultura, Letterature e Psicologia
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini (a cura di), *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria biblioflica, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)

- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguario / La sombra del saguario: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lectures anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noliuntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo, *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi (a cura di), *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrí. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrí, Giacinto Spagnoletti, «Si risponde lavorando». *Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Leproni (a cura di), «Still Blundering into Sense». *Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), «Granito e arcobaleno». *Forme e modi della scrittura autobiografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
- Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
- Sara Congregati (a cura di), *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)
- Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il cut-up di Burroughs e la pop art negli anni Sessanta e Settanta*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)
- Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)

- Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)
- Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)
- Tina Maraucci, *Leggere Istanbul. Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 57)
- Valentina Fiume, *Codici dell'anima: itinerari tra mistica, filosofia e poesia. Con un'antologia di scritti al femminile*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 58)
- Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 59)
- Emma Margaret Linford, *"Texte des Versuchens": un'analisi della raccolta di collages Und. Überhaupt. Stop. di Marlene Streeruwitz*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 60)
- Adelia Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia: con testimonianze sull'autrice*, a cura di Enza Biagini, Anna Dolfi, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 61)
- Annalisa Martelli, *«The good comic novels»: la narrativa comica di Henry Fielding e l'importanza dell'esempio cervantino*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 62)

Riviste ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/riviste>)

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X
- «Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies»,
ISSN: 2421-7220
- «Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978