

# ANNALI DI CA' FOSCARI

RIVISTA DELLA FACOLTÀ  
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE  
DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI  
DI VENEZIA

ANNO XLIV, 1-2

2005

Editoriale Programma

# ANNALI DI CA' FOSCARI

*Direttore responsabile*

Giuliano Tamani

## *Comitato di redazione*

Serie occidentale: Eugenio Bernardi, Maria Teresa Biason, Eugenio Burgio, Marcella Ciceri, Marinella Colummi Camerino, Loretta Innocenti, Lucia Omacini, Rosella Mamoli Zorzi, Daniela Rizzi, Paolo Ulvioni.

Serie orientale: Rosella Dorigo, Maria Offredi, Bonaventura Ruperti, Maurizio Scarpari, Giuliano Tamani, Boghos L. Zekiyán.

## *Direzione e redazione*

Università Ca' Foscari di Venezia

Dipartimento di Studi eurasiatici

San Polo 2035 - I 30125 Venezia - tel. 041/2348825 - 2348851

## *Amministrazione*

Editor & Publisher - Via Scrovegni 1 - 35121 Padova - tel. 049.644819

## *Editore*

Editoriale Programma - Via Scrovegni 1 - 35121 Padova - tel. 049.644819

## *Fotocomposizione*

Studio Editoriale Gordini - Via J. Crescini 96 - 35126 Padova

## *Stampa*

Grafiche T.P.M. - Via Vigonovese, 52/a - 35020 Padova

© Copyright 1975 Università Ca' Foscari di Venezia

## *Abbonamento*

€ 85. Estero: € 90. Prezzo del volume 1-2: € 40. Prezzo del vol. 3: € 39. Il prezzo dell'abbonamento va versato sul c.c.p. n. 11646353 intestato a Editor & Publisher o a mezzo vaglia postale, assegno bancario o circolare, o direttamente a mezzo bonifico sul conto n. 12/2517, ABI 1025 CAB 12101, Filiale 411, IMI S. Paolo, Padova.

## *Inserzioni pubblicitarie*

Sono possibili inserzioni pubblicitarie dopo l'approvazione della direzione della Rivista, al prezzo di € 150 per una pagina e di € 100 per mezza pagina, impianti eventuali esclusi.

Dal 1962 (a. I) al 1967 (a. VI) gli «Annali di Ca' Foscari» sono stati stampati con periodicità annuale; dal 1968 (a. VII) al 1969 (a. VIII) con periodicità semestrale; dal 1970 (a. IX) con periodicità quadrimestrale: ai due volumi della serie occidentale, indicati con i numeri 1 e 2, è stato aggiunto un terzo volume (n. 3) dedicato alla serie orientale.

È vietato riprodurre articoli, notizie e informazioni pubblicati sugli «Annali di Ca' Foscari» senza indicare la fonte.

Gli autori sono responsabili degli articoli firmati.

Autorizzazione n. 364 del Presidente del Tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

## *Avvertenza per gli autori*

I dattiloscritti da presentare alla rivista vanno indirizzati a:

Direzione degli «Annali di Ca' Foscari»

Università Ca' Foscari di Venezia

San Polo 2035 - I 30125 Venezia

ISSN 1125-3762

## INDICE

### *Articoli*

- 5 FRANCA BERNABEI, Avamposti del progresso e limiti delle nazioni
- 17 EUGENIO BURGIO, La maniera e la colpa. Il medioevo di Thomas Mann, *Der Erwählte*
- 41 MARINA BUZZONI, Le edizioni elettroniche dei testi medievali fra tradizione e innovazione: applicazioni teoriche ed empiriche all'ambito germanico
- 59 VANESSA CASTAGNA, Para uma tradução de italiano para português do infinitivo introduzido pela preposição *da*
- 71 MARINA COSLOVI, Dorothy Parker's *Il mio mondo è qui*, or *The Story of a Surprising Failure*
- 97 FRANCESCO COSTANTINI, An Obviation in Subjunctive Clauses: The State of the Art
- 133 MICHELE DALOISO, Il ruolo delle neuroscienze nell'epistemologia della glottodidattica
- 147 ELISA D'ANDREA, Fra letteratura e storia: la cultura di Antico Regime nelle *Cartas familiares* di Juan Andrés
- 173 GIORGIA DEL VECCHIO, Los poetas del mestizaje judeo-hispanoamericano
- 199 MASSIMILIANO DE VILLA, Uso e manipolazione delle fonti nella tetralogia *Joseph und seine Brüder* di Thomas Mann: metodo compositivo e strategia autoriale

- 223 MANUELA GALLINA, “*Eres bueno para eso de la memoria*”: tracce memoriali in alcuni racconti di Juan Rulfo
- 243 KATIA GASPARINI, *Leatherstocking: A Nation in a Man*. James Fenimore Cooper’s *Portrait of America*
- 257 MARIA GATTI RACAH, Confini e disgregazione nel racconto *Baal-tefilo* di Ben-Ami
- 289 PAOLA MARTINUZZI, La città metafisica di Max Jacob. *Le Cornet à dés* (1917; 1955)
- 307 AMBROGIO RASO, Representações de negatividade na poesia barroca: as *Rimas Várias* de Sórora Violante do Céu
- 325 MICHELA VANON ALLIATA, The Naked Man from the Sea: Identity and Separation in “The Secret Sharer”
- 343 ELISA CAROLINA VIAN, Cruzando fronteras: *Ema, la cautiva* de César Aira

---

## ARTICOLI

---

FRANCA BERNABEI

### AVAMPOSTI DEL PROGRESSO E LIMITI DELLE NAZIONI

“An Outpost of Progress”, scritto nel 1896 e pubblicato in *Tales of Unrest* nel 1898, venne definito da Conrad come “the lightest part of the loot I carried off from Central Africa, the main portion being of course *Heart of Darkness*”<sup>1</sup>. Nel Congo, che fu sotto il controllo di Leopoldo II del Belgio dal 1876 al 1908, lo scrittore era andato nel 1890, ingaggiato con un contratto di tre anni come ufficiale in una delle imbarcazioni a vapore di proprietà della Société Anonyme pour le Commerce du Haut Congo, e pieno di aspettative per la missione civilizzatrice a cui avrebbe partecipato. Ne ritornò sei mesi dopo, ammalato e disilluso dal confronto colla devastazione della regione e gli effetti dello sfruttamento del lavoro e delle risorse locali ad opera delle compagnie europee a cui erano state date in concessione parti del territorio. È bene ricordare, a questo proposito, le ragioni filantropiche e umanitarie con cui Leopoldo aveva e avrebbe continuato a giustificare la sua ambiziosa avventura coloniale. Nel 1876, inaugurando un convegno aperto a esploratori e geografi a Bruxelles, il re aveva esordito con queste parole:

To open to civilisation the only part of our globe which it has not yet penetrated, to pierce the darkness which hangs over entire peoples, is, I dare say, a crusade worthy of this century of progress<sup>2</sup>.

In realtà, il futuro “État Independant du Congo” (1885), più grande settantasei volte del Belgio, sarebbe stato sottoposto

<sup>1</sup> “Author’s Note”, in Joseph CONRAD, *Tales of Unrest*, Harmondsworth, Penguin Books, 1985, p. 10.

<sup>2</sup> Adam HOCHSCHILD, *King Leopold’s Ghost. A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*, Boston - New York, Houghton Mifflin, 1999.

a uno spietato controllo, militare oltre che commerciale, che, se non formalmente, di fatto avrebbe ridotto la popolazione in stato di schiavitù, tiranneggiandola e brutalizzandola.

Il racconto è dunque situato in Africa, in una stazione di scambio che appartiene a una non meglio identificata "Great Trading Company", a dirigere la quale sono nominati Kayerts, con funzione di "chief", e Carlier, come suo assistente. Lo spazio liminale, materiale e simbolico, di questo proclamato avamposto della civiltà e del progresso (definizione ironicamente avvallata più volte dal narratore onnisciente, col proposito di smontare la tesi che "la civiltà segue il commercio") è stato ritagliato e sottratto alla boscaglia circostante, di cui viene sottolineata l'impenetrabile e incommensurabile estraneità:

And stretching away in all directions, surrounding the insignificant cleared spot of the trading post, immense forests, hiding fateful complications of fantastic life, lay in the eloquent silence of mute greatness. (89-90)

I due funzionari che, pur nel loro sgomento, vorrebbero inizialmente credersi "the very first civilized men to live in this very spot" (90), gradualmente ma inesorabilmente vengono risucchiati dal vuoto cognitivo che li avvolge, "disumanizzati" e affrancati da ogni rassicurante possibilità di identificazione, di condivisione di un modo di sentire e di pensare.

It was not the absolute and dumb solitude of the post that impressed them so much as an inarticulate feeling that something from within was gone, something that worked for their safety, and had kept the wilderness from interfering with their hearts. The images of home; the memory of people like them, of men that thought and felt as they used to think and feel, receded into distances made indistinct by the glare of unclouded sunshine. And out of the great silence of the surrounding wilderness, its very hopelessness and savagery seemed to approach them nearer, to draw them gently, to look upon them, to envelop them with a solicitude irresistible, familiar, and disgusting. (101)

L'*outpost* si afferma e si conferma, potremmo dire, come paradossale *in-post* o *last-post* di quell'oscurità (un miscuglio di imprevedibilità, ignoranza, illusioni, cieca adesione dell'individuo alle istituzioni) che si annida nel cuore dell'Occidente e che trova nel "libero Stato del Congo" la sua tragica cassa di risonanza, o situazione-limite che ne fa esplodere le coperture abituali. L'incontro con l'Africa selvaggia da parte di Kayerts e Carlier è tuttavia tanto più perturbante e "disgustoso" in quan-

to rende intima, “familiare”, quell’alterità che la “civiltà” delimita ed esclude dai propri confini. O meglio, mette impietosamente a nudo come la “macchina antropologica” della cultura occidentale produca l’umano attraverso l’opposizione – esclusiva ed inclusiva al tempo stesso – umano / inumano: cosicché, isolando il non-umano nell’uomo, “il fuori non è che l’esclusione di un dentro” e, umanizzando il non-umano, il dentro, a sua volta, è “soltanto l’inclusione di un fuori”<sup>3</sup>.

Attraverso una sapiente orchestrazione narrativa che punta sullo slittamento e rovesciamento delle opposizioni semantiche consueto / inconsueto, sicuro / insicuro, familiare / estraneo, civilizzato / primitivo-selvaggio, padrone / servo, schiavista / schiavo, e dei ruoli che i personaggi rivestono come agenti o vittime di queste opposizioni, l’avamposto, il luogo in cui si dovrebbero trovare le prime tracce, le prime testimonianze della civiltà, diventa invece lo scenario in cui si radicalizzano la “sdefinizione” e dissoluzione dei confini: tra Kayerts e Carlier, tra entrambi e i nativi, tra l’Europa e “the dark places of the earth” (90). In ultima analisi, “the insignificant cleared spot of the trading post” (89) esplicita quella zona semanticamente vuota, quella zona di indifferenza, in cui la “civiltà” mette in opera l’articolazione tra umano e non umano, tra stato di natura e stato di diritto.

I due protagonisti, i due “pionieri del commercio e del progresso”, approdati alla stazione perché attratti dalla prospettiva di emergere socialmente e di ottenere un facile profitto, soccombono, fisicamente e mentalmente, al contatto con la natura e l’uomo primitivo, con la “pure unmitigated savagery” (86), incapaci di trarre un senso da ciò che li circonda:

They lived like blind men in a large room, aware only of what came in contact with them (and of that only imperfectly), but unable to see the general aspect of things. The river, the forest, all the great land throbbing with life, were like a great emptiness. Even the brilliant sunshine disclosed nothing intelligible. Things appeared and disappeared before their eyes in an unconnected and aimless kind of way. The river seemed to come from nowhere and flow nowhither. It flowed through a void. (88)

[...] The two men understood nothing, cared for nothing [...] (90)

<sup>3</sup> Giorgio AGAMBEN, *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 42.

Ma questo collasso della visione (*sight*) e della comprensione (*insight*) avviene, e mi preme sottolinearlo, perché la società di provenienza – spiega il narratore – ha fatto di questi uomini delle macchine prive di iniziativa personale e indipendenza di pensiero, incapaci di agire e reagire al di fuori di una struttura che decide, regola, ordina e subordina.

Society, not from any tenderness, but because of its strange needs, had taken care of those two men, forbidding them all independent thought, all initiative, all departure from routine; and forbidding it under pain of death. They could only live on condition of being machines. (87)

Un ex-impiegato ai Telegrafi, l'uno, e un ex-soldato di cavalleria, l'altro, i due sono letteralmente “scaricati” dai dirigenti della compagnia nella convinzione che la stazione sia “useless” tanto quanto i due “imbeciles” a cui è stata assegnata (85). E in effetti, nella loro inoperosa, ottusa inerzia, diventano complici dello sfruttamento del lavoro locale (che culmina nello scambio non solo di “rags” con “bones”, secondo la prassi, ma anche degli Africani stessi con l'avorio) di cui Makola, un “civilized nigger” della Sierra Leone è l'imperscrutabile mediatore / esecutore.

In particolare, è l'isotopia della schiavitù, come passaggio dalla relazione padrone / servo (che individua il non umano nel servo) a quella schiavista / schiavo (che fa dello schiavo un animale in forme umane) a sottolineare la degenerazione dei due bianchi, il loro progressivo ridursi a bruto corpo biologico, soggetto ai bisogni primari dello stato di natura più che agli “strani bisogni” e alle leggi dello stato di diritto. Prima condannata ed espulsa dal sé, da parte di entrambi (“‘Slavery is an awful thing,’ stammered out Kayerts in an unsteady voice. ‘Frightful – the sufferings,’ grunted Carlier with conviction”, 99) la schiavitù è riportata “dentro” di sé dall'ex-soldato che non riconosce più le gerarchie della società che lo ha abbandonato:

‘I am hungry – I am sick – I don’t joke! I hate hypocrites. You are a hypocrite. You are a slave-dealer. I am a slave-dealer. There’s nothing but slave-dealers in this cursed country.’

[....]

‘Who’s chief? There is no chief here. There is nothing here: there is nothing but you and I.’ (104)

A un primo livello di lettura, è a causa di questo inaccettabile sconfinamento sociale e di questa fissazione orribilmente

speculare di quello che dovrebbe essere un rapporto gerarchico (“there is nothing but you and I”) che Kayerts, determinato a far vedere chi sia il “master”, decide di non cedere alla richiesta (un po’ di zucchero) che fa scattare l’irreparabile rottura dell’iniziale, opportunistica, alleanza:

He thought: If I give way now to that brute of a soldier, he will begin this horror again tomorrow – and the day after – every day – raise other pretensions, trample on me, torture me, make me his slave – and I will be lost! Lost! (105)

Ma, significativamente, i “bruti” erano inizialmente gli africani, esaminati e dissezionati dallo sguardo compiacente prima di Kayerts e poi di Carlier:

‘Here, look! Look at that fellow there – and that other one, to the left. Did you ever see such a face? Oh, the funny brute!’

[...]

‘Fine animals. Brought any bone? Yes? It’s not any too soon. Look at the muscles of that fellow – third from the end. I wouldn’t care to get a punch on the nose from him. Fine arms, but legs no good below the knee. Couldn’t make cavalry men of them [...] Pah! Don’t they stink!’ (89)

Il vero orrore, perciò, sta nel rischio dell’introiezione dell’animale in forma umana che è l’uomo selvaggio, e dell’assimilazione allo schiavo-uomo prospettata dall’atteggiamento di Carlier. Il rischio, in altre parole, che il dentro diventi l’inclusione di un fuori. Stravolti e dannati, i due sono dunque sospinti sempre più inesorabilmente verso una situazione senza sbocco, in cui “death and life had in a moment become equally difficult and terrible” (105), magistralmente rappresentata da un infernale e grottesco girotondo che trascina i loro corpi gonfi, barcollanti e disfatti, in un movimento circolare intorno alla casa in cui hanno trovato alloggio. Li vediamo così, non più complici ma nemici, girare a vuoto, inseguire per essere inseguiti, fuggire per tornare ciascuno alla propria posizione di partenza, e poi riprendere la corsa finché si ritrovano, inaspettatamente, a scontrarsi l’uno con l’altro. Convinto di essere stato colpito, Kayerts, il personaggio tramite il quale Conrad ha focalizzato la prospettiva finale del racconto, uccide il disarmato Carlier. In sostanza, i due “imbecilli” sono rappresentati dall’autore come vittime di un potere sovrano determinato a esentare dall’umanità non solo il suo razzializzato altro ma anche quanti si dimostrano “inetti” a sostenere il suo apparato

produttivo. Questo potere, tuttavia, dopo aver all'apparenza abbandonato i suoi figli nella "land of darkness and sorrow" (95), ritorna tardivamente ma implacabilmente per ristabilire i limiti della sua giurisdizione, per sorvegliare e punire i rifiuti umani temporaneamente depositati nella "discarica" coloniale.

Progress was calling to Kayerts from the river. Progress and civilization and all the virtues. Society was calling to its accomplished child to come, to be taken care of, to be instructed, to be judged, to be condemned; it called him to return to that rubbish heap from which he had wandered away, so that justice could be done. (108-9)

Alla luce delle riflessioni di Giorgio Agamben, potremmo, in conclusione, affermare che l'avamposto rende drammaticamente esplicita quella zona di eccezione, nel senso di esclusione inclusiva, in cui la nuda vita è prodotta e implicata nell'ordine giuridico-politico: impunemente "uccidibile" come l'arcaico *homo sacer* e "abbandonata", cioè costretta a comparire davanti alla legge, a consegnarsi al "bando" (come proclamazione, sentenza) di un potere sovrano<sup>4</sup>. Il suicidio di Kayerts lo sottrae tuttavia a questa cattura: come attesta il suo corpo che, sbucando fuori dalla nebbia che ha avvolto la stazione, ricompare all'improvviso, appeso alla croce posta sulla tomba del precedente "chief". La morte, atto appropriato ed esibito nella sua dimensione sacrificale, lo ha fissato in una posa irriverente, rigido sull'attenti ma "with one purple cheek playfully posed on the shoulder" (110) e con la lingua gonfia protesa in fuori, puntata in direzione dell'Amministratore delegato. Con questo conclusivo (involontario?) sberleffo, la "nuda vita" di Kayerts si riscatta dall'orrore dell'assenza di confini (umano / non umano, violenza / legge, sacro / profano) e si svincola, nell'assolutezza del suo "fare sacro", dalla struttura politica (il bio-potere) che l'aveva prodotta.

Nell'era della modernità "solida", spiega Zygmunt Bauman, la posta in palio dell'imperialismo era la conquista di territori e lo sfruttamento dei nativi allo scopo di ampliare la forza lavoro soggetta all'economia capitalistica: in una continuazione, sul palcoscenico globale, dei processi praticati al loro interno dai paesi colonizzatori<sup>5</sup>. L'imperialismo e il colonialismo, con-

<sup>4</sup> Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 79-89.

<sup>5</sup> Zygmunt BAUMAN, *Intervista sull'identità*, a cura di Benedetto Vecchi, Bari, Laterza, 2003, p. 45.

cordano Hardt e Negri, rappresentavano una estensione della sovranità degli stati-nazione europei al di là dei loro confini territoriali: confini e sovranità che peraltro erano fondamentali per delimitare il centro di potere da cui si esercitava il controllo sui territori stranieri<sup>6</sup>. Questo centro di potere era costituito dalla forte saldatura tra stato e nazione, che si rinforzavano l'uno coll'altra: lo stato si rappresentava come il compimento del destino della nazione, la nazione, in quanto finzione della "natività" della nascita (la nascita, cioè, diventa nazione) senza lo stato era minacciata da un'esistenza precaria<sup>7</sup>.

Nella contemporanea modernità "liquida", il cui spazio è invece contrassegnato dai flussi e dalla sempre più rapida liquefazione delle strutture e istituzioni sociali, l'unione tra stato e società, tra stato e nazione, non è più così inespugnabile. La sovranità di uno stato sul proprio territorio non ha più quei limiti chiari e inequivocabili, quella capacità o volontà di subordinare incondizionatamente i suoi sudditi. D'altro canto, l'"Impero" economico attuale, spesso non più mediato dalla politica, è un apparato normativo decentrato e deterritorializzato, dalle frontiere aperte e sempre in espansione. La globalizzazione, sia che venga vista come collasso (in negativo) o come sfondamento / sconfinamento (in positivo) delle precedenti geometrie e distinzioni nazionali / statali / territoriali, impone allora un ripensamento dell'idea di civiltà e di progresso e la delineazione di nuovi confini, a livello politico, economico, sociale, culturale. Il rischio dell'indistinzione e del vuoto cognitivo corso dai personaggi di Conrad una volta usciti dagli spazi e luoghi consueti dello stato-nazione è ora soppiantato dalla globalizzazione del rischio e della paura, dell'ansia e dell'incertezza, come sostiene Ulrich Beck.

E se i settori individuati dal sociologo tedesco sono quelli dell'ecologia, della finanza e del terrorismo<sup>8</sup>, non si deve peraltro tralasciare il "rischio" dell'ospitalità, che coinvolge le politiche di accettazione da parte degli stati di un'umanità che potremmo dire di riflusso dai "dark places of the earth", dagli stati post-coloniali o dagli ex-margini dell'Europa e delle Americhe: umanità che, oltrepassando i confini, costituisce ora il

<sup>6</sup> Michael HARDT e Antonio NEGRI, *Empire*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 2001, p. xii.

<sup>7</sup> Zygmunt BAUMAN, *op. cit.*, p. 20.

<sup>8</sup> Ulrich BECK, *La società cosmopolita*, Bologna, il Mulino, 2003, p. 53.

confine o il margine di una società<sup>9</sup> e richiede perciò nuove politiche di definizione identitaria, di inclusione ed esclusione. Il rischio, ovviamente, riguarda sia gli ospitanti che gli ospitati: tanto più se questi sono rappresentati da quelle popolazioni che inizialmente avevano ritenuto di aver garantiti, in quanto native, il diritto o l'opzione di accogliere gli stranieri<sup>10</sup>: e tuttora rivendicano la non coincidenza dei loro confini con quelli imposti da una nazione che considerano come costruzione arbitraria e dominatrice.

Ecco, ad esempio, come Mary Panegoosho Cousins, una Inuk, delinea la politica (non solo cartografica) di delimitazione ed esclusione attuata dai governi europei e nord-americani nei confronti del suo popolo:

I am concerned that Inuit, who have an amazing history of Arctic living, have been nationalized under the flags of the U.S.A., Canada, Denmark, and whatever country is across the Bering Sea from Alaska. We Canadian Inuit are then sub-divided by the borders of Labrador, Quebec, and the Northwest Territories. The "outsiders" seem obsessed with drawing lines on maps, and they really believe these lines appear on the earth. What strange thinking!... These boundaries are the first signs that the "outsiders" decided to dominate, operate, control, and generally run people called Inuit...

I am concerned that these well-meaning but misguided "outsiders" did more than mess up the land. They also occupied much of the land in all these artificial communities they created. Once again they drew lines on townsite plans telling us where to live and where not to trespass<sup>11</sup>.

Ma la centralità dello stato è scossa anche da nuove comunità o identità che si dichiarano transnazionali se non addirittura

<sup>9</sup> Alessandro DAL LAGO, *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 237.

<sup>10</sup> Illuminante, da questo punto di vista, è il "Laurier Memorial", un appello rivolto nel 1910 all'allora Primo Ministro canadese da un gruppo di capi indiani della British Columbia per sollecitare la legalizzazione, attraverso un trattato, dei loro diritti. Dalle loro parole, trascritte in inglese da un antropologo, emerge in tutta la sua drammatica evidenza lo scontro tra due contrastanti visioni della sovranità, della proprietà della terra, dell'obbligo di reciprocità e restituzione dell'ospitalità ricevuta. Cfr. "The Laurier Memorial", in *Coyote U: Stories and Teachings From the Secwepenc Education Institute*, a cura di P.J. MURPHY et al., Penticton, BC, Theytus Books, 1999, pp. 3-8.

<sup>11</sup> Cfr. Arun P. MUKHERJEE, "Canadian Nationalism, Canadian Literature and Racial Minority Women", in *The Other Woman. Women of Colour in Contemporary Canadian Literature*, a cura di Makeda SILVERA, Toronto, SisterVision Press, 1995, p. 425.

tura senza stato, e che non accettano la logica statica della cittadinanza; che sollecitano, come fanno ad esempio gli immigrati di seconda generazione nati in Inghilterra, una riconcettualizzazione di cosa significhi essere “British” o “English”. O che rivendicano un’identità di frontiera se non un’identità diasporica.

È questo il caso di Dionne Brand, nata a Trinidad ma emigrata in Canada a diciassette anni (nel 1970), la cui poetica e il cui impegno politico si radicano su quell’intrico di vecchi e nuovi imperi, di vecchie e nuove inclusioni ed esclusioni, che forma e deforma l’attuale assetto della globalizzazione. Nel suo importante romanzo *At the Full and Change of the Moon* (1999)<sup>12</sup> la scrittrice dissemina e insegue per i villaggi e le città delle Americhe e dell’Europa i discendenti di una schiava che nei primi anni dell’800 si era avvelenata assieme ai suoi compagni salvando però la figlia Bola, il suo “vanto” e la sua “gioia”<sup>13</sup>. Le origini dei protagonisti di questa peculiare saga generazionale risalgono dunque a quell’atto iniziale di ribellione e di affermazione sacrificale della propria sovranità rispetto al potere coloniale<sup>14</sup>, ma, anche, a quel dono puro, disinteressato, come il vero dono dovrebbe essere, inviato al futuro senza speranza di gratitudine o di rammemorazione. Dimentichi del passato, essi iscrivono la loro momentanea presenza, la loro maldestra capacità di orientamento, le loro identità temporanee e sempre in fuga (dai destini prefissati, dai vincoli, dalla memoria), nei nuovi avamposti – gli spazi urbani e i sobborghi delle contemporanee città globali – in cui li ha proiettati la “violent randomness” della storia<sup>15</sup>. Questi abitanti del dovunque e dell’altrove, modulati dalle circostanze più che da affiliazioni nazionali e culturali, “abbandonati” dagli stati-nazione che li hanno assogettati o in cui sono approdati e impegnati, al

<sup>12</sup> Dionne BRAND, *At the Full and Change of the Moon*, Toronto, Knopf, 1999.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>14</sup> Il suicidio di Marie Ursule, in un certo senso specularare (l’altra faccia del colonialismo) rispetto a quello compiuto dal personaggio di Conrad, se ne differenzia, ovviamente, anche per la sua dimensione collettiva. Costituisce, infatti, l’ultima, estrema, manifestazione di una serie di ribellioni a cui l’ingestibile “queen of the Convoi Sans Peur” aveva partecipato nel corso della sua schiavitù. Questa figura si ispira a quella di una schiava, sospetta autrice di un omicidio di massa, menzionata da V.S. NAIPAUL nel suo *The Loss of Eldorado: A History*.

<sup>15</sup> Dionne BRAND, *At the Full and Change of the Moon*, cit., p. 258.

tempo stesso, a eluderne il “bando” sovrano, confermano la futilità della ricerca di una “home” a cui appartenere (“no citizen”, “no natural”, così definisce Brand il soggetto diasporico nel suo *A Map to the Door of No Return*)<sup>16</sup>. Non rinunciano, comunque, a vivere la loro vita, per quanto contingente ed effimera essa possa essere, dediti come sono a una “furiosa” attività di riflessione: “Thinking of something they cannot remember but thinking furiously”<sup>17</sup>.

In fondo, si potrebbe azzardare, queste identità fluttuanti, questi corpi mobili e indocili, nelle cui primarie necessità si radicano le ragioni della loro (im)-politicità, portano alle estreme conseguenze la condizione di quella modernità riflessiva in cui né lo stato né la nazione possono più controllare la vita e la convivenza delle persone e tocca alle persone stesse cercare la strada dal vivere insieme. Riferendosi al fenomeno della globalizzazione, Ulrich Beck propone l’adozione di uno sguardo cosmopolita, dialogico e non idealista, inteso come svolta epistemologica, e ristrutturazione concettuale della percezione, necessarie a ripensare il rapporto luogo / mondo<sup>18</sup>. I processi della globalizzazione in quanto cosmopolitizzazione, egli sostiene infatti, comportano non solo interconnessioni al di là delle frontiere ma trasformano la qualità della dimensione sociale e politica dall’interno delle società nazionali, e dunque trasformano le coscienze e identità quotidiane<sup>19</sup>. Se Beck affronta queste problematiche dal punto di vista delle scienze sociali, vari studiosi lo fanno da altre prospettive. L’etnografia cosmopolita di Arjun Appadurai, ad esempio, è tesa a studiare la natura della località come esperienza vissuta in un mondo globalizzato e deterritorializzato<sup>20</sup>. In senso più propriamente politico, Daniele Archibugi auspica una “democrazia cosmopolita”, capace di creare una comunità globale, più duttile dell’internazionalismo, e di sottrarre agli stati il potere oligarchico che tuttora hanno e che anzi hanno incrementato<sup>21</sup>. Timothy Brennan, invece,

<sup>16</sup> Dionne BRAND, *A Map to the Door of No Return. Notes to Belonging*, Toronto, Doubleday, 2001.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>18</sup> Ulrich BECK, *op. cit.*, p. 8.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>20</sup> Arjun APPADURAI, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis London, University of Minnesota Press, 1999.

<sup>21</sup> Daniele ARCHIBUGI, “Cosmopolitical Democracy”, in *Debating Cosmopolitics*, a cura di Daniele Archibugi, London New York, Verso, 2003, pp. 1-15.

denuncia il sospetto utopismo della comunità cosmopolita<sup>22</sup> mentre Stuart Hall sottolinea il movimento complementare di chiusura nazionale ed etnica nella “fortezza” Europa e in tutto il mondo<sup>23</sup>. Hall addirittura vede nella globalizzazione non un’apertura ma la fonte di discrepanze e dislocazioni che possono essere distruttive, giacché, egli sostiene, essa è iniziata nel 1492, comportando la forzata integrazione (con conseguenti profonde ineguaglianze) in “a global market which we call ‘modernity’”<sup>24</sup>.

A sua volta, Homi Bhabha ha individuato un cosmopolitismo vernacolare<sup>25</sup>, che esprime una cultura tesa non tanto ad autenticare un’identità precostituita (come aveva fatto il multiculturalismo degli anni 1980) quanto a negoziare e articolare le proprie rivendicazioni, le proprie norme, e i propri giudizi di valore, nell’ambito delle contemporanee, ibride trasformazioni della sfera pubblica<sup>26</sup>. Questo “nuovo” cosmopolitismo è visto dalla prospettiva degli immigrati, delle minoranze, e di coloro che hanno subito il colonialismo come “the other side of modernity”, della “civility” occidentale<sup>27</sup>. La “civiltà” – in questo senso complesso – non è più una civiltà umana unitaria ma “una enorme variazione di mondi vitali contrastanti”<sup>28</sup> in cui si articola diversamente il rapporto tra globale e locale e l’osservazione di sé e l’osservazione dell’estraneo non si escludono più per principio.

Nelle sue molteplici articolazioni e angolazioni il dibattito, dunque, interroga criticamente se non demolisce quella che Zygmunt Bauman ha definito la “trinità” di territorio, stato e nazione<sup>29</sup>. Le sue implicazioni si riverberano sul nostro approccio sia alle macchine eteronome della modernità solida evocata e sfidata da Conrad sia ai diasporici “New World wanderers” rappresentati da Brand. In particolare, queste contemporanee, autonome reincarnazioni dell’arcaico *homo sacer*,

<sup>22</sup> Timothy BRENNAN, *Ibidem*, pp. 40-50.

<sup>23</sup> Stuart Hall, “Closing Remarks”, in “Reinventing Britain: A Forum”, *Wasafiri*, 29, Spring 1999, p. 43.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>25</sup> Homi BHABA, *Ibidem*, p. 43.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 38-39.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>28</sup> Ulrich BECK, *op. cit.*, p. 15.

<sup>29</sup> Zygmunt BAUMAN, *Liquid Love. On the Frailty of Human Bonds*, Cambridge, Polity Press, 2003, p. 132.

inabilitate o riottose a condividere il “munus” (l’obbligo, il dono e il debito della comunità)<sup>30</sup> ci aiutano non solo a ripensare la psiche delle Americhe, come sostiene l’autrice<sup>31</sup>, ma anche, secondo gli auspici di Beck, a “transnazionalizzare”, nella quotidianità del locale, “gli spazi della nostra immaginazione emotiva”<sup>32</sup>.

#### ABSTRACT

The purpose of this essay is to interrogate, with the support of two literary texts which belong to two different phases of modernity, the traditional notion of the sovereignty of the nation-state and the ways in which it has been challenged by globalization and the contemporary transformations of the public sphere. The essay starts with an analysis of Joseph Conrad’s short story “An Outpost of Progress”, which masterfully depicts the risk of indistinction and cognitive void which occurs when the subjected citizen goes across the boundaries of the nation. It proceeds with a brief overview of Dionne Brand’s important novel *At the Full and Change of the Moon*, which sets its fugitive, deterritorialized characters, indelibly marked by colonialism and the “violent randomness” of history, at the margins of the North American or European “host” countries. These two texts are finally queried in the light of the present debate on cosmopolitanism which points to the need to rethink the ideas of civilization and progress and to define new political, social and cultural borders.

#### KEY WORDS

Modern sovereignty. Nation-states. Cosmopolitanism.

<sup>30</sup> Cfr., al proposito, Roberto ESPOSITO, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, 1998, pp. ix-xxxvi.

<sup>31</sup> Katharine HAMER, “A Poet First and Foremost”, *North Shore News*, 26 Aprile 1999. <<http://www.nsnews.com/issues99/w042699:brand.html>>

<sup>32</sup> Ulrich BECK, *op. cit.*, p. 13.

EUGENIO BURGIO

LA MANIERA E LA COLPA.  
IL MEDIOEVO DI THOMAS MANN, *DER ERWÄHLTE* \*

1. Alla ricerca di soggetti per l'invenzione della *suite* destinata da Adrian Leverkühn a una *pièce* per teatro di burattini<sup>1</sup>, Thomas Mann si imbatté, nell'autunno 1945, nella biografia leggendaria di san Gregorio, così com'è narrata nel capitolo LXXXI Oesterley dei *Gesta Romanorum: De mirabili divina dispensatione et ortu Beati Gregorii pape*<sup>2</sup>. Una volta conclusa la fatica del *Doktor Faustus*, l'attrazione per la vicenda

[...] del santo papa Gregorio e della sua elezione, meritata per la sua nascita da una relazione fra fratelli e per l'incesto con la madre, mentre poi tutto è espiato in diciassette anni di incredibile ascesi sullo scoglio solitario [...] <sup>3</sup>,

la simpatia per questa rifrazione medievale del mito di Edipo,

\* Do alle stampe il testo di una relazione presentata a Bressanone il 7 luglio 1996 al XXIV Convegno Interuniversitario «Medioevo e Modernità / Mittelalter und Modernität», organizzato dal Circolo Filologico Linguistico Padovano. Alla versione consegnata in quell'occasione a Gianfelice Peron (che ringrazio di cuore per avermi concesso – in assenza di Atti all'orizzonte – la sua stampa *extra moenia*) ho apportato qualche lieve modifica; non ho ritenuto necessario aggiornare la bibliografia, visto che in questi anni non è uscito sull'argomento alcun saggio che modifichi in maniera significativa l'orizzonte interpretativo a cui fanno riferimento le mie riflessioni sul «romanzetto» di Mann. Segnalo infine che la stessa materia è stata da me affrontata, con un taglio in parte diverso, in *Del buon uso "impolitico" della parodia. Mitologia wagneriana e medioevo romanzo in Thomas Mann, «Der Erwählte» [1951]*, in *Filologia Romanza e Filologia Germanica. Intersezioni e diffrazioni*, Atti del Convegno (Verona, 3-5 aprile 1995), a c. di A.M. BABBI e A. CIPOLLA, Verona, Fiorini, 1997, pp. 267-308.

<sup>1</sup> DF, cap. XXXI. (Le opere di Mann sono indicate in forma abbreviata, secondo il sistema della "Tavola delle abbreviazioni" in coda).

<sup>2</sup> *Gesta Romanorum*, hrsg. v. H. OESTERLEY, Berlin, Weidmann, 1872, pp. 399-409.

<sup>3</sup> Secondo l'efficace *analyse* di Mann in RR, p. 196.

si concretizzarono prima nel progetto (autunno 1947) e quindi nella stesura (inverno 1947-marzo 1951) di una «novella leggendaria medioevale»<sup>4</sup>: *Der Erwählte, L'Eletto* (DE). Con il compiaciuto *understatement* che spesso caratterizza le glosse di Mann al proprio lavoro, lo scrittore amava definirlo – nelle lettere contemporanee alla sua stesura – un lavoro minore: un *Legendenromänchen*, un “romanzetto leggendario”; eppure a questo “romanzetto” Mann dedicò quasi quattro anni di lavoro, a partire dalle ricerche sui modelli della leggenda, e dalla raccolta dei materiali altrui (testi romanzi medievali e medio tedeschi, fonti iconografiche, letteratura secondaria) da utilizzare nella riscrittura dei modelli – una riscrittura che, come testimoniano i diari dello scrittore, fu segnata da incertezze, insoddisfazioni, lunghe pause.

Grazie alle ricerche di Hermann J. Weigand e di Hans Wysling<sup>5</sup> sono ormai archiviati i faldoni con gli “atti relativi” alla relazione fra il romanzo e i più antichi modelli medievali della leggenda – l’antico francese *Vie de saint Grégoire* (1160 ca.) e il suo apografo medio altotedesco *Gregorius* di Hartmann von Aue (1190 ca.) –, nonché al riconoscimento e alla descrizione delle tessere intertestuali che costellano l’intarsiata superficie discorsiva del romanzo. Ne stenderò qui una sommaria relazione.

Mann giunse al romanzo di Hartmann von Aue<sup>6</sup> attraverso i *Gesta Romanorum*. Un diligente lavoro sulla letteratura critica, compiuto secondo un metodo già messo alla prova per la quadrilogia di Giuseppe, condusse lo scrittore a conoscere buona parte della tradizione dell’intreccio e a collocarlo nella costellazione degli intrecci edipici medievali<sup>7</sup>. La lingua del *Gregorius* gli risultò peraltro ostica: non riuscendo a reperire la versione moderna di K. Pannier<sup>8</sup>, Mann integrò la lettura del-

<sup>4</sup> Così in una lettera del 10 ottobre 1947 a Agnes Meyer (in AB, p. 658).

<sup>5</sup> H.J. WEIGAND, *Thomas Mann's Gregorius*, in «The Germanic Review», XXVII, 1952, pp. 10-30 e 83-95; H. WYSLING, *Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen. Beobachtungen aus «Der Erwählte»*, in *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, hrsg. v. P. SCHERRER u. H. WYSLING, Bern-München, Francke, 1967, pp. 258-324 e 342-346.

<sup>6</sup> In effetti rimase sempre preclusa a Mann la frequentazione diretta dell’antigrafo oitanico: «Hartman’s [*sic*] französische Quelle kenne ich nicht» (lettera a W. Berendson, 31 marzo 1951, in SK, p. 51).

<sup>7</sup> Si veda il breve articolo (1951) *Bemerkungen zu dem Roman «Der Erwählte»* (cfr. BDE, pp. 16-17).

<sup>8</sup> *Gregorius, oder der gute Sünder: eine Erzählung von Hartmann von Aue*, aus d. mittelhochdt. übers. von Karl PANNIER, Leipzig, Reclam, 1833.

l'originale *Mit dem Wörterbuch* con una traduzione in prosa per lui redatta dal filologo Samuel Singer; in ogni caso, Hartmann fornì un modello fedelmente seguito, almeno fino alla sezione romana e conclusiva di *DE*, che risulta invece manifestamente debitrice alla *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* di F. Gregorovius.

Al rispetto, pure nei minimi dettagli, dello scheletro del modello corrisponde la sistematica riscrittura del discorso narrativo. Il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, il *Tristan* di Gottfried von Straßburg, il *Nibelungenlied*, la lirica mediolatina e medio altotedesca, i materiali oitatici trasmessi da Singer, l'autocitazione di un passo delle *Betrachtungen eines Unpolitischen* (la parafrasi del *Palestrina* di Pfitzner per la scena iniziale del romanzo)<sup>9</sup> fornirono a Mann le tessere con cui intarsiare la superficie discorsiva del *Legendenromänchen*. Lo scopo, dichiarato, del montaggio intertestuale era «[...] das reine Experiment, vages Mittelalters, sprachlich im Internationalen schwebend [...]»; l'esito dell'esperimento, felicemente riuscito:

[...] eine Amplifikation von Hartmann von Aue *Gregorius auf dem Stein*, in einem recht unhistorischen, überinternationalen, mittelhochdeutsch-altfranzösischen Zeit- und Sprachraum [...] <sup>10</sup>.

Ci muoviamo, come si vede, entro i confini dell'“invenzione della tradizione”. Nei suoi vividi tratti – che molto devono alla frequentazione manniana della pittura fiamminga e renana tardomedievale – i *tableaux* della vita del ducato di Fiandra e Artois, dominio di messer Grimaldo, nonno di Gregorio, in cui si svolge la vicenda, hanno lo stesso grado di attendibilità “storica” della tradizione del *kilt* studiata da Hugh Trevor-Roper <sup>11</sup>, e la testura del *Legendenromänchen*, incastonata di frammenti di autentico Medioevo, ricorda la facciata di Notre-Dame, col ritratto di Viollet-le-Duc dissimulato fra le statue dei re di Giudea e di Israele, o il Musée des Monuments français (fondato nel 1794), nel quale, sotto la direzione di Alexandre Lenoir, si raccolsero gli oggetti artistici del Medioevo di Francia,

<sup>9</sup> Cfr. *BU*, p. 359. La scena a cui si fa riferimento (l'ingresso romano di Gregorio, di cui si parla immediatamente sotto) è in *DE*, pp. 603-604.

<sup>10</sup> Le due citazioni provengono da due lettere, rispettivamente a S. Singer (13 aprile 1948: *SK*, p. 14) e a L. Lewisohn (3 settembre 1950: *SK*, p. 35).

<sup>11</sup> Vd. H. TREVOR-ROPER, *L'invenzione della tradizione: la tradizione delle Highlands in Scozia*, in *L'invenzione della tradizione* (1983), a. c. di E.J. HOB-SBAWM e T. RANGER, trad. it., Torino, Einaudi, 1987 (= 1994<sup>2</sup>), pp. 19-44.

restaurati «[...] con arbitrari smembramenti, sostituzioni, ricostruzioni vere e proprie»<sup>12</sup>. In tutti i casi, un Medioevo di maniera; ma lo scarto che intercorre fra queste diverse declinazioni del medievalismo consiste meno nell'esito che nelle intenzioni delle rappresentazioni. Se infatti la maniera è nel medievalismo ottocentesco l'esito di un'intenzionalità archeologica "seria", minata però alle sue radici "filologiche", nel Medioevo immaginato da Mann la rappresentazione è sin dal principio intenzionalmente, esplicitamente dichiarata come *factio*, progetto ed esito perseguito dalla libertà creativa dell'*auctor*. Non casualmente, infatti, il romanzo prende le mosse dall'episodio conclusivo dell'intreccio, il trionfo romano di Gregorio. Mentre in un tripudio di folla Gregorio entra nell'Urbe per salire al soglio pontificio dopo diciassette anni di penitenza, tutte le campane delle chiese romane si mettono a suonare senza che mano umana le muova. Chi le fa suonare? *Die Geist der Erzählung*, lo «Spirito del Racconto». «[...] Aereo, incorporeo, onnipresente, non legato allo spazio, non soggetto alle differenze del Qui e Là»<sup>13</sup>, lo Spirito del Racconto soffia dove vuole, si incarna in chi vuole: anche nell'umile persona di un monaco benedettino, il pio Clemente (*alter ego, si parva licet*, del biografo di Leverkühn, il professor Serenus Zeitblom), narratore interno del *Legendenromänchen*. Di lui, Mann scriveva a Singer che

[...] come personaggio è piuttosto astratto [...] e non è del tutto sicuro né *in che tempo* né in che lingua stia scrivendo. Dice di essere il linguaggio stesso<sup>14</sup>.

*Es sagt, es sei die Sprache selbst*. La libertà dai vincoli del tempo confonde e stinge i confini cronologici del Medioevo di Gregorio: personaggi e ambienti vengono sospinti verso il «C'era una volta» della fiaba, verso l'atemporalità del mito.

2. L'analisi di qualche specimine del testo permetterà di descrivere concretamente le modalità di funzionamento della macchina intertestuale/interdiscorsiva montata da Thomas Mann. Mi pare di poterne descrivere tre forme principali.

<sup>12</sup> R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1983, p. 28.

<sup>13</sup> *DE*, pp. 604-605.

<sup>14</sup> Lettera dell'8 marzo 1948, in *AB*, p. 687.

La prima, quanto a evidenza, è la tarsia alloglotta, la citazione di vocaboli e di espressioni non tedesche. Il ricorso alle voci del lessico oitanico feudale e cortese è abituale, quasi inevitabile (e di discendenza diretta dalle *adaptations courtoises* medio alto tedesche della narrativa di là dal Reno), nelle parti dell'intreccio ambientate nel mondo aristocratico: così il vecchio, vedovo duca Grimaldo loda il *beau corps* della figlia Sibilla, si rivolge al figlio gemello Wiligis chiamandolo *Filz du duc Grimald*, e così via<sup>15</sup>. Ma l'occorrenza più significativa della tarsia alloglotta è certamente nell'episodio centrale della prima sezione del *Legendenromänchen*, il compimento dell'amore fra i due gemelli, amore alimentato dall'eccesso di reciproca intimità nel quale essi sono stati allevati dopo la morte della madre, subito dopo il parto. Nella notte seguente alle esequie del vecchio duca Wiligis si infila nel letto di Sibilla; e per rassicurare la sorella, impressionata dall'uccisione del cane Hane-griff<sup>16</sup>, il giovane *Junker* spiega:

«[...] Nessuno oserà domandarci nulla, nessuno da quando Grimaldo è morto, nessuno, sorella-duchessa, mio dolce secondo me stesso, mia amata».

«Rifletti, – sussurrò ella – che egli morì oggi e giace laggiù in funebre pompa. Lascia stare, la notte appartiene alla morte».

«Dalla morte – balbettò egli – siamo nati, e siamo suoi figli. Abbandonati, o dolce sposa, al fratello della morte e concedi al fratello quel che brama come compimento d'amore!».

Poi mormorarono qualche cosa che non si comprese e che non si deve comprendere.

«N'en frai pas. J'en duit».

«Fai le. Manjue, ne sez que est. Pernum ço bien que nus est prest!»

«Est il tant bon?».

«Tu le saveras. Nel poez saver sin gusteras».

«[...] Uns darf niemand fragen. Seit Grimald tot ist, niemand, Schwester-Herzogin, main süßes Neben-Ich, Geliebte».

«Bedenke, – hauchte sie – daß er erst heute starb und drunten starr liegt in Paradise. Laß, die Nacht gehört dem Tode!».

«Aus dem Tode – stammelte er – sind wir geboren und sind seine Kinder. In Ihm, du süße Braut, ergib dich dem Todesbrucher und gewähre, was Minne als Minnenziel begehrt!».

Dann murmelten sie, was man nicht mehr verstand und gar nicht verstehen soll:

«N'en frai pas. J'en duit».

«Fai le. Manjue, ne sez que est. Pernum ço bien que nus est prest!»

«Est il tant bon?».

«Tu le saveras. Nel poez saver sin gusteras»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Vd. *DE*, p. 632.

<sup>16</sup> Wiligis uccide il cane per farne tacere gli ululati: questo infatti alle prime carezze tra i gemelli aveva iniziato a ululare, «un lamento lungo, straziante, dal più profondo dell'anima».

<sup>17</sup> *DE*, p. 643 (GW VII, p. 37).

Ciò «che non si deve comprendere» sono le battute che Adamo ed Eva si scambiano nel Giardino dell'Eden prima di assaggiare il frutto proibito, secondo l'anglonormanno *Jeu d'Adam* (vv. 293-297); e si tratta di una citazione, recuperata dalla lettura del capitolo che al primo testo teatrale composto in volgare romanzo (databile fra 1146 e 1174) dedicò Erich Auerbach in *Mimesis*, non passivamente usufruita: come si può agevolmente verificare, Mann modifica l'ordine dei versi, attribuendo a Sibilla le battute di Adamo, a Wiligis quelle di Eva (rispettivamente vv. 297, 293-294, 295-296)<sup>18</sup>.

Lo stesso passo rende conto di una seconda modalità intertestuale: l'allusione a una citazione mediante la ripresa dei suoi lessemi chiave. Dal libretto del *Tristan und Isolde* proviene il richiamo a Minne, e le parole «Aus dem Tode [...] sind wir geboren und sind seine Kinder» riprendono quasi alla lettera versi del II atto<sup>19</sup>. Nella prima scena (vv. 936-937) Isolde si definisce come «Die Todgeweihte», la «consacrata alla morte» che Frau Minne ha preso in pegno; nella seconda – quella del celebre duetto notturno degli amanti – sia Tristan sia Isolde ricordano la loro consacrazione alla notte, alla morte: «mit mir dich im Verein | wollt' ich dem Tode weihn»; «O nun waren wir | Nachtgeweihte»<sup>20</sup>.

Infine, indicherei come terza modalità il recupero-rielaborazione di motivi mitico-narrativi. Secondo il romanzo di Hartmann – che ripete fedelmente la lettera del suo modello oitanico – Gregorio sconta l'involontario peccato di aver sposato la madre Sibilla (la cui mano è stata il premio per aver liberato il ducato dalla guerra scatenata da un pretendente rifiutato da Sibilla) facendosi incatenare su un scoglio disabitato e isolato in mezzo al mare, su cui sopravvive per diciassette anni, nutrendosi di preghiere e di acqua piovana<sup>21</sup>. Diciassette anni

<sup>18</sup> Vd. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), trad. it., Torino, Einaudi, 1956 (= 1964, 1979<sup>8</sup>), pp. 156 sgg. (la lezione citata da Auerbach presenta una lieve differenza – *Fai le* in v. 297 per *Lai le* – rispetto all'edizione data da P. AEBISCHER, *Le Mystère d'Adam (Ordo Representacionis Ade)*, Paris-Genève, Minard-Droz, 1964).

<sup>19</sup> Testo e traduzione del *Tristan und Isolde* sono citati secondo l'edizione R. WAGNER, *Tristano e Isolda*, a c. di G. MANACORDA, Firenze, Sansoni, 1932.

<sup>20</sup> Vv. 1166-1167: «te insieme con me | volli io consacrare alla morte»; vv. 1216-1217: «Oh eravamo ormai | consacrati alla notte!».

<sup>21</sup> Vd. HARTMANN VON AUE, *Gregorius*, hrsg. v. H. PAUL, Tübingen, Niemeyer, 1963, vv. 3101-3136 (vd. pure la trad. it. di L. MANCINELLI,

parvero a Mann troppi, e troppo inverosimile una simile sopravvivenza persino per la tinta meravigliosa della pia leggenda: così, nel *Legendenromänchen* essa è attribuita a una particolare sostanza lattiginosa – «dal sapore zuccherino e coloso, un po' il sapore dell'amido, un po' il gusto aromatico del finocchio, il metallico del ferro» – prodotta dalla pietra, di cui il monaco Clemente si premura di offrire l'*áition*:

Io sono in grado di spiegarvi cosa mai fosse questa misteriosa secrezione terrestre, poiché ho letto gli antichi. Essi danno alla terra, e a buon diritto, il nome di gran madre e magna parens dalla quale ogni essere vivente sarebbe come un germoglio sospinto fuori alla luce e come offerto a Dio, in breve, come nato dal grembo materno. Così anche l'uomo, che non a caso si chiama appunto homo e humanus, per indicare che egli è venuto alla luce dal grembo materno dell'humus. Ma ogni essere che genera ha anche il necessario nutrimento per le sue creature, e se una donna ha veramente partorito o se finga come proprio un bambino non suo, si riconosce dalla capacità di nutrire i suoi nati. Perciò questi autori, che io onoro, pretendono di sapere che la terra al principio nutriva i suoi figli con il proprio latte. I suoi uteri infatti sarebbero come tubi arrivati con le proprie radici fin nel profondo e colà la natura stessa avrebbe guidato i canali della terra e fatto sgorgare dalle vene una specie di succo lattiginoso [...] <sup>22</sup>.

Gli *auctores*, «mallevadori e garanti» di Clemente, che offrirono a Mann una soluzione narrativa da lui stesso (e non potrebbe essere altrimenti) celebrata per la sua adesione a un sano realismo narrativo <sup>23</sup>, sono quelli raccolti in *Urmensch und Mysterium*, saggio in cui il mitologo ungherese Karoly Kerényi ricostruiva, a partire da Lucrezio, *De rerum natura* V, 780 sgg., il mitologema greco latino di un'umanità edenica, ancora estranea alla fatica della civiltà e nutrita dal latte generato dalle viscere della terra <sup>24</sup>.

3. I materiali presentati mostrano, credo con sufficiente eloquenza, la scintillante perizia da consumato *bricoleur* di Mann nel montare sulle nude articolazioni del modello, in incessante

Torino, Einaudi, 1989), e il suo modello: *Vie de saint Grégoire*, ed. critica a c. di E. BURGIO, Venezia, Cafoscarina, 1993, vv. 2028-2049.

<sup>22</sup> *DE*, pp. 871-872.

<sup>23</sup> «Wir mögen stilisieren und symbolisieren so viel wir wollen – ohne Realismus geht's nicht. [...]» (lettera a H. Hatfeld, 19 novembre 1951, in *B*, p. 231).

<sup>24</sup> Vd. K. KERÉNYI, *L'uomo dei primordi e i misteri* (1948), trad. it. in *Id., Miti e misteri*, a c. di F. JESI, Torino, Bollati, 1979, pp. 369-396.

esercizio della glossa amplificatrice, materiali disparati per origine e intenzione significante; dal cozzo fra tradizione germanica e “spirito romanzo” sorge un Medioevo «umoristico, inventato da me stesso, soprannazionale [...] linguisticamente vario-pinto»<sup>25</sup>. Va peraltro detto che nel *Legendenromänchen* l'attenzione per l'esatto bilanciamento dei *colores* e degli apporti citazionali talvolta «[...] lascia sospettare un gusto della composizione in sé e per sé»<sup>26</sup> primario e antico in Mann: tanto per le tecniche quanto per i risultati *Der Erwählte* è l'ennesimo *opus* in cui egli sciorina con mano felice i virtuosismi della sua “maniera”. Ma su questo si tornerà più oltre; si tenga conto intanto di due fatti, annidati nelle affermazioni di Mann (che, come sempre in materia di autocommento, vanno assunte con un briciolo di scettico distanziamento, a sceverare dal dato critico l'autocompiacimento monumentario): il registro parodico risulta in questo “naturalmente” attivato dal carattere piogrottesco dell'intreccio; la vicenda di Gregorio possiede *di per sé* un potenziale comico, una capacità di disporre al riso che soddisfano un'intima necessità dello scrittore. Comicità, riso e umorismo, scrive Mann a Agnes Meyer,

[...] mi appaiono sempre più come la salvezza dell'anima; mi sono assestato, dopo gli orrori – appena interrotti da qualche parentesi d'ilarità – del *Faustus*, e mi prendo l'impegno, in questa foschissima situazione mondiale, d'inventare le storie più allegre<sup>27</sup>.

La connessione tra il “romanzetto” e il *Doktor Faustus* è una costante nell'autocommento manniano. Nella lettera a Julius Bab del 30 maggio 1951 tale connessione chiude alcune righe che disvelano il *dessous de cartes* del versante comico della leggenda, il fondo “serio” dell'interesse di Mann per il suo teatrino medievale di cartapesta:

Molto fine e profonda è la sua osservazione che, nonostante tutti i miei scherzi, io prendo molto sul serio il nucleo religioso della leggenda, l'idea del peccato e della grazia. Da gran tempo la mia vita e il mio pensiero sono iscritti nel segno di quest'idea; e del resto non è una vera e propria grazia che, dopo il divorante *Faustus*, mi fosse ancor concesso dare alla luce questo libriccino pieno di divina letizia?<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Lettera a J. Bab, 30 maggio 1951 (AB, pp. 824-825).

<sup>26</sup> F. JESI, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 1979, p. 205.

<sup>27</sup> Lettera del 10 ottobre 1947 (in AB, p. 658).

<sup>28</sup> In AB, pp. 826-827.

Faust e Gregorio: come spiegano le belle pagine di Friedrich Ohly<sup>29</sup>, la scansione / connessione temporale dei due romanzi è innanzitutto connessione / opposizione culturale delle due leggende medievali, organizzata intorno alla polarità “peccato / pentimento (e grazia)”; e nel *Doktor Faustus* essa offre il destro a un nuovo *réglement* di antiche relazioni culturali – non si dimentichi che sia il *Doktor Faustus* sia *Der Erwählte* sono romanzi dell’Esilio, nati all’ombra della divisa manniana «Dove sono io, c’è la cultura tedesca». Commentando l’interesse di Leverkühn per i soggetti medievali Serenus Zeitblom annota:

Per parte mia [...], posso spiegarmi facilmente l’attrattiva artistica che questi soggetti esercitavano sul mio amico. Era un’attrattiva spirituale non senza una vena di malizia e di parodia dissolvente, visto che scaturiva dal riflesso critico sulle patetiche ampollosità di un’epoca artistica volgente al tramonto. Il dramma musicale aveva desunto i soggetti dalla leggenda romantica, dal mondo mitico del medio evo, facendo intendere che soltanto soggetti di questo genere erano degni della musica e adeguati alla sua natura. A questo pareva si fosse attenuto l’autore, ma in modo distruttivo, in quanto la buffonata, specie nel campo erotico, subentrava al sacerdozio morale, la pompa dei mezzi era eliminata e l’azione era affidata al teatro dei burattini, che già di per sé è burlesco<sup>30</sup>.

L’idolo polemico di quest’attacco alla Parola del dramma musicale è a stento celato dall’allusione: lo straniamento parodico, l’esposizione del basso e del comico sono nella *suite* di Leverkühn una macchina da guerra rivolta al Medioevo di Wagner: meglio, alla risonanza della rappresentazione “wagneriana” del Medioevo nella cultura tedesca.

4. Non è certo questa la sede per ripercorrere in dettaglio la storia dell’influenza di Wagner sulla cultura tedesca<sup>31</sup>, e

<sup>29</sup> FR. OHLY, *Der Verfluchte und der Erwählte. Vom Leben mit der Schuld*, Opladen, Westdeutscher Vg., 1976 (ora anche in trad. it., *Il dannato e l’eletto. Vivere con la colpa*, Bologna, il Mulino, 2001).

<sup>30</sup> DF, pp. 610-611.

<sup>31</sup> Della sterminata bibliografia sul tema si vedano almeno: G. BEVILACQUA, *Richard Wagner e la cultura tedesca nella prima metà dell’Ottocento*, in *Parole e musica. L’esperienza wagneriana nella cultura fra Romanticismo e Decadentismo*, a c. di G. BEVILACQUA, Firenze, Olschki, 1986, pp. 71-85 (e tutto il volume in generale); C. DAHLHAUS, *I drammi musicali di Wagner* (1971), Venezia, Marsilio, 1984; M. GREGOR, *Wagner und kein Ende*, Bayreuth, Ed. Musica, 1958; G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Nietzsche contro Wagner*, Por-

segnatamente su Mann, per il quale il confronto *keine Ende* con il compositore fu un elemento costitutivo del suo percorso all'interno dell'anima tedesca e della *Décadence*<sup>32</sup>. Basterà qui ricordare come la congiunzione "Faust-Wagner" sia già nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), quando in nome e per conto dell'aristocratica solitudine dello Spirito tedesco Mann conduceva la sua guerra contro la *Zivilisation* occidentale. Nella passione di Nietzsche per il «faustiano sentore misto di croce, di morte e di sepoltura» che emana dall'opera di Wagner e di Schopenhauer, Mann riconosceva, con parole che suonano come orgogliosa dichiarazione identitaria, «[...] il mio mondo, un mondo nordico, moralistico, protestante, quanto dire un mondo tedesco [...]»<sup>33</sup>.

Ancora, e per rimanere entro i confini del nostro tema manniano<sup>34</sup>, non sarà inutile richiamare che la forza significativa di novelle come *Tristan* (1903) e *Wälsungenblut* (1906) sia funzione diretta dell'allusione a luoghi wagneriani. In particolare, in *Wälsungenblut* la definitiva decadenza di una famiglia borghese di religione ebraica è attivata dall'incesto fra i giovani Siegmund e Sieglinde, ripetizione di quanto hanno visto, sulla scena, nel corso di una rappresentazione di *Die Walküre* (atto I, scena 3); la parodistica nominazione di fratello e sorella come i protagonisti del dramma musicale rovescia l'alone eroico e

denone, Studio Tesi, 1993 (nuova edizione); P. WAPNEWSKI, *Tristano, l'eroe di Wagner* (1981), trad. it., Bologna, il Mulino, 1994.

<sup>32</sup> Le osservazioni elaborate in questo saggio devono molto a: C. CASES, *Grande e piccolo: Wagner come rappresentante dell'Ottocento in Thomas Mann*, in *Parole e musica*, cit., pp. 87-96; P. ISOTTA, *Il ventriloquo di Dio. Thomas Mann: la musica nell'opera d'arte*, Milano, Rizzoli, 1983 (da leggere accostandogli come contravveleno M. MILA, *Mann e la musica del diavolo* (1983), in ID., *Brahms e Wagner*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 173-177); H. MEYER, *Thomas Mann* (1950), trad. it., Torino, Einaudi, 1955; L. MITTNER, *Thomas Mann decadente longevo*, in ID., *La letteratura tedesca del Novecento*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 210-221; M. MONTINARI, *Thomas Mann (e Nietzsche) su Wagner*, in T. MANN, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, Fiesole, Discanto, 1979, pp. VII-X.

<sup>33</sup> BU, p. 476. La citazione nietzscheana è da una lettera di F. Nietzsche a E. Rohde, ottobre 1868 (contestualmente presente in Mann, è citata in BU, pp. 124 e 356).

<sup>34</sup> Ma non va taciuta la circostanza – suggerita da G. PADUANO, *Lunga storia di Edipo Re*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 135-136 – della presenza del II atto del *Tristan und Isolde* come intertesto della scena del primo incontro tra Edipo e Giocasta nell'*Ōdipus und die Sphinx* di Hugo von Hofmannsthal (1905).

selvaggiamente barbarico dell'incesto nell'estenuata e sterile raffinatezza della *Décadence* di inizio secolo<sup>35</sup>.

Rispetto a questi reperti testimoniali – tutti temporalmente al di qua dell'abbandono delle posizioni dell'*unpolitisch* protestantesimo prussiano, già suggerito da certe pagine conclusive delle *Betrachtungen* ma pubblicamente acclarato dall'adesione alla Repubblica di Weimar – il giudizio di Leverkühn denuncia un intenzionale allontanarsi da una delle stelle fisse della costellazione manniana; la sua riflessione, venata dell'asprezza di certe pagine del Nietzsche *contra Wagner*, tocca un punto nevralgico del medievalismo di Wagner: il fatto che nei suoi drammi «[...] c'è ben poco Medioevo, forse non ce n'è affatto. C'è piuttosto un tempo mitico, ovverosia l'atemporalità»<sup>36</sup>.

La costruzione ideologica di Wagner fu il luogo in cui si trovarono a convergere le ossessioni nazionalistiche della borghesia tedesca dopo il fallimento della rivoluzione del 1848; essa rispondeva compiutamente alla funzione mitopoietica che Viktor von Scheffel affidava al romanzo storico nella prefazione del suo fortunatissimo *Ekkehard* (1855): dare parola ai fondamenti mitici della Nazione tedesca, così come l'epica aveva fatto al tempo della giovinezza del Volk. Fondendo, secondo modalità involontariamente parodistiche, il dato della *Deutsche Mythologie* di Jacob Grimm con la frequentazione *en amateur* delle fonti medievali, Wagner produsse – nonostante le sue dichiarazioni di fedeltà / attendibilità storiografica della ricostruzione – l'immagine di un Medioevo tedesco «[...] di maniera, anzi di repertorio, un po' come uscito dal trovarobe»<sup>37</sup>: il cui presupposto ideologico era che nella ricerca delle "radici storiche" del germanesimo, nella restaurazione del suo mito consisteva la salvezza per l'identità tedesca, minacciata dai suoi nemici, alfieri della Modernità<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Vd. TH. MANN, *Sangue velsungo* (1906), trad. it. a c. di A. M. CARPI, Venezia, Marsilio, 1989.

<sup>36</sup> P. WAPNEWSKI, *Tristano*, cit., p. 47. Sul medievalismo wagneriano si vedano almeno: F. ORLANDO, *Mito e storia ne «L'Anello dei Nibelunghi»*, in *Parole e musica*, cit., pp. 53-70; M. SANFILIPPO e F. CARDINI, *Richard Wagner medievista, ovvero il Medioevo reinventato*, in «Quaderni medievali», 16, 1983, pp. 87-107; V. MERTENS, *Richard Wagner und das Mittelalter*, in *Richard Wagner und sein Mittelalter*, hrsg. v. U. u. U. MÜLLER, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 1989, pp. 9-81.

<sup>37</sup> M. SANFILIPPO e F. CARDINI, *Richard Wagner medievista*, cit., p. 88.

<sup>38</sup> M. SANFILIPPO e F. CARDINI, *Richard Wagner medievista*, cit., pp. 98-99.

Come ha mostrato George Mosse<sup>39</sup> l'ansia identitaria della borghesia tedesca fece sì che, molto più intensamente che nelle altre culture dell'Ottocento romantico, la ricerca della scaturigine medievale del Volk si caricasse di una profonda istanza utopistica: sicché il Medioevo divenne "figura" del compimento della *gemeinsame Not* di un giovane popolo. Più prosaicamente, la tirata con cui il Volk di Norimberga celebra la *heil'ge deutsche Kunst* contro *das heil'ge röm'sche Reich* a chiusura del III atto dei *Meistersinger von Nürnberg* (1862-1867) suona sinistra anticipazione di Sedan (e di quello che seguì).

La seriosità *pompier* dell'invenzione wagneriana, il suo sfondamento nell'orizzonte del mito, contiene tuttavia un elemento concettuale di grande importanza (e di conseguenze drammatiche) in tutto il versante tradizionalista (e non solo) della cultura europea negli anni Trenta. Wagner – e dopo di lui figure intellettuali ben più solide come Frobenius, Walter Otto etc. – si rivela convinto che il mito sia una sostanza metafisica, extrumana, che "afferra la vita" (l'*Ergriffenheit* della fenomenologia di Frobenius) e la plasma; che mitopoiesi significhi dare parola un oscuro contenuto vitale originario, latente nell'inconscio collettivo, a cui attingere per dare forma e senso alla frantumazione dell'esistenza nella Modernità di massa. È questo il grimaldello che apre la strada, nella cultura di Destra dell'*Entre-deux-guerres*, alla "tecnicizzazione del mito"<sup>40</sup>, alla manipolazione dei materiali mitici (per controllare e indirizzare le masse); su questo sfondo concettuale, la politicizzazione del mito in direzione nazionalistica è meccanismo che scatta non appena l'ansia identitaria supera la soglia di sicurezza.

È quanto accade in Germania dopo il Trattato di Versailles. Con la *Verlust* della Grande guerra i confini si fanno indistinti,

<sup>39</sup> Vd. G. MOSSE, *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste* (1980), trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1982.

<sup>40</sup> Su questi temi si vedano: F. JESI, *Mito*, Milano, Mondadori, 1976<sup>2</sup>; ID., *Germania segreta*, Milano, Feltrinelli, 1995<sup>2</sup>; A. MAGRIS, *Carlo Kerényi e la ricerca fenomenologica delle religioni*, Milano, Mursia, 1975; E.M. MELTINSKIJ, *Il mito* (1976), trad. it., Roma, Editori Riuniti, 1993; D. HOLLIER, *Sull'equivoco (tra letteratura e politica)*, in *Il Collegio di Sociologia (1937-1939)* (1979), a c. di D. HOLLIER, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. XI-XXVII; M. REVELLI, *Il Medioevo della Destra: pluralità di immagini strumentali*, in «Quaderni medievali», 16, 1983, pp. 109-136. Sulla "tecnicizzazione del mito", nozione kerényiana (vd. *Dal mito genuino al mito tecnicizzato* (1964), in K. KERÉNYI, *Scritti italiani (1955-1971)*, Napoli, Guida, 1992, pp. 115-126), vd. F. JESI, *Mito*, cit., p. 81.

fluidi, divengono zona grigia di margine in cui il nome (significante di una entità geopolitica e di un'identità/forma spirituale) e la *res* (i territori della Nazione) si aprono pericolosamente alla confusione con l'alterità del Nemico e alla contaminazione. Nella contemporanea letteratura della Destra *jungkonservativ* si riconosce un composto, in cui si fondono l'*Angst* identitaria e il *revenant* della guerra, che risulta nitidamente in un libro assolutamente sintomatico per la definizione del clima culturale e psicologico del primo Dopoguerra tedesco: *Die Geächteten* (1931), romanzo autobiografico in cui Ernst von Salomon<sup>41</sup> narra l'esperienza militare dei *Freikorps* fra il 1919 e il 1920, sul *limes* tedesco in quel momento più fluido e incerto, il fronte orientale, aperto all'inoculazione del germe bolscevico. Secondo von Salomon i volontari tedeschi che, dopo l'armistizio, e la definizione delle condizioni di pace da parte degli Alleati (autunno 1918-giugno 1919), accorsero per combattere sul Baltico si arruolavano animati da un carisma, dalla «forza magica» che la parola «Germania» emana «dal seno di una tenebra profonda». E poco contava che gli eventi (la firma del trattato di Versailles, 28 giugno 1919), li costringessero a una progressiva riduzione/concentrazione del *Raum* abitato dal *mana*:

Dov'era la Germania? A Weimar, a Berlino? Era stata una volta sul fronte, ma il fronte era crollato; poi avrebbe dovuto essere nella patria, ma la patria l'aveva tradita. [...] Dov'era la Germania? Forse nel popolo? Ma il popolo chiedeva urlando pane ed eleggeva i suoi grassi padroni. Era forse lo stato? No, lo stato cercava fra le chiacchiere la sua forma e la trovava nella rinuncia. La Germania [...] era dove si lottava, dove mani armate attentavano alla sua integrità [...]. La Germania era sui confini. Gli articoli della pace di Versailles ci dicevano dov'era la Germania<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Ernst von Salomon (1902-1972) combatté nei *Freikorps* nel 1919-1920: partecipò alla repressione dei moti socialisti a Berlino (marzo 1919), e poi agli scontri sul Baltico e in Alta Slesia; nel 1922 prese parte all'attentato in cui fu ucciso Walther Rathenau, ministro degli Esteri, e fu condannato a cinque anni. Si veda su di lui M. REVELLI, *Ernst von Salomon: le patologie dell'«alterità»*, in conclusione della traduzione italiana (a c. di M. NAPOLITANO MARTONE) di *Die Geächteten: I Proscritti*, Torino, Einaudi, 1943, ristampata dalle edizioni milanesi Baldini & Castoldi, 1994, pp. 423-443; il volume si chiude con una preziosa cronologia degli eventi tedeschi fra il 9 novembre 1918 (abdicazione di Guglielmo II) e il dicembre 1923. L'importanza del romanzo fu immediatamente riconosciuta da Giaime Pintor, che probabilmente ne consigliò la traduzione a Casa Einaudi, e gli dedicò un notevole saggio breve nel dicembre 1943 (vd. G. PINTOR, *Il sangue d'Europa*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 160-164, e la ricostruzione di M. REVELLI, art. cit., pp. 442-443).

<sup>42</sup> E. VON SALOMON, *I Proscritti*, cit., pp. 55-56.

L'ordine di smobilitazione totale successivo alla ratifica di Versailles ingenerava nei lanzi dei *Freikorps* la convinzione che

[...] noi, soltanto noi, dovessimo avere il potere, per volontà della Germania. Ci sentivamo noi stessi la Germania. Ci sentivamo talmente la Germania, che dicendo idea, intendevamo Germania; dicendo posta, vita, sacrificio, dovere volevamo sempre dir Germania. Quelli di Berlino, così credevamo, non ne avevano diritto. Quelli di Berlino non sentivano la necessità imprescindibile di ciò che facevamo; per essi la Germania non era il valore centrale, come per noi, che dicevamo, siamo la Germania. C'erano, sì, una costituzione e un trattato con l'Occidente, e proprio questo aveva allontanato coloro contro i quali eravamo decisi a marciare, dai valori essenziali. Quando quelli dicevano Germania, intendevano, trattato di pace. L'assoluto, questo ci mancava a Berlino; perciò il potere ci sembrava facile e benigno<sup>43</sup>.

Il lessico *unpolitisch* dei «valori essenziali» («posta, vita, sacrificio, dovere») esibito dai «Proscritti», *Jargon der Eigentlichkeit* intimamente *jungkonservativ*, si alimenta della restaurazione del mito di Germania; e reciprocamente Germania significa, per gli esponenti rivoluzionario-conservatori, restaurazione dell'Ordine dei Valori («l'assoluto»), Ordine che riposa nel precipitato neonazionalistico di elementi già da tempo presenti nella cultura tedesca del XIX secolo: la caratterizzazione carismatica del ruolo di Germania in Europa (un «destino di guida» spirituale e militare), la definizione castale e autoritaria del Potere, una rappresentazione olistica e volontaristica del Volk. E non è secondario che il ritorno del mito tedesco nella cultura di Destra muova i suoi passi dalla rimozione del trauma ansiogeno. La leggenda, poi sapientemente alimentata e utilizzata dal nazismo, della «vittoria tradita» dalla pavidità di chi ha firmato l'armistizio, permette di attivare l'attesa, non priva di venature messianiche, della *katastrophé* rivoluzionario-conservatrice, e della conseguente ricostituzione olistica e carismatica della Germania.

5. L'adesione alla Repubblica di Weimar (il discorso berlinese *Von deutscher Republik* data al 15 novembre 1922) fu in Mann contemporanea al riconoscimento dei sintomi, nella cultura di Destra e della *Mythosrenaissance*, della «reversione» tecnicizzata del mito, dell'alterarsi di residuali elementi mitici

<sup>43</sup> E. VON SALOMON, *I Proscritti*, cit., pp. 138-139.

in immagini demoniache (presentate dalla manipolazione come vere epifanie). Il *Pariser Rechenschaft* (1926) registra con accenti negativi l'introduzione di Alfred Bäumler, il futuro filosofo nazista, all'antologia degli scritti di Bachofen curata da Manfred Schröter, *Der Mythos von Orient und Occident*, uscita nello stesso anno:

Non si può leggere nulla di più interessante; è un lavoro magnifico e profondo, e chi ne conosce il soggetto ne resta affascinato. Ma che sia una buona azione, cioè un'azione pedagogica, che giovi alla vita, empiri oggi le orecchie ai tedeschi con tutto questo entusiasmo di tipo notturno, questo complesso alla "Goerres" di terra, popolo, natura, morte e passato, questo oscurantismo rivoluzionario così acerbamente caratterizzato con la muta insinuazione che tutto ciò è di nuovo all'ordine del giorno, che siamo di nuovo a quel punto, che non si tratta tanto di storia quanto di vita, di gioventù, di passato – ecco la domanda che rende inquieti <sup>44</sup>.

L'acutezza della diagnosi trovò nel dialogo epistolare con il mitologo Karoly Kerényi sostegno e conferme concettuali. Iniziato negli anni della composizione della quadrilogia di "Giuseppe il Nutritore", lo scambio si rivelò redditizio per entrambi gli interlocutori, ma soprattutto per Mann, che conveniva completamente con il convincimento di Kerényi che il disincanto della Modernità, abbandonata dal Divino, non ha più accesso al mito nel suo genuino contenuto, e che conseguentemente il mito è ormai solo parola, "macchina mitologica" e nulla più di questo <sup>45</sup>. Dal mitologo Mann ricavò la strumentazione, i *Grundrisse*, per piegare la sua estrema abilità di ironista e di parodista (già compiutamente dispiegata nell'uso dei *Leitmotive* gestuali e nella tessitura plurilingue di molti passi dei *Buddenbrooks*, nonché nel *pastiche* wagneriano di *Tristan*) ai meccanismi della novecentesca "poetica del mito": l'utilizzo della forma-mito come strumento di organizzazione artistica del materiale, la manipolazione di un «continuo parallelismo fra il mondo contemporaneo e il mondo antico», attraverso la mescolanza linguistica, l'accostamento parodico (e giocato sull'anacronismo) di schegge citazionali provenienti dai più diversi ambiti culturali, il sapiente esercizio dell'ironia <sup>46</sup>. A questa

<sup>44</sup> PR, pp. 200-201.

<sup>45</sup> E che la parola rinvii a un contenuto di verità è ormai irrilevante, ché alla Modernità ne è sottratta l'*Erlebnis* (cfr. A. MAGRIS, *Carlo Kerényi*, cit., p. 314).

<sup>46</sup> Cfr. E.M. MELETINSKIJ, *Il mito*, cit., pp. XVII-XVIII.

logica risponde la quadrilogia di Giuseppe, risposta manniana alla "scienza" mitologica della cultura di Destra; allo stesso modo *Der Erwählte*, «frei nach» il *Gregorius*<sup>47</sup>, si vuole come "ripetizione mitica". Il dissidio culturale fra *Kultur* e *Zivilization*, fra Germania e Francia (Occidente), viene ricondotto al luogo di fondazione mitica di Europa, il Medioevo.

Così, nell'episodio notturno dell'incesto fra i gemelli, l'orientato accostamento delle tessere alloglotte scatena l'epifania dell'immagine mitologica, trasforma l'episodio in una catabasi nel pozzo dello psichico, dell'eterno umano. In una lettera a Erich Auerbach del 12 ottobre 1951 Mann confessava che «Ihr Buch mit dem Citat aus dem *Mystère d'Adam* kam genau zu dem Zeitpunkt»<sup>48</sup>, e non v'è dubbio che sia così: la citazione proietta la colpa dei gemelli sul fondale immemorabile del mito di fondazione della *Christianitas*, ne diviene attualizzazione nella storia; nella ripetizione assistiamo all'epifania di un etimo comunitario, affidato alla narrazione delle Origini. Per contro, la citazione wagneriana che affiora nel giovanile, arrogante rifiuto dei padri che anima le parole dello Junker Wiligis inchioda lo Spirito tedesco alla formula della «simpatia con la morte», «condizione di fondo di tutto il romanticismo»<sup>49</sup>, ne denuncia l'essenza nichilistica e *décadente*, ne individua l'etimo medievale, ne disegna l'eziologia in un eccesso di identità. Recitano Sieglinde e Siegmund<sup>50</sup>:

SIEGLINDE – Im Bach erblickt' ich  
 mein eigen Bild –  
 und jetzt gewahr' ich es wieder:  
 wie einst dem Teich es enttaucht,  
 bietest mein Bild mir nun da!  
 SIEGMUND – Du bist das Bild,  
 das ich in mir barg.

[Nel ruscello io scorsi | la mia propria immagine... | ed ora nuovamente la scorgo: | come un giorno ella emerse dallo stagno, | così tu oggi l'immagine mia rimandi! || Tu sei l'immagine | che in me nascondevo.]

Il *Neben-Ich* di Wiligis ripete il «Du bist das Bild» di Sieg-

<sup>47</sup> SK, p. 21.

<sup>48</sup> Edizione della lettera in H.J. WEIGAND, *Thomas Mann's Gregorius*, cit., pp. 93-95.

<sup>49</sup> BU, p. 371.

<sup>50</sup> R. WAGNER, *Die Walküre*, vv. 513-519 (cito testo e traduzione italiana secondo l'edizione di G. MANACORDA, *La Walcbiria*, Firenze, Sansoni, 1925).

mund, e la ripetizione evidenzia per contrasto ciò che divide Mann da Wagner (e da tutta la cultura della *Konservative Revolution*), appunto l'atteggiamento di fronte al mito come procedura di fondazione identitaria dentro il Moderno.

Si riprenda anche l'episodio della penitenza di Gregorio: in esso, fuori da ogni preteso "realismo", si realizza la più compiuta e nenuina evocazione del goethiano "ritorno alle Madri", sottratta alla mitizzazione reazionaria del legame *völkisch* con Erde. La penitenziale *humiliatio* di Gregorio, figura del Divino secondo il suo etimo cristiano<sup>51</sup>, si salda con la serena evocazione dell'innocenza pre-storica, edenica dell'umanità secondo la rappresentazione degli Antichi; e nello stesso tempo essa fa riemergere dalle ombre del mito il vecchio Edipo, supplice di Teseo nell'*Edipo a Colono*: il quale, nei versi conclusivi della tragedia è inghiottito da una fenditura del terreno nel *témenos* del demo ateniese di Colono, divenendone il nume tutelare.

La posta della partita giocata da Mann nei romanzi del tempo del nazismo (e in quelli, conclusivi di un'epoca, di *Der Erwählte*) consisteva insomma nello «strappare il mito agli oscurantisti fascisti e "transfunzionarlo" in umanità»<sup>52</sup>; in questa partita la "maniera" manniana unì le sue forze a quelle della "psicologia", cioè al pensiero freudiano. Sotto questo rispetto, il tentativo, attuato nella conferenza *Freud und die Zukunft* (1936), di annoverare la psicoanalisi fra i frutti tardivi della stagione romantica tedesca – tentativo tanto antistorico quanto necessario per l'ora e per il momento, in cui la cultura tedesca rischiava il naufragio nella sua parodia nazista – è l'accusato risvolto teorico dell'esercizio letterario:

[...] oso credere che nell'applicazione della psicologia al mito – cosa tentata in quel mio romanzo [*il «Giuseppe»*] tanto vicino al mondo freudiano – siano germi di una nuova sensibilità umana, di una nuova *humanitas* [...] <sup>53</sup>.

Pare quasi superfluo notare come la leggenda di Gregorio, cresciuta all'ombra mitica di Edipo, non si sottragga nella riscrittura di Mann al contatto con il freudismo; inevitabilmente ciò accade negli episodi iniziali, che descrivono i rapporti fra

<sup>51</sup> Cfr. E. AUERBACH, «*Sermo humilis*», trad. it. in ID., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* (1958), Milano, Feltrinelli, 1960 (= 1979), pp. 31-79.

<sup>52</sup> Lettera a K. Kerényi, 16 febbraio 1941, in *KK/TM*, p. 83.

<sup>53</sup> *FZ*, p. 873.

messer Grimaldo e i figli. Come nei modelli medievali, Grimaldo si rammarica *in articulo mortis* di non aver maritato la figlia, avendo rifiutato troppi pretendenti alla sua mano<sup>54</sup>; ma il rammarico stinge qui in un senso di colpa che i modelli non conoscono, e che tuttavia non coglie di sorpresa il lettore, reso avvertito da alcune precedenti osservazioni del pio Clemente. Per quanto sollecito nell'educazione di entrambi i figli, nel corso del tempo le preferenze di Grimaldo si rivolgono sempre più apertamente a Sibilla<sup>55</sup>; quando la fanciulla raggiunge l'età da marito l'affetto paterno entra in competizione con la concreta presenza di Wiligis, e con quella virtuale dei pretendenti, tutti, come si diceva, sistematicamente rifiutati. Nemmeno i sentimenti dell'erede nei confronti di Sibilla sono cristallini; egli commenta con la sorella la difficoltà di trovarle un partito che stia almeno alla pari:

Nessuno è degno di noi, ma l'uno è degno dell'altro, perché siamo due creature di alto lignaggio, di straordinario valore, non come gli altri [...]. Ambedue siamo nati dalla morte e abbiamo i nostri segni scavati ciascuno sulla sua fronte. Essi sono un residuo della varicella [...]. Ma non importa donde essi vengono, sono significativi tout de même nel loro rilevato pallore [...]<sup>56</sup>;

ma la notte gli rivela ciò che la luce del giorno rimuove: sogni orribili e ripetuti, in cui

[...] suo padre si librava in aria sopra di lui tenendo le gambe sollevate indietro e la faccia aveva di color rosso rame, rigonfia d'ira, e i mustacchi arruffati, e lo minacciava senza far motto con i due pugni, come se volesse senza por tempo in mezzo saltargli alla gola<sup>57</sup>.

Gelosia paterna, conflitto generazionale, ossessione del doppio, superdeterminazione regressiva dell'identità, fobia e rifiuto dell'altro (quanto dire della storia), rovesciamento del tabù incestuoso nella proclamazione dell'impulso libidico interdetto: la lettura sintomatica del composto narrativo e il ricorso al reagente dei *disiecta membra* dell'«idea di valore generale»

<sup>54</sup> DE, p. 637; quanto ai modelli, vd. *Vie de saint Grégoire*, cit., vv. 81-96; *Gregorius*, cit., vv. 231-242.

<sup>55</sup> «[...] e quanto più il bocciolo si schiudeva tanto più la trattava con galanteria e tenerezza, mentre invece si mostrava sempre più rude con il ragazzo [...]» (DE, p. 624).

<sup>56</sup> DE, p. 631.

<sup>57</sup> DE, p. 635.

dell'Edipo freudiano<sup>58</sup>, disvelando nell'intreccio del XII secolo una mozione affettiva rimossa, garantiscono a Mann di trasfondere l'individualità "storica" dell'intrigo nella dimensione atemporale (mitica) del tipico psicologico. Il risultato è, da un lato, un nuovo brillante esempio di cosa egli intendesse per "umanizzazione del mito"; dall'altro esso autorizza l'arruolamento di Sibilla e Wiligis sotto le bandiere dell'Edipo novecentesco: un Edipo che, nel segno della desacralizzazione e del disincanto della Modernità, non porta sulle spalle «carico invisibile e oscuro» ma, in quanto freudiano, è coinvolto «nella trasgressione per scelta o almeno per complicità»<sup>59</sup>.

6. A una lettera dell'aprile 1951 a Manfred Weber (poi confluita *verbatim* nelle *Bemerkungen zu dem Roman «Der Erwählte»*) Thomas Mann affidò alcune considerazioni sul "romanzetto" su cui vale la pena soffermarsi, per raccogliere le fila del ragionamento. Vediamo:

Dove Lei l'azzecca in pieno è nel caratterizzare il racconto come un'opera della vecchiaia in tutti i sensi, non solo riferendosi ai miei anni, ma anche quale prodotto di un'età al tramonto, dove i concetti di cultura e di parodia cominciano già un po' a confondersi. *Amor fati*: non ho quasi nulla in contrario a essere un tardivo e un ultimo, l'autore che chiude un'epoca, e non credo che dopo di me si narrerà ancora una volta questa storia già tante volte narrata, come del resto anche la storia di Giuseppe. [...] Per me questo libro ha troppi pensieri, allusioni, citazioni, travestimenti [...]. Il romanzo che giuoca con lo stile, la forma tardiva della leggenda sacra si permette una quantità di scherzi. Ma custodisce con purezza e serietà il suo nucleo religioso, il suo cristianesimo, l'idea del peccato e della grazia<sup>60</sup>.

Ancora una volta si ribadisce la "serietà" del contenuto custodito nei confini della parodia. La contingenza (l'incomprensione che accolse il romanzo presso la critica tedesca)<sup>61</sup> impose all'ironista Mann la precisazione; essa vale però anche

<sup>58</sup> S. FREUD, lettera a W. Fliess, 15 ottobre 1897, in ID., *Lettere a Wilhelm Fliess*, a c. di J. MASSON, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1986, pp. 306-307.

<sup>59</sup> G. PADUANO, *Lunga storia di Edipo Re*, cit., p. 127.

<sup>60</sup> AB, pp. 815-816; per il suo riuso letterale, vd. BDE, pp. 18-19.

<sup>61</sup> Le recensioni tedesche furono nella più parte favorevoli, ma molte di esse manifestavano una decisa incomprensione del senso dell'operazione manniana. Vd. le annotazioni di Mann in TB, pp. 49, 53, 54, 61 etc.

per noi, lettori tardivi del *Legendenromänchen*, perché mette a nudo un punto nevralgico dell'interpretazione: il fatto cioè che lo sguardo dell'ironista, la scelta del falsetto, la *fictio* del Medioevo *papier-mâché*, sono in Mann operazioni consapevoli che sottraggono il senso di cui è investita la leggenda di Gregorio a una definizione compiuta e cristallizzata, soprattutto in relazione all'interrogazione fondamentale posta dalla critica al testo.

Secondo le interpretazioni correnti Mann si rivolse alla leggenda di Gregorio – dopo aver misurato nel *Doktor Faustus* il fallimento dello Spirito tedesco, col suo «sentore di croce, morte e sepoltura» – per la sua morale perfettamente aderente alla *Schuld-frage* su cui doveva ripiegarsi la Germania sconfitta: «peccato estremo, estrema penitenza: solo questa successione crea santità»<sup>62</sup>. Leverkühn e Gregorio sono, in questo senso, i momenti complementari della medesima mitizzazione. La biografia del compositore si avvolge nel fascino dell'evocazione dell'empia e impolitica solitudine tedesca – che sopravvive «come confessione di peccato e al tempo stesso come senso di orgogliosa responsabilità»<sup>63</sup> – e registra i segni di una religione della morte e di una superiorità “razziale” che mascherano la paura di sé e del riconoscersi nell'Altro<sup>64</sup>, la solitudine come perverso portato del narcisismo. A sua volta la leggenda di Gregorio, leggenda dei confini (infranti e ricomposti) e dell'identità<sup>65</sup>, narra la storia dei peccati dell'orgoglio e del rifiuto della diversità espiati nella durezza della penitenza, e propone

[...] un ultimo simbolico tentativo di ricondurre alla latinità romano-cristiana il mondo germanico afflitto dall'incapacità di pentimento e dell'impossibilità di concepire il lutto della propria colpa. di riconciliarlo con la coscienza europea [...]»<sup>66</sup>.

Un romanzo, dunque, animato da una segreta intenzione “politica”? Hans Mayer ha divulgato un'immagine della conversione politica di Mann dal conservatorismo *unpolitisch* prussiano-

<sup>62</sup> RR, p. 196.

<sup>63</sup> F. JESI, *Materiali mitologici*, cit., pp. 12-13.

<sup>64</sup> Cfr. L. RITTER SANTINI, *Introduzione* a T. MANN, *L'Eletto*, cit., pp. 5-19 (p. 8).

<sup>65</sup> Perché Gregorio condivide con Edipo lo stigma dell'individuo al confine fra purezza e tabù, dell'essere che l'incesto e la santa penitenza collocano alternativamente sotto e sopra la linea dell'umano, più simile alternativamente alle bestie e a Dio che agli uomini.

<sup>66</sup> L. RITTER SANTINI, *Introduzione*, cit., pp. 13-14.

protestante alla democrazia liberale come una sorta di *Bildungsroman*, nel quale l'impegno pubblico dello scrittore – da lui inteso come pedagogica definizione e celebrazione degli elementi genuini dello Spirito tedesco, e tentativo di sottrarre la costellazione delle *Betrachtungen* alla Reazione – si salda all'esercizio letterario dell'«umanizzazione del mito» in quanto antidoto dell'umanesimo alla mitopoiesi nazista<sup>67</sup>. I tratti più scopertamente agiografici di questa rappresentazione sono stati recentemente messi in discussione; in particolare Joachim Fest ha sottolineato come non soltanto alla svolta dei saggi politico-umanistici dell'epoca di Weimar non si accompagni un corrispondente mutamento della materia narrativa prescelta<sup>68</sup>, ma pure negli scritti politici si percepisce una sorta di distacco ironico, di partecipazione parziale: la «più intima esigenza» di Mann, «contraria a prendere partito, contraria alla tendenza e all'impegno», fu all'impegno costretta dagli eventi, dalla brutale capacità hitleriana di semplificare le posizioni e i sentimenti morali. Mann si piegò al diktata nazista «più che mai [...] consapevole del fatto che questa semplificazione non gli costava né più né meno che una parte della propria identità»<sup>69</sup>.

Fest schizza il ritratto di uno scrittore perpetuamente apolitico, «decadente longevo» secondo la felice definizione di Mittner<sup>70</sup>, rimasto per tutta la carriera fedele alla costellazione gotico-protestante “Schopenhauer - Wagner - Nietzsche” acclarata dalla biografia intellettuale delle *Betrachtungen*. Le sue osservazioni convergono con quelle di chi – Jesi, per esempio, o P. Chiarini<sup>71</sup> – sottolinea come la svolta del '22 coincida in Mann con l'assunzione dei panni del *praeceptor Germaniae*, dell'erede di Goethe, del pedagogo bifronte, tedesco verso l'Europa ed europeo verso la Germania: i panni dello scrittore borghese, ma estraneo alla borghesia perché apolitico, che contro la perversione nazista del mito difende le capacità salvifiche

<sup>67</sup> Cfr. H. MAYER, *Thomas Mann* (1950), trad. it., Torino, Einaudi, 1955.

<sup>68</sup> «[...] l'universo del sociale, e più specificamente del politico [...] è estraneo ai romanzi dell'ultimo quanto del primo periodo» (J. FEST, *I Maghi ignari: Thomas e Heinrich Mann* (1985), trad. it., Bologna, il Mulino, 1989, p. 18): e anzi in quelli domina appunto la dimensione del fiabesco e del mitico-legendario.

<sup>69</sup> J. FEST, *I Maghi ignari*, cit., p. 44.

<sup>70</sup> L. MITTNER, *Thomas Mann decadente longevo*, cit.

<sup>71</sup> Cfr. F. JESI, *Thomas Mann*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, part. p. 76; P. CHIARINI, *Intersezioni weimeriane: Thomas Mann e Johann Jakob Bachofen*, in «Cultura tedesca», 1, 1994, pp. 61-69.

della sua evocazione narrativa. Del resto Goethe è evocato, sia pur debolmente, anche a proposito di Gregorio: la *suite* di Leverkühn offre una rete di rinvii alla biografia intellettuale dello scrittore: il teatro di burattini è una passione che accomuna Hanno Buddenbrook<sup>72</sup> e il bambino Thomas Mann<sup>73</sup>, ma è pure omaggio, filtrato dal *medium* dell'autobiografia di Wagner, alle prime pagine del *Wilhelm Meister...*<sup>74</sup>

Queste osservazioni, concentrate sulla forte pulsione narcisistica che anima la personalità e la scrittura di Mann, danno forse più giusta misura all'ipotesi di un'esplicita intenzionalità "politica" in *Der Erwählte*. Non v'è dubbio che il gioco stesso – in apertura di romanzo – dell'incarnarsi dello Spirito del Racconto nel pio Clemente sia divertita e compiaciuta parodia del proprio *Portrait of an Artist* (e parodia che fa il paio con il panno intessuto di compassato sussiego che di frequente avvolge, nell'epistolario, le allusioni di Mann al proprio lavoro); e non è neppure il caso di attendersi parole che suonino definitive sul dissidio culturale franco-tedesco e sull'Umanesimo occidentale in un *Legendenromänchen*, nel quale la circolazione del senso è calcolatamente limitata nei confini dello scherzo e il *travesti* mitico della *Geist der Erzählung* apertamente richiede al lettore di sospendere l'incredulità di fronte a un Medioevo fiabesco. Ma la forza "politica" del romanzo va forse misurata meno sul terreno della congruenza del suo contenuto con la realtà storica che su quello della pratica, e in pratica su quello volutamente delimitato da Mann.

«Un'opera della vecchiaia in tutti i sensi [...] prodotto di un'età al tramonto, dove i concetti di cultura e di parodia cominciano già un po' a confondersi». Spengler si sarebbe certo stupito e indignato di fronte alla congiunzione fra *Untergang des Abendlandes* e *fictio* parodica – e non solo lui. Si è registrato come all'ossessione della decadenza della *Kultur* gli autori della Destra rivoluzionario-conservatrice avessero reagito innanzitutto con la restaurazione del linguaggio del Valore. La brutale falsificazione della propaganda nazista, che adottò il medesimo linguaggio con la medesima "serietà", mise crudel-

<sup>72</sup> *Bu*, VIII, cap. 8.

<sup>73</sup> Vd. *Kinderspiele* (1904), in *GW* XI, pp. 327-329 (trad. it. *Giocchi infantili*, in *TOTM* XII, pp. 45-47).

<sup>74</sup> Cfr. H. MAYER, *Thomas Mann*, cit., p. 32; P. ISOTTA, *Il ventriloquo di Dio*, cit., p. 21.

mente a nudo la natura involontariamente parodica, perché in inesorabile ritardo sugli eventi, del “gergo dell’autenticità”, operazione totalizzante, e totalitaria, sul linguaggio, ultima resistenza al nichilismo del Disincanto.

Le *Betrachtungen* e molte pagine di *Zauberberg* – dal fascino inquietante, generato dall’impossibilità di riconoscere il confine dove il falsetto della parodia lascia il campo al tono serio – parlano questa lingua *jungkonservativ*: una lingua irrigidita da una “sindrome malinconica”, espressione di un lutto non elaborato, che «muove *contro* il presente»<sup>75</sup> agitando una Traduzione riesumata, ma definitivamente segnata dal tocco mumificante della morte. Il merito di Mann – forse già implicitamente inscritto nella sua primaria attitudine di ironista – sta nell’aver abbandonato questa lingua, e nell’aver accettato, anche se nell’equivoco della fondazione di un Umanesimo rinnovato, le forche caudine imposte dalla Modernità al linguaggio del Valore: che si possa dare voce e nome alla Tradizione solo dentro il *témenos* paradossale della parodia.

#### *Tavola delle abbreviazioni*

Le opere di Mann sono citate dalle traduzioni italiane (che nella più parte dei casi è quella dell’edizione mondadoriana «Tutte le Opere di Thomas Mann» (= TOTM) secondo il sistema di sigle che segue). Per ogni voce do anche la posizione del testo nei «Gesammelte Werke» di Mann (= GW), Frankfurt a.M., Fischer, 1960, 1974<sup>2</sup>.

- AB *Ausgewählte Briefe*, Frankfurt am Main, Fischer, 1961 – *Lettere*, a c. di I.A. CHIUSANO, Milano, Mondadori, 1986.
- B *Briefe 1948-1955 und Nachlese*, hrsg. v. E. MANN, Frankfurt a.M., Fischer, 1965.
- BDE *Bemerkungen zu dem Roman «Der Erwählte»* (1951), GW XI, pp. 687-691 – *Nota sul romanzo «L’Eletto»*, trad. it. di L. RITTER SANTINI in T. MANN, *L’Eletto*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 16-19.
- Bu *Buddenbrooks* (1901), GW I – *I Buddenbrook*, trad. it. di F. JESI, Milano, Garzanti, 1983.
- BU *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), GW XII, pp. 7-590 – *Considerazioni di un impolitico*, a c. di M. MARIANELLI, Bari, De Donato, 1967 (da cui si cita; rist. Milano, Adelphi, 1997).

<sup>75</sup> M. REVELLI, *Il Medioevo della Destra*, cit., p. 135.

- DE *Der Erwählte* (1951), GW VII, pp. 7-262 – *L'Eletto*, trad. it. di B. Arzeni, TOTM IV (1962), pp. 601-968.
- DF *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzer Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* (1947), GW VI – *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, trad. it. di E. Pocar, TOTM VIII (1959).
- FZ *Freud und die Zukunft* (1936), GW IX, pp. 478-501 – *Freud e l'avvenire*, TOTM X (1953), pp. 847-875.
- KK/TM K. KERÉNYI - T. MANN, *Romandichtung und Mythologie e Gespräch in Briefen*, Zürich, Rhein Vg., 1945 e 1960 – *Dialogo*, trad. it. di E. Pocar, Milano, il Saggiatore, 1960-1963 (1970<sup>2</sup>).
- PR *Pariser Rechenschaft* (1926), GW XI, pp. 9-27 – *Rendiconto parigino*, TOTM XI (1957), pp. 159-250.
- RR *Die Entstehung des «Doktor Faustus»*. Roman eines Romans (1949), GW XI, pp. 145-301 – *Romanzo di un romanzo. La genesi del «Doctor Faustus»*, TOTM XII (1958), pp. 107-249.
- SK *Thomas Mann Selbstkommentare: «Der Erwählte»*, hrsg. v. H. Wysling, Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch, 1989.
- TB *Tagebücher 1951-1952*, hrsg. v. I. JENS, Frankfurt a.M., Fischer, 1993.

#### ABSTRACT

This text concerns two themes: the intertextual relations which link Mann's *Der Erwählte* and its medieval models, the *Vie de saint Grégoire* and Hartmann von Aue's *Gregorius*; the relations between the Myth of the Middle Ages and the political and cultural discussion about Origin and Identity in German Culture in the first half of the twentieth century.

#### KEY WORDS

Middle Ages texts in Modernity. Myth and Politics in XXth Century German Culture. Thomas Mann and Intertextuality.

MARINA BUZZONI

LE EDIZIONI ELETTRONICHE DEI TESTI MEDIEVALI  
FRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE: APPLICAZIONI  
TEORICHE ED EMPIRICHE ALL'AMBITO GERMANICO \*

1. *Nota introduttiva*

È opinione ampiamente diffusa, anche tra gli specialisti del settore, che le edizioni su supporto digitale dei testi medievali rappresentino la frontiera estrema e più innovativa degli studi filologici.<sup>1</sup> Da questa posizione discendono due atteggiamenti tra di loro almeno apparentemente inconciliabili: da un lato una fiducia pressoché assoluta nell'apporto ermeneutico conseguente all'applicazione delle nuove tecnologie nel trattamento dei dati relativi alla ricerca filologico-testuale,<sup>2</sup> dall'altro un forte scetticismo sulla possibilità di ottenere risultati effettivamente vantaggiosi rispetto alle metodologie tradizionali.<sup>3</sup> Questa seconda posizione si fonda sostanzialmente su una concezione strumentale del mezzo informatico che identifica nel computer solo un potente e veloce calcolatore, disconoscendo così le potenzialità dell'informatica intesa come vera e propria scienza, ovvero come disciplina che si occupa in particolare del *trattamento* e della *gestione delle informazioni* che una o più fonti trasmettono.

Il fronte dei reticenti è stato fino a poco tempo fa talmente ampio da indurre Tito ORLANDI (1999a) ad affermare che

[...] vi sono fra gli umanisti alcuni che *in buona fede* rifiutano di rice-

\* Il presente saggio propone, in forma ampliata, la relazione tenuta nell'ambito del Seminario di studi *Critica del testo, critica della ricezione, rappresentazione della mouvance: nuovi compiti del lavoro filologico* (Bergamo, 24 giugno 2005).

<sup>1</sup> Cfr., ad esempio, SHILLINGSBURG (1996).

<sup>2</sup> Si vedano, tra gli altri, BURNARD (2001: 29-36); FIORMONTE (2003a), (2003b); ROBINSON (2004).

<sup>3</sup> Cfr. ORLANDI (1990); TOMASI (2001).

vere a pieno titolo l'informatica umanistica come disciplina paritaria all'interno delle facoltà umanistiche in quanto pensano che si tratti di pura tecnologia. Costoro non potranno essere convinti del proprio errore, perché l'unico modo per convincerli sarebbe quello di renderli edotti dei principi dell'informatica umanistica, cosa che essi rifiutano di fare.

I procedimenti informatici richiedono senza dubbio un alto grado di formalizzazione e ciò non deve spaventare, perché la filologia, anche intesa nel senso più tradizionale di "critica del testo" (si pensi, ad esempio, a Contini, per il quale il valore artigianale del lavoro filologico risulta essenziale),<sup>4</sup> si è da sempre misurata con tale aspetto: l'intera storia dell'ecdotica è percorsa da una costante tensione verso la formalizzazione. Formalizzare significa rendere espliciti i singoli livelli testuali a cui l'editore opera, con un fine apertamente dichiarativo. Proprio per questo motivo la formalizzazione, su qualsiasi piano venga condotta – dal più superficiale al più profondo – non è mai un processo puramente ingegneristico, ma coinvolge sempre l'ambito interpretativo.

D'altra parte, alla luce dei risultati – direi neppure troppo recenti – cui è pervenuta la ricerca filologica è diffusa la consapevolezza che il fine di ogni operazione ecdotica non sia la semplice *riproduzione* del testo, bensì una sua *rappresentazione* – una delle tante possibili –, la cui adeguatezza risulta direttamente proporzionale alla quantità e qualità dell'informazione che l'editore riesce a trasferire usando un dato veicolo. All'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, ad esempio, Cesare SEGRE (1981: 269), nel redigere una voce dell'*Enciclopedia Einaudi*, rilevava che:

[...] è utile ribadire sin dall'inizio che la natura del testo è condizionata dai modi della sua produzione e riproduzione, che insomma il testo non è una realtà fisica ma un concetto limite.

Sulla scorta di tale definizione, mi pare che il problema non sia se utilizzare o meno il mezzo informatico per editare un determinato testo, bensì quali specificità presenti il vettore digitale rispetto ai supporti scrittori analogici come il legno, la pietra, il papiro, la pergamena, la carta, la pellicola, i nastri magnetici, etc.<sup>5</sup> Una volta individuate tali specificità si dovrà

<sup>4</sup> CONTINI (1986).

<sup>5</sup> "Un documento analogico è un documento costituito mediante l'utilizzo di una grandezza fisica che assume valori continui, come le tracce su carta, le immagini su film [...], le magnetizzazioni su nastro. Un documento informa-

procedere a valutare quali vantaggi esse offrano per la modellizzazione del testo da editare, avendo ben presente che, come afferma Giuseppe GIGLIOZZI (1999: 231):

[...] il modello è uno strumento euristico, valido quando è in grado di descrivere una certa rappresentazione di un documento reale: si pongono domande al modello e si ottengono risposte sul testo.

In calce alla presente nota introduttiva si rende necessario un chiarimento terminologico: in generale si può definire “elettronica” qualsiasi edizione realizzata su supporto digitale. Tale definizione è però troppo ampia, in quanto comprende edizioni che possono presentarsi anche in forme molto diverse tra di loro e offrire al fruitore strumenti di consultazione differenti. La semplice acquisizione su video di un testo edito in formato cartaceo, pur permettendo in molti casi una più veloce estrazione di singoli termini o di intere stringhe testuali,<sup>6</sup> rischia di mantenere tutti i limiti del progetto editoriale da cui dipende, espressamente pensato per il supporto analogico. Un caso rappresentativo è costituito dal poema epico-religioso antico sassone sulla vita di Cristo noto come *Heliand* (IX sec.) e trådito da cinque testimoni pergamenei designati con le sigle M, C, V, P, S.<sup>7</sup> L’edizione cartacea di riferimento è di fatto ancora

tico o digitale o elettronico è la rappresentazione di informazioni su supporto digitale. Il documento informatico può nascere come trasposizione su supporto digitale di un documento analogico (digitalizzazione) o veicolare un contenuto originale nato direttamente in formato digitale”. BONINCONTRO (2004: 1).

<sup>6</sup> Un documento elettronico può essere pubblicato: 1) utilizzando semplicemente un formato immagine che non permette di eseguire alcuna operazione sul testo (né cercare parole, né selezionare stringhe, etc.); 2) utilizzando il formato PDF (Adobe Portable Document Format) che conserva perfettamente le caratteristiche tipografiche del documento originario; 3) utilizzando, per la pubblicazione su un sito Web, il formato HTML che, pur non consentendo di riprodurre sullo schermo le caratteristiche tipografiche del documento originario, permette tuttavia di fare ricerche all’interno del testo; 4 e 5) utilizzando uno specifico linguaggio di codica come l’SGML/XML che è il più diffuso in ambito umanistico (cfr. par. 2) e costruendo un database di testi.

<sup>7</sup> Il codice considerato dalla critica come il più autorevole, anche se lacunoso per la perdita di alcuni fogli, è il ms. M, Cgm. 25, Staatsbibliothek, Monaco, prima metà del IX sec; il testo della messiadie sassone è conservato pressoché interamente anche nel ms. C, Cotton Caligula A.vii, British Library, Londra, seconda metà del sec. X. Ai codici succitati vanno aggiunte le porzioni di testo contenute nei manoscritti vaticano (Pal. lat. 1447, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, metà del sec. IX, vv. 1279-1358) e praghese (R 56/2537, Museum für deutsche Geschichte, Berlino, ex cod. XVI D 42, Universitní Knihovna, Praga, prima metà del sec. IX, vv.

quella ottocentesca pubblicata da Otto BEHAGHEL (1882) e fondata sostanzialmente su M, con successive revisioni da parte di Walther MITZKA (1965) e Burkhard TAEGER (1984); queste due ultime edizioni si collocano alla base del testo in formato elettronico proposto nelle raccolte digitali del *TITUS Project*<sup>8</sup> e della *Bibliotheca Augustana*.<sup>9</sup> L'edizione TAEGER (1984) costituisce inoltre il punto di partenza anche per il testo *on line* curato da Brett KESSLER,<sup>10</sup> che appare corredato di utili dati statistici (concordanze, frequenze, etc.). Tutti i progetti multimediali sinora realizzati forniscono dunque la versione HTML (*Hyper Text Markup Language*) di una edizione del poema antico sassone che risale in ultima analisi alla fine dell'Ottocento e che, essendo basata su un unico testimone, ci consegna un testo sostanzialmente fisso,<sup>11</sup> in quanto la varietà della tradizione manoscritta non risulta in esso sufficientemente rappresentata. Ad oggi, dunque, non esiste alcuna edizione di *Heliand* che sfrutti appieno da un lato i risultati teorici cui è pervenuta la ricerca filologica negli ultimi anni e dall'altro le potenzialità offerte dalle nuove tecnologie informatiche, ovvero una elevatissima capacità di memorizzazione e manipolazione dei dati unita alla componente interattiva.

Nel presente lavoro l'espressione "edizione elettronica" verrà pertanto usata per designare quei prodotti che prevedono l'esi-

958b-1006a), nonché nel cosiddetto "frammento di Straubing" (vv. 351-722), utilizzato per la legatura di un volume quattrocentesco e rinvenuto solo nel 1977. Con l'unica eccezione di SIEVERS (1878), il quale propone i testi di M e C in forma sinottica, le edizioni cartacee del poema sassone attualmente disponibili si basano sostanzialmente sul codice ritenuto più autorevole, ovvero M, attingendo, per le parti che in esso risultano lacunose, ai corrispondenti passi tratti da C.

<sup>8</sup> <http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/germ/asachs/heliand/helia.htm> [ultima consultazione: 1.07.2005].

<sup>9</sup> [http://www.fh-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/09Jh/Heliand/hel\\_hf00.html](http://www.fh-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/09Jh/Heliand/hel_hf00.html) [ultima consultazione: 1.07.2005].

<sup>10</sup> <http://www.artsci.wustl.edu/~bkessler/OS-Heliand/> [ultima consultazione: 1.07.2005].

<sup>11</sup> Il dibattito teorico degli ultimi vent'anni, scaturito dalla constatazione che il testo medievale è sostanzialmente instabile ed esposto a continue modificazioni miranti ad adattarlo al nuovo contesto in cui viene di volta in volta accolto, ha indotto i filologi a focalizzare l'interesse sul singolo testimone, al quale si riconosce una propria specificità culturale, degna di attenzione critica anche indipendentemente dalla finalità di ricostruire l'originale da cui si presume che esso derivi. Cfr. MORDENTI (2001) e CERQUIGLINI (1989). Per il concetto di *mouvance* applicata al testo medievale si veda ZUMTHOR (1972).

stenza di un progetto editoriale pensato espressamente per il supporto digitale e finalizzato alla realizzazione di quello che potremmo definire un “archivio testuale” che permetta di eseguire analisi automatiche di vario livello.

## 2. *Le peculiarità del supporto digitale rispetto a quello analogico*

L'interfaccia con la macchina non può essere diretta,<sup>12</sup> ma avviene tramite l'utilizzo di un metalinguaggio (un linguaggio di marcatura o *markup language*) che costituisce un sistema modellizzante rispetto al testo da editare. Una volta marcato, il testo così codificato rappresenta ciò che possiamo chiamare un “modello concettuale” del testo di partenza, analizzato alla luce della competenza dell'editore, non molto diversamente da quanto accade per il processo di scrittura alfabetica. A questo proposito assai interessante mi pare la posizione di David OLSON (1997: 19), il quale afferma:

[...] writing is not the transcription of speech, but rather provides a conceptual model for that speech [...] writing is in principle metalinguistics.

Ciò che risulta palesemente diverso nel modello digitale rispetto alla scrittura alfabetica è che molti aspetti che rimangono impliciti in quest'ultima hanno bisogno di essere esplicitati nel primo, ovvero essere riconosciuti e ricondotti alla sovrastruttura logica dei marcatori. Interessanti, a questo proposito, appaiono ancora una volta le osservazioni di Tito ORLANDI (1999b), il quale afferma a proposito della scrittura:

Il concorrere di queste due caratteristiche: l'accesso diretto sensoriale, che consente di comprendere nella materialità del testo la connotazione insieme con la denotazione; e la bidimensionalità, che per mezzo della posizione, grandezza, etc. dei segni ha un immediato significato connotazionale, ha come [...] conseguenza che un certo tipo di competenza accompagna *implicitamente* l'uso del sistema della scrittura.

Con riferimento al supporto digitale, invece, ORLANDI (1999b) sostiene che

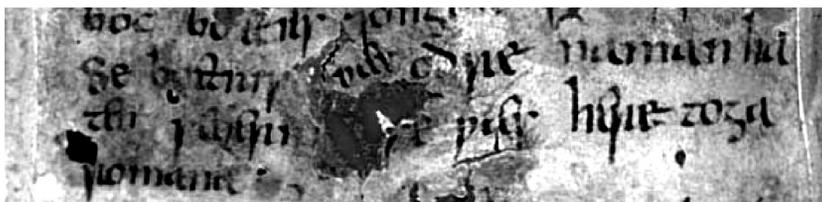
[...] quando si compiono operazioni automatiche utilizzando il sistema dei bit si deve formulare un tipo di codifica completamente esplicito rispetto al significato dei segni, cioè il testo digitale deve inglobare in sé la competenza del lettore, che nella trasmissione di informazione tramite

<sup>12</sup> Fa eccezione solo l'acquisizione in formato immagine, che di fatto non richiede digitalizzazione.

la scrittura rimane implicita. Dunque per passare dal supporto planare a quello elettronico occorre tener conto non solo dei segni (grafici) ma anche della competenza che li accompagna nell'autore e nel lettore.

I piani su cui condurre la codifica del testo digitale possono essere molteplici e dipendono dalla quantità di metainformazioni che l'editore ritiene necessario conservare e trasmettere ai fruitori del documento. Nel caso dei testi medievali, ad esempio, non è possibile ignorare il livello paleografico e codicologico, perché la realtà materiale del testo, la sua disposizione sul foglio manoscritto, il tipo di grafia con cui è stato vergato, l'eventuale uso di iniziali maiuscole,<sup>13</sup> sono tutti elementi portatori di significato, in base ai quali il fruitore è indotto a compiere determinate inferenze con lo scopo di attribuire coerenza al testo.

A titolo puramente indicativo, si riporta qui di seguito un esempio tratto dal progetto *Electronic Boethius*<sup>14</sup> diretto dal filologo americano Kevin KIERNAN, che mostra come, a fronte della irrinunciabile necessità di marcatura multipla di un manoscritto medievale, si possano presentare notevoli difficoltà tecniche dovute ad alcune specificità del linguaggio di codifica utilizzato. L'esempio è relativo a una breve sezione della versione anglosassone del *De Consolatione Philosophiae* tradata dal codice London, British Library, Cotton Otho A.vi, al f. 38v (rr. 9-11).



```

<line> Se boetius <dmg> wæs </dmg> oðre naman <word> ha </line>
<line> ten </word> <word> seuerin <res_src="bod180"> us </word>
<word> <dmg> s </dmg> </res> e </word> wæs <word> here
<trsp> </trsp> toga </word> </line>
<line> romana </line>

```

<sup>13</sup> Sull'uso delle iniziali maiuscole in alcuni poemetti della *Cronaca anglosassone* si veda BUZZONI (2001a).

<sup>14</sup> <http://beowulf.engl.uky.edu/~kiernan/eBoethius/inlad.htm> [ultima consultazione: 4.07.2005].

Si può notare che, in prima applicazione, è stato usato il linguaggio XML (*Extensible Markup Language*),<sup>15</sup> evidenziando con diversi colori le differenti tipologie di tags (i colori dell'originale vengono qui resi con riquadri di vario tipo): su sfondo bianco compaiono le stringhe che si riferiscono al piano codicologico-paleografico (per es. `<line>` `</line>` identifica e delimita una riga di testo così come appare nel manoscritto; `<dmg>` `</dmg>` identifica e delimita un danno fisico, etc.); su sfondo grigio compaiono le stringhe che si riferiscono al piano dell'interpretazione lessicale (per es. `<word>` `</word>` identifica e delimita una sequenza di grafi appartenenti ad un'unica parola); con bordo tratteggiato compaiono le stringhe che si riferiscono alle emendazioni per congettura e alle interpolazioni (per es. `<res>` `</res>` identifica i grafi ricostruiti dall'editore); etc.

La sintassi XML, tuttavia, pur essendo molto flessibile e permettendo non solo un'ampia scelta ma anche la creazione di tags appropriati, presenta una struttura fortemente gerarchizzata; di conseguenza la rappresentazione dei fenomeni testuali che tendono a sovrapporsi, come nell'esempio, comporta notevoli problemi. Il gruppo di lavoro coordinato da Kiernan ha scelto di affrontare tale criticità elaborando un apposito software che

[...] will correctly resolve all conflicting tags behind the scenes, silently avoiding for the humanities editors the creation of invalid or non-well-formed XML encoding. The editor views in one window the source of the descriptive markup in the digital images of the manuscript, and tags a transcript of it in another window using clickable element buttons. The resulting tagged file is, like the glossary, fully searchable and open to any number of configurable views. Because the XML encoding automatically includes x/y coordinates for all tagged parts of an image, searching the text and the image can proceed in tandem.<sup>16</sup>

Non è questa la sede adatta per addentrarsi in una discussione approfondita sulle possibili scelte tecniche; piuttosto, ciò che importa ribadire è la necessità del contributo interpretativo apportato dall'editore in ogni singolo momento dell'operazione di codifica del testo.

<sup>15</sup> XML è una versione semplificata dell'SGML (*Standard Generalized Markup Language*), messo a punto alla fine degli anni Sessanta da un avvocato di Boston, Charles F. Goldfarb. Nonostante gli innegabili vantaggi dal punto di vista del trattamento informatico dei testi, la complessità dell'SGML ha reso poco economica la sua implementazione, favorendo invece lo sviluppo di sistemi semplificati.

<sup>16</sup> <http://beowulf.engl.uky.edu/~kiernan/eBoethius/tech-edit.htm#editing> [ultima consultazione: 4.07.2005].

### 3. *Descrizione degli ambiti di applicazione dei metodi automatici nella prassi ecdotica*

Gli ambiti ecdotici in cui il ricorso all'elaboratore ha registrato un elevato impiego fin dai primi pionieristici tentativi di applicazione delle nuove tecnologie ai testi letterari<sup>17</sup> sono i seguenti:

- la *recensio* e la *collatio codicum*;
- l'individuazione della *lectio variorum*;
- la ricostruzione dello *stemma codicum*.<sup>18</sup>

In queste fasi il computer può garantire *maggiore economicità* negli aspetti puramente meccanici, in quanto riesce a gestire una notevole quantità di dati permettendo di lavorare contemporaneamente su più livelli, ma anche aiutare il filologo nell'individuazione delle varianti e quindi delle parentele tra codici. Per un computer adeguatamente addestrato a compiere calcoli statistici non è infatti complesso individuare i *loca variantia*. Il computer non è tuttavia in grado di assegnare un 'peso' ermeneutico a ciascuna lezione alternativa:<sup>19</sup> infatti, solo la coincidenza in 'errore' può essere rilevante per individuare una parentela tra due manoscritti, la coincidenza in lezione giusta non prova nulla. E qui si impone un'ulteriore osservazione, strettamente connessa alla prima: l'individuazione dei rapporti di dipendenza reciproca tra i testimoni (sia quelli verticali o "genealogici", sia quelli orizzontali, spia di una contaminazione intra- ed extra-stemmatica) risulta indispensabile tanto in un'edizione tradizionale, quanto in un'edizione elettronica del testo che abbia pretese di scientificità.<sup>20</sup> I più noti studiosi che

<sup>17</sup> Si pensi, per esempio, a FROGER (1968) e ZARRI (1969).

<sup>18</sup> Numerose sono le applicazioni elaborate nel corso degli anni per la collazione automatica e la redazione di apparati critici; tra le più interessanti per la ricchezza delle loro funzioni si segnalano il programma *Collate*, utilizzato da Peter Robinson nell'ambito del *Canterbury Tales Project* (2000), <http://www.cta.dmu.ac.uk/projects/ctp> [ultima consultazione: 4.07.2005], e il sistema TUSTEP (TUebingen System of TExt Processing), creato presso l'Università di Tübingen più di 25 anni fa e costantemente implementato, <http://www.zdv.uni-tuebingen.de/tustep> [ultima consultazione: 4.07.2005].

<sup>19</sup> Su questo punto cfr. TOMASI (2001); ROBINSON (2004: 131-132).

<sup>20</sup> Non tratterò qui, volutamente, la nozione di "testo comune", né quella di edizione "democratica", in base alla quale i fruitori possono "votare" la lezione prescelta che diviene così "testo pubblicato" di riferimento. Si tratta, infatti, di concetti limite che, sebbene già impiegati in alcuni progetti (vd. FIORMONTE 2003b: 14), non risultano per ora sufficientemente testati.

si occupano di informatica umanistica applicata ai testi medievali e che hanno dato vita a gruppi di lavoro prevalentemente nati in ambito universitario sono sostanzialmente concordi nel ritenere imprescindibili le fasi della *recensio* e della *collatio*. Il vero problema è quello di mettere a punto strumenti e programmi adeguati al fine di rendere tali procedure il più possibile affidabili e rigorose, abbattendo così il margine di errore (problematiche che del resto non sono estranee neppure ai procedimenti manuali).<sup>21</sup> Come ricorda ROBINSON (2004: 131) “it is difficult to make any sense of the bare statistics”; per farlo è comunque necessario un’attenta disamina della tradizione.

Tra le novità più evidenti dell’edizione elettronica rispetto a quella cartacea si può ricordare, come già parzialmente esposto nel paragrafo 2, il processo di *trascrizione* del testo che deve essere poi trasferito nella memoria dell’elaboratore e ciò implica la scelta sia del linguaggio formale da utilizzare per tale codifica (per esempio: il già citato SGML/XML), sia degli elementi da codificare (per esempio: le rasure, le sovrascritture e riscritture, le glosse in margine, lo scioglimento delle abbreviazioni, etc.). Indipendentemente dal sistema di marcatura adottato, infatti, è necessario un accordo previo su ciò che si vuole recuperare informaticamente; è necessario cioè operare un’attenta *selezione* delle informazioni da consegnare al supporto

<sup>21</sup> “Il procedimento [di *collatio*] può essere, anzi, sicuramente è lungo, a volte scoraggiante; eppure sono da evitare le vie più brevi e i mezzi più sbrigativi: dalle trascrizioni affrettate e incomplete alla collazione dei soli codici più facili a leggersi scartando quelli troppo difficili [...], o dalle collazioni saltuarie [...] all’eliminazione (frequente) della tradizione indiretta dalle opere di *recensio*, e persino il ricorso (anch’esso molto frequente) a collazioni precedenti senza che vengano effettuati ulteriori controlli condotti direttamente sui codici [...]” LUISELLI FADDA (1994: 194). Del resto, dietro alla critica, forse un po’ ingenerosa, che Sebastiano Timpanaro rivolge al Lachmann stesso, si cela l’estrema difficoltà di applicare in modo rigoroso la *collatio* a causa della enorme quantità di dati di cui si dovrebbe – almeno teoricamente – disporre: “[...] E un po’ per la difficoltà di procurarsi collazioni di codici conservati in biblioteche lontane, un po’ per un superbo fastidio di tutto ciò che gli sembrava inutile congerie erudita, egli [Lachmann] finì sempre col basare le sue edizioni su un numero ristrettissimo di codici, scelti talvolta piuttosto arbitrariamente: per Catullo, su due codici soli, e in questo caso è più che mai evidente che la scelta tra le varianti doveva basarsi solo su criteri interni, perché criteri meccanici richiedono l’uso di almeno tre testimoni. E tuttavia proprio nell’edizione di Catullo egli credette di poter ricostruire le pagine del capostipite perduto, i cui numeri indicò in margine: tentativo fallito, nonostante i rincalzi che cercò di apporgli Moriz Haupt [...]”. TIMPANARO (1981 [1963]: 38-39).

digitale. Tale procedura è molto delicata, poiché, come sottolineato da FIORMONTE (2003b: 5), “ciò che si intende *recuperare* coincide con ciò che si vuole *conservare*, con evidenti ricadute sul concetto di integrità e memoria della fonte”. Ne consegue che la responsabilità del lavoro editoriale deve essere necessariamente ripartita tra più studiosi, ciascuno dei quali apporrà il proprio contributo in termini di competenza vuoi scientifica, vuoi più propriamente tecnica; di norma, le edizioni digitali sono frutto di un lavoro d'équipe.

Ma è nella strutturazione e articolazione dell'apparato, vale a dire nella

– *dispositio*

che si raggiungono, a mio parere, i risultati più interessanti tramite il ricorso alle tecnologie informatiche. La rappresentazione testuale in formato digitale costituisce, infatti, un superamento della fissità del testo a stampa. I testi trascritti e le immagini digitali si configurano come dati di tipo logico, in grado di essere processati, manipolati, interrogati. La possibilità di *interrogare* e *analizzare* il testo mediante sistemi automatici interattivi potrebbe in futuro rendere desuete le edizioni a stampa, decisamente meno informative. Inoltre un'edizione elettronica è in grado di restituire sullo schermo la *mobilità* del testo, con tutte le sue varianti, consentendo anche di visualizzare dinamicamente la storia della tradizione testuale, rappresentandola in costrutti ipertestuali. È proprio qui che risulta più evidente il “valore aggiunto” delle edizioni elettroniche rispetto a quelle cartacee. Anche secondo Francesca TOMASI:

L'applicazione di strumenti elettronici e di criteri informatici in ambito filologico deve consentire progressi qualitativi sostanziali; l'esperienza dell'applicazione dell'informatica a vari campi del sapere umano stimola infatti ad un approccio ai dati umanistici assolutamente innovativo, metodologicamente diverso da quello tradizionale.

Usare l'informatica significa solo parzialmente ricorrere all'ausilio della macchina; le nuove procedure computazionali comportano una sostanziale modifica che investe le vecchie procedure e ne determina di completamente nuove.<sup>22</sup>

La strada intrapresa dalle più innovative piattaforme digitali è proprio quella auspicata da Tomasi, ovvero la costruzione di

<sup>22</sup> [http://www.griseldaonline.it/informatica/manuale\\_parte10\\_2.htm](http://www.griseldaonline.it/informatica/manuale_parte10_2.htm) [ultima consultazione: 4.07.2005].

edizioni intese come “dossier digitali dinamici”<sup>23</sup> nonché – aggiungerei – “ragionati”, ovvero frutto di un processo interpretativo che non rinunci alla *recensio*. La dimensione dinamica e interattiva che solo lo strumento informatico può offrire trova un terreno particolarmente fertile nell’edizione di testi del medioevo, un’epoca nella quale il concetto di autore, ove non totalmente inesistente, è quantomeno fluido e quello di testo richiama quasi sempre opere in continua trasformazione.<sup>24</sup> Questa consapevolezza ha cominciato ad emergere nella coscienza critica molto prima dell’utilizzo massiccio delle nuove tecnologie; dalle ipotesi di ZUMTHOR (1972), AVALLE (1972), SEGRE (1976), (1979), (1985), VARVARO (1985) e molti altri negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, ha preso vita una corrente filologica che si è riconosciuta nel concetto di *mouvance* “mobilità” del testo medievale e che, nonostante le inevitabili diversificazioni interne, ha trovato un’importante espressione teorica nell’*Éloge de la Variante* di Bernard CERQUIGLINI (1989).

In particolare SEGRE (1976) sottolinea come il testo sia un sistema strutturato con valore comunicativo, ovvero finalizzato all’espressione di un contenuto. Quando si trovano delle varianti in due o più manoscritti, esse sono spia di un mutato sistema e vanno perciò studiate come fenomeno storico, perché l’atteggiamento del copista non è mai passivo. Accogliendo questa prospettiva di analisi, i manoscritti possono essere interpretati come una serie di “diasistemi” nell’ambito del sistema sovraordinato del testo.

Il supporto digitale consente di apprezzare il processo della costituzione del testo e dei relativi diasistemi nelle loro fasi di formazione e fissazione, ma anche di diffusione e ricezione creativa (per esempio: riscritture e adattamenti), fino a delinearne i percorsi di attualizzazione in rapporto al contesto culturale di arrivo. L’edizione a stampa, invece, non può andare oltre alla presentazione separata (per esempio in forma di sinossi) delle varie redazioni scribali.

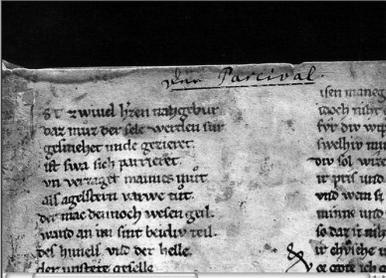
<sup>23</sup> FIORMONTE (2003b); ROBINSON (2004: 134-143).

<sup>24</sup> Sulle problematiche relative alle più opportune modalità di edizione di testi che risultano sostanzialmente instabili si è aperto da lungo tempo un ampio dibattito che, relativamente al mondo germanico medievale, ha interessato soprattutto le tradizioni anglosassone e nordica. A questo proposito si vedano: DOANE (1991); DOANE / AMSLER (1998); DOANE / LINDAHL (1998); O’BRIEN O’KEEFFE (1994); GLAUSER (1998); WOLF (1993). In area tedesca la discussione, benché decisamente vivace, ha riguardato prevalentemente aspetti di carattere teorico: cfr. GLERGEN / LEBSANFT (1997).

Un ulteriore, direi cruciale, vantaggio che l'edizione elettronica può offrire è la possibilità di visualizzare le varianti nel *co-testo* in cui sono tramandate; ciò rappresenta un notevole progresso rispetto dell'apparato critico tradizionale, in cui le varianti appaiono invece parcellizzate e poste in sequenza lineare. La visualizzazione co-testualizzata delle lezioni alternative permette di esplorare meglio la possibilità di una loro logica interna.<sup>25</sup>

Un felice esempio di progetto editoriale fondato su rigorosi criteri computazionali è il *Parzival Projekt*,<sup>26</sup> che nasce presso l'Università di Basilea nel 2001 per iniziativa di Michael Stolz e si pone come obiettivo l'edizione digitale del poema di Wolfram von Eschenbach (25.000 versi ca., risalenti all'inizio del XIII sec.). La tradizione del testo è ricca, in quanto costituita da più di ottanta testimoni, così suddivisi: 16 manoscritti completi e 68 frammenti pergamenei, a cui va aggiunta una riproduzione a stampa risalente al 1477.<sup>27</sup> L'edizione di riferi-

Parzival Prolog (1.15-1.25) - Normalisierter Basistext	Parzival Prolog (1.15-1.25) - Textzeugen
Übersetzung >>	Hs. D: St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 857
1.15. diz vliegende biſpel	D S. 5
1.16. ist tumben luten gar ze snel;	S. 5. Sp. a
1.17. sine mugens niht erdenken.	D 1.15. Diz fligende bi_pel.
1.18. wand iz kan vor in wenken	D 1.16. I_1 tumben luten gar ze_nel
1.19. rehte alsam ein schellec hase.	D 1.17. _ine mugens niht erdenken.
1.20. zinz underhalb an dem glase	D 1.18. wand iz kan vor in wenken.
1.21. <i>gêlicher und des blinden troum.</i>	
Hs. D: 'gêlichen'	
1.22. die gebent antlitzes roum.	
D m n o G L M O Q T U V W Z Fr32 Fr58	
1.15. 1.15 nach 1.18-r: Q	
diz] Daa Z 58	
vliegende] vs gende (?) M, flende Q, fligenden Z	
1.16. tumben] KImbe U	
gar] fêhê U	
ze] fêhê m W	
1.17. sine mugens] S9 emngend es m. Die mugent es n. o. ine mugen in G. Sie	



<sup>25</sup> Sulla possibile presenza di una logica interna alle varianti significative tramandate da un singolo testimone, si veda BUZZONI (2001b: 82-87), in cui si discute l'appartenenza allo stesso campo semantico delle lezioni alternative presenti nel ms. D della *Battaglia di Brunanburh*. Questo dato permette di formulare ipotesi sulle intenzioni comunicative (conscie e inconscie) che avrebbero indotto il copista di D a introdurre le innovazioni.

<sup>26</sup> <http://www.parzival.unibas.ch/probed.html> [ultima consultazione: 4.07.2005].

<sup>27</sup> BUMKE (1990: 176).

mento del *Parzival* rimane ancora oggi quella pubblicata da Karl Lachmann nel 1833, sebbene gli studiosi da tempo concordino sulla necessità di una sua revisione.

L'interfaccia grafica scelta dagli editori è particolarmente funzionale: lo schermo risulta suddiviso in quattro finestre (vd. figura alla pagina precedente). In alto a sinistra viene presentato il testo critico, basato sul testimone ritenuto più affidabile (Ms. D: S. Gallo, Stiftsbibliothek, Codex 857, metà del XIII sec.). In basso a sinistra viene proposto l'apparato critico, apparentemente tradizionale, ovvero in forma lineare. Tuttavia, cliccando sul *siglum* del manoscritto che accompagna una data lezione, viene visualizzata nella finestra posta in alto a destra la trascrizione del manoscritto stesso, di cui appare anche – sempre a destra, ma nella finestra inferiore – l'immagine digitalizzata. Si tratta quindi di un prodotto interattivo che permette al fruitore di passare costantemente dal testo-base proposto dagli editori al singolo testimone, ottemperando a due esigenze parimenti giustificate sul piano teorico: la necessità di recuperare la dimensione storica di ciascun manoscritto, senza dover rinunciare né ad uno studio rigoroso dei rapporti che intercorrono tra i testimoni, né alla presentazione di un testo critico (o meglio: interpretativo). Tramite l'uso di strumenti interattivi, tale testo viene sottratto al processo di assolutizzazione a cui inevitabilmente lo consegnerebbe la fissità dell'edizione a stampa e acquisisce valore non tanto in sé, quanto piuttosto nel confronto con i diasistemi che lo generano. Il testo, insomma, diventa anche visivamente un concetto di relazione.

Zweifellos kann am Bildschirm die von der *New Philology* postulierte Varianz angemessener dokumentiert werden als in konventionellen Texteditionen. Die kritischen Apparate traditionellen Zuschnitts teilen die Lesarten zumeist nur punktuell mit, wobei die Varianten Wort für Wort wiedergegeben werden. Am Bildschirm hingegen wird die überlieferungsgeschichtliche Vielfalt nachvollziehbar. Der zweite wichtige Vorteil der elektronischen Darstellung liegt jedoch gerade in dem von der *New Phylogeny* geforderten Aufweis handschriftlicher Gruppierungen. Computerprogramme beschleunigen die Analyseverfahren und erleichtern eine flexible Handhabung handschriftlicher Zuordnungen. Sie erlauben die zügige Revision philologischer Urteile über Leithandschriften und stemmatologische Relationen. Mit ihrer Hilfe könnte auch die Frage nach der frühen Ausprägung autornaher Parallelfassungen und nach deren Verfestigung im Überlieferungsprozess angegangen werden.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> <http://www.parzival.unibas.ch/einf.html> (Einführung > Editionsprobe) [ultima consultazione: 4.07.2005].

#### 4. Conclusioni e ulteriori prospettive di ricerca

Il riconoscimento dei vantaggi insiti in un'edizione elettronica del testo è strettamente correlato alla pratica ecdotica cui il filologo si conforma; quest'ultima sottende, a propria volta, una nozione specifica di testualità, secondo una scala implicazionale che potremmo rappresentare come segue:

scelta del tipo di edizione  $\supset$  prassi ecdotica  $\supset$  nozione di testualità  
ovvero,

nozione di testualità  $>$  prassi ecdotica  $>$  scelta del tipo di edizione.

L'interpretazione del dato, dunque, condiziona le modalità della sua rappresentazione. D'altra parte, tuttavia, strumenti di analisi sufficientemente sofisticati favoriscono l'accesso a dati testuali che possono risultare totalmente nuovi, oppure passibili di una nuova interpretazione. La sfida rappresentata dalle edizioni digitali è pertanto piena di promesse e, a mio parere, merita di essere accolta.

Per questo motivo a Ca' Foscari, presso il Dipartimento di Scienze del Linguaggio, si sta predisponendo un progetto di ricerca che, sulla base dei succitati presupposti teorici, analizzerà la tradizione testuale di *Heliand*,<sup>29</sup> individuando i criteri di codifica e di modellizzazione più adeguati per la resa computazionale di un testo a tradizione plurima. Si prevede l'articolazione dello studio in tre momenti successivi:

1. una fase teorica preliminare, finalizzata ad elaborare le migliori strategie editoriali alla luce della specificità della tradizione manoscritta del testo antico sassone;

<sup>29</sup> Vd. *supra*, par. 1. Attualmente, l'unico progetto italiano che prenda in esame un testo della tradizione germanica medievale è il *Vercelli Book Digitale*, facente capo a Roberto Rosselli del Turco, studioso dell'Università di Torino (<http://islp.di.unipi.it/bifrost/vbd/vbd.html>, ultima consultazione: 4.07.2005). Il programma ha come scopo principale quello di produrre una versione digitale del Codice 107 della Biblioteca Capitolare di Vercelli (fine X sec.), nel quale sono tramandati 23 omelie in prosa e 6 componimenti poetici anglosassoni in verso allitterante, con il fine di "proporre allo studioso e a chiunque sia interessato un'alternativa praticabile ed efficace rispetto alla consultazione diretta del manoscritto." ROSELLI DEL TURCO (2002: 353). La presentazione dei testi in più formati digitali è, per affermazione dell'autore stesso, uno scopo solo secondario. Si tratta, quindi, di un'edizione *image-based*, analogamente a quanto già proposto da Kevin Kiernan nell'ambito del progetto *Electronic Beowulf* (<http://www.uky.edu/~kiernan/eBeowulf/main.htm>, ultima consultazione: 4.07.2005).

2. una fase applicativa, finalizzata alla scelta e all'uso dei linguaggi di marcatura ritenuti maggiormente adeguati;
3. una fase operativa, finalizzata alla *dispositio* del testo criticamente stabilito e dei testimoni che lo tramandano (per esempio: utilizzo di specifiche interfacce grafiche).

La convinzione di fondo che anima questo progetto è che, amplificandone adeguatamente i canali di diffusione, si possa dare nuova vita ad un testo di notevole valore sia linguistico,<sup>30</sup> sia storico,<sup>31</sup> consegnandolo alla posterità in una forma che sia il più possibile rispettosa dei tratti peculiari della sua tradizione.

### *Bibliografia*

- AVALLE, D'A. S. (1972), "La critica testuale", *GRLMA*, vol. I: *Généralités*, Heidelberg: Winter, pp. 538-558.
- BAMPI, M. (2003), "Nuove prospettive d'impiego delle tecnologie informatiche in ambito filologico", *Linguistica e Filologia*, 16, pp. 147-157.
- BEHAGHEL, O. (1882), *Heliand und Genesis*, Halle (Saale): Niemeyer.
- BONINCONTRO, I. (2004), "Edizioni elettroniche. Introduzione all'argomento", [http://www.isime.it/Redazione/ed\\_elettroniche.pdf](http://www.isime.it/Redazione/ed_elettroniche.pdf) [ultima consultazione: 1.07.2005].
- BUMKE, J. (1990), *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter*, Band 2, München: DTV.
- BURNARD, L. (2001), "On the hermeneutic implications of text encoding", in D. FIORMONTE, J. USHER (eds.), *New Media and the Humanities: Research and Application*, Proceedings of the first Computers, literature and philology seminar, 7-9 September 1998, Oxford: University of Oxford Humanities Computing Unit, pp. 29-36.
- BUZZONI, M. (2001a), "Per una sintassi del testo iconico: il caso delle iniziali maiuscole nella *Battaglia di Brunanburh*", in M.G. SAIBENE / M. BUZZONI (a cura di), *Testo e Immagine nel Medioevo germanico*, Milano-Bologna: Cisalpino-Monduzzi, pp. 281-296.
- BUZZONI, M. (2001b), *Le sezioni poetiche della Cronaca anglosassone*.

<sup>30</sup> *Heliand* (6000 versi ca.) è, insieme a tre brevi frammenti di un poema sulla *Genesi* tramandati in *codex unicus* nel manoscritto Pal. lat. 1447 della Biblioteca Apostolica Vaticana ai ff. 1r, 2rv e 10v, l'unico testo che documenti la lingua sassone antica.

<sup>31</sup> Il poema nasce, infatti, dall'interazione tra la cultura mediterranea e quella germanica. Cfr. MURPHY (1989).

- Edizione e studio tipologico*, Viareggio-Lucca: Mauro Baroni editore.
- CERQUIGLINI, B. (1989), *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris: Seuil.
- CONTINI, G. (1986), *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli: Ricciardi [seconda ed. Torino: Einaudi 1990 e 1992].
- DOANE, A.N. (1991), "Oral Texts, Intertexts, and Intratexts: Editing Old English", in J. CLAYTON, E. ROTHSTEIN (eds.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, pp. 75-113.
- DOANE, A.N. / AMSLER, M. (1998), "Literacy and Readership", in P.E. SZARMACH, M.T. TAVORMINA, J.T. ROSENTHAL (eds.), *Medieval England: an Encyclopedia*, New York: Garland Publishers.
- DOANE, A.N. / LINDAHL C. (1998), "Orality and Auralità", in P.E. SZARMACH, M.T. TAVORMINA, J.T. ROSENTHAL (eds.), *Medieval England: an Encyclopedia*, New York: Garland Publishers.
- FIORMONTE, D. (2003a), *Scrittura e filologia nell'era digitale*, Torino: Bollati Boringhieri.
- FIORMONTE, D. (2003b), "Scrittura, Filologia e Varianti Digitali", in *Rivista di filologia cognitiva*, <http://w3.uniroma1.it/cogfil/VARIANTI.html> [ultima consultazione: 2.07.2005].
- FROGER, J. (1968), *La critique des textes et son automatisation*, Paris: Dunod.
- GIGLIOZZI, G. (1999), "La galassia Von Neumann: il testo fra piombo e byte", in *I nuovi orizzonti della filologia. Ecdotica, critica testuale, editoria scientifica e mezzi informatici elettronici*, Atti del Convegno Internazionale dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma: Accademia nazionale dei Lincei, pp. 209-231.
- GLAUSER, J. (1998), "Textüberlieferung und Textbegriff im spätmittelalterlichen Norden: das Beispiel der Riddarasögur", in *Arkiv för nordisk filologi*, 115, pp. 7-27.
- GLEGGEN, M.-D. / LEBSANFT, F. (1997) (Hrsgg.), *Alte und neue Philologie*, Tübingen: Niemeyer.
- LANA, M. (1994), *L'analisi del testo*, Milano: FrancoAngeli.
- LUISELLI FADDA, A.M. (1994), *Tradizioni manoscritte e critica del testo nel Medioevo germanico*, Roma-Bari: Laterza.
- MITZKA, W. (1965) (bearbeitet von), *Heliand und Genesis*, herausgegeben von Otto Behaghel, Tübingen: Niemeyer [8. Auflage].
- MORDENTI, R. (2001), *Informatica e critica dei testi*, Roma: Bulzoni.
- MURPHY, G.R. (1989), *The Saxon Saviour. The Germanic transformation of the Gospel in the Ninth-Century Heliand*, New York-Oxford: Oxford University Press.
- O'BRIEN O'KEEFE, K. (1994), "Editing and the Material Text", in D.G. SCRAGG, P.E. SZARMACH (eds.), *The Editing of Old English: Papers from the 1990 Manchester Conference*, Cambridge: D.S. Brewer, pp. 147-154.

- OLSON, D.R. (1997), "On the Relations between Speech and Writing", in C. PONTECORVO (ed.), *Writing development. An interdisciplinary view*, Amsterdam-Philadelphia: Benjamins, pp. 3-20.
- ORLANDI, T. (1990), *Informatica umanistica*, Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- ORLANDI, T. (1999a), "Per un curriculum europeo di informatica umanistica", <http://rmcisadu.let.uniroma1.it/~orlandi/fiormon.htm> [ultima consultazione: 1.07.2005].
- ORLANDI, T. (1999b), "Linguistica, sistemi, e modelli", in *Il ruolo del modello nella scienza e nel sapere* (Roma, 27-28 ottobre 1998), Roma, pp. 73-90 [= Contributi del Centro Linceo Interdisciplinare, n. 100].
- PERILLI, L. (1995), "Filologia computazionale", in *Contributi del Centro Linceo Interdisciplinare "Beniamino Segre" 93*, Roma: Accademia nazionale dei Lincei.
- ROBINSON, P. (2000), *New Methods of editing, exploring and reading the Canterbury Tales* <http://www.cta.dmu.ac.uk/projects/ctp/desc2.html> [ultima consultazione: 4.07.2005].
- ROBINSON, P. (2004), "Where We Are with Electronic Scholarly Editions, and Where We Want to Be", *Jahrbuch für Computerphilologie*, 5, pp. 123-143.
- ROSSELLI DEL TURCO, R. (2002), "Il Vercelli Book Digitale. Introduzione al Progetto", in V. DOLCETTI CORAZZA, R. GENDRE (a cura di), *Antichità germaniche. II Parte*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 351-361.
- SEGRE, C. (1976), "Critique textuelle, théorie des ensembles et diastème", in *Bull. Acad. R. de Belgique*, 62, pp. 279-292 [riproposto in *Semiotica filologica*, cap. 5].
- SEGRE, C. (1979), *Semiotica filologica*, Torino: Einaudi.
- SEGRE, C. (1981), "Testo", in *Enciclopedia Einaudi*, vol. XIV, Torino: Einaudi, pp. 269-291.
- SEGRE, C. (1985), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino: Einaudi.
- SHILLINGSBURG, P.L. (1996), *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*, 3<sup>rd</sup> edition, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- SIEVERS, E. (1878), *Heliand*, Halle: Waisenhaus.
- STOLZ, M. (2002), "Wolfram von Eschenbach, 'Parzival'. Das Basler Projekt einer elektronischen Teilausgabe", *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 131, pp. 407-408.
- TAEGER, B. (1984) (bearbeitet von), *Heliand und Genesis*, herausgegeben von Otto Behaghel, Tübingen: Niemeyer [9. Auflage].
- TIMPANARO, S. (1981), *La genesi del metodo del Lachmann*, Torino: Liviana Editrice, seconda edizione riveduta e ampliata [prima ed. 1963].
- TOMASI, F. (2001), "Le nuove frontiere della filologia", *Argo. Lette-*

- ratura e altri linguaggi*, [http://www.argonline.it/territori/territorio\\_due/tomasi\\_filologia.html](http://www.argonline.it/territori/territorio_due/tomasi_filologia.html) [ultima consultazione: 1.07.2005].
- VARVARO, A. (1985), *Letterature romanze del medioevo*, Bologna: il Mulino.
- WOLF, K. (1993), "Old Norse – New Philology", *Scandinavian Studies*, 65, pp. 338-348.
- ZARRI, G.P. (1969), "Il metodo per la *recensio* di Dom H. Quentin esaminato criticamente mediante la sua traduzione in un algoritmo per elaboratore elettronico", *Lingua e stile*, 4, pp. 161-182.
- ZUMTHOR, P. (1972), *Essai de poétique médiévale*, Paris: Seuil.

#### ABSTRACT

The aim of the present essay is to show how and to what extent electronic scholarly editions differ from traditional print editions, both in terms of product (the materials included and the ways they are accessed) and of process (the means by which they are carried out). Attention will be paid to the potential benefits with which electronic scholarly editions are endowed, considering also that this approach demands the rethinking of some of the fundamental editorial practices. The electronic medium, for example, permits possibilities of dynamic interactivity, the potential rewards of which are huge. Yet this debate is only apparently new, since it turns out to be deeply rooted in the long tradition of editorial practice that goes back to the nineteenth century (*recensio, collatio, dispositio*).

#### KEY WORDS

Computational Philology. Electronic Editions. Textual Criticism.

PARA UMA TRADUÇÃO DE ITALIANO PARA PORTUGUÊS  
DO INFINITIVO INTRODUZIDO PELA PREPOSIÇÃO *DA*

Apesar de as línguas portuguesa e italiana serem facilmente consideradas afins, enquanto línguas da mesma família, não se pode deixar de reconhecer a existência de numerosas assimetrias sintáticas. De facto, embora estes dois idiomas apresentem fortes semelhanças de superfície tanto a nível lexical como a nível de estruturas linguísticas, as divergências entre os dois sistemas são numerosas e significativas.

Um caso de correspondência apenas parcial entre as duas línguas é dado pela ocorrência da construção italiana *da* + infinitivo e as construções utilizadas paralelamente em português.

A variedade das construções em português em correspondência da construção italiana *da* + infinitivo é bastante ampla, o que não deixa de confundir e desorientar o estudante itálofono, que é levado a utilizar uma construção afim à da sua língua materna, quando isso é possível, mas se encontra na necessidade de escolher entre diversas opções, que mesmo as gramáticas de português concebidas para itálofonos actualmente disponíveis omitem de analisar. De facto será suficiente atentar nas seguintes frases para dar-se conta de pelo menos uma parte da gama de possibilidades:

IT	PT
(1) <i>Il problema è facile da risolvere.</i>	<i>O problema é fácil de resolver.</i>
(2) <i>È bello da morire.</i>	<i>É lindo de morrer.</i>
(3) <i>I piatti sono ancora da lavare.</i>	<i>Os pratos ainda estão por lavar.</i>
(4) <i>Non ho più libri da leggere.</i>	<i>Já não tenho livros para ler.</i>
(5) <i>Ho diverse lettere da scrivere.</i>	<i>Tenho várias cartas a escrever.</i>
(6) <i>Ha comprato una nuova macchina da scrivere.</i>	<i>Comprou uma máquina de escrever nova.</i>
(7) <i>Corse tanto da svenire.</i>	<i>Correu tanto que desmaiou.</i>
(8) <i>Ha ancora del pane da vendermi?</i>	<i>Ainda tem pão que me venda?</i>

Uma análise e uma avaliação da casuística de uso da construção italiana, por um lado, e, por outro, das estruturas envolvidas nas frases portuguesas permitirão esclarecer a um italofo-no as diferenças entre os dois sistemas linguísticos.

### 1. *Locuções substantivas*

Em italiano o infinitivo introduzido pela preposição *da* aparece em diversas locuções substantivas<sup>1</sup>, ou sintagmas fixos<sup>2</sup>, indicando objectos tais como *macchina da cucire* e *macchina da scrivere*, em que o sintagma composto pela preposição *da* seguida do infinitivo aponta para a finalidade do primeiro elemento das locuções, como de resto demonstra a existência das variantes com a preposição *per*, ou seja *macchina per cucire* e *macchina per scrivere* respectivamente. Esses sintagmas são paralelos a sintagmas como *asse da stiro*, *schiuma da barba* etc. É de salientar que nestas estruturas o infinitivo aparece sempre sozinho, nunca estando acompanhado de complementos ou de advérbios.

Tratando-se de locuções, a tradução para português limitar-se-á à utilização de substantivos ou locuções correspondentes, podendo-se notar, no entanto, a tendência do português para recorrer a locuções com estrutura análoga da referida para o italiano. Com efeito, o português, mais até do que o italiano, recorre a locuções construídas por substantivo + preposição *de* + infinitivo (impessoal) para definir um aparelho cujo mecanismo facilita a execução de tarefas comuns, utilizando um substantivo relativamente genérico, por exemplo *máquina*, seguido de preposição + verbo no infinitivo para especificar a sua finalidade.

Na maior parte dos casos não existe simetria entre as locuções italianas e as portuguesas, embora a locução com o mesmo tipo de estrutura exista nas duas línguas, como demonstra o exemplo (16), onde o português utiliza um sintagma com função de adjectivo formado pela preposição *de* + substantivo.

Eis alguns exemplos:

<sup>1</sup> Cfr. J. DE A. MOURA, *Gramática do Português Actual*, Lisboa, Lisboa Editora, 2003, p. 10 e p. 157.

<sup>2</sup> Cfr. L. RENZI - G. SALVI, *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino, 1991, vol. I, pp. 295-296.

TRADUÇÃO DO INFINITIVO INTRODUZIDO PELA PREPOSIÇÃO DA

PT	IT
(9) <i>Máquina de escrever</i>	<i>Macchina da/per scrivere</i>
(10) <i>Máquina de barbear</i>	<i>Rasoio elettrico</i>
(11) <i>Máquina de calcular</i>	<i>Calcolatrice</i>
(12) <i>Máquina de lavar [a] roupa</i>	<i>Lavatrice</i>
(13) <i>Máquina de lavar [a] louça</i>	<i>Lavastoviglie</i>
(14) <i>Ferro de engomar</i>	<i>Ferro da stiro</i>
(15) <i>Sala de jantar</i>	<i>Sala da pranzo</i>
(16) <i>Máquina de costura</i>	<i>Macchina da/per cucire</i>

No português a formação de locuções substantivas que cumpram estas características parece ser mais abundante, ao passo que o italiano manifesta uma tendência maior para a criação de novas palavras, como nos exemplos de (11) a (13) ou, no caso de não dispor de um adjetivo para determinar o substantivo como em (10), prefere utilizar um sintagma constituído por *da* + nome, como consta dos exemplos (14) e (15) <sup>3</sup>.

## 2. Locuções adjetivais

Existem diversas locuções adjetivais mais ou menos fixas, tais como *da morire*, *da impazzire*, *da non credere*, *da far paura*, que podem aparecer em frases análogas à do exemplo (2). Apesar de uma semelhança aparente, essas locuções possuem características que as distinguem das frases consecutivas, do tipo do exemplo (7), e portanto não devem ser confundidas com estas <sup>4</sup>. A sua tradução para português pode passar pelo recurso a locuções análogas, com infinitivo introduzido por *de* <sup>5</sup>.

IT	PT
(17) <i>Ho una fame da morire.</i>	<i>Estou com uma fome de morrer.</i>
(18) <i>Quel cane è brutto da far paura.</i>	<i>Aquele cão é feio de meter medo.</i>
(19) <i>Faceva un caldo da spaccare le pietre.</i>	<i>Fazia um calor de rachar.</i>

<sup>3</sup> Cfr. também M. DARDANO - P. TRIFONE, *Grammatica italiana con nozioni di linguística*, 3ª ed., Bologna, Zanichelli, 2002, p. 242.

<sup>4</sup> Para a distinção entre locuções adjetivais (aliás definidas “locuzioni di modo”) e orações reduzidas de infinitivo com valor consecutivo em italiano cfr. L. RENZI - G. SALVI, *op. cit.*, vol. II, p. 826 e p. 832.

<sup>5</sup> Sobre as locuções adjetivais do português em geral e as introduzidas, em particular, pela preposição *de*, cfr. J. DE A. MOURA, *op. cit.*, p. 26 e p. 157.

3. Ser + *adjectivo* + de + *infinitivo*

Outra estrutura frequente é a sugerida no exemplo (1). A expressão *fácil de resolver* é constituída pela sequência de um adjectivo qualificativo seguido da preposição *de* + infinitivo impessoal<sup>6</sup>. Este tipo de construção, que corresponde à italiana *essere* + adjectivo + *da* + infinitivo, é habitual com adjectivos como *bom*, *fácil*, *rápido* e semelhantes<sup>7</sup> e não prevê possibilidades de variação em português, pelo que a correspondência entre os dois sistemas linguísticos neste caso é completa, como se confirma pelos exemplos que se seguem:

IT	PT
(20) <i>É una informazione facile da ottenere.</i>	<i>É uma informação fácil de obter.</i>
(21) <i>É una situazione complicata da risolvere.</i>	<i>É uma situação complicada de resolver.</i>
(22) <i>É una storia triste da raccontare.</i>	<i>É uma história triste de contar.</i>
(23) <i>Il suo nome é difficile da pronunciare.</i>	<i>O seu nome é difícil de pronunciar.</i>

## 4. Orações subordinadas com valor consecutivo

O italiano prevê a possibilidade de utilizar a estrutura *da* + infinitivo inclusive como oração reduzida de infinitivo expressando valor consecutivo<sup>8</sup>, como na frase (7). Este tipo de construção tem uma aparente semelhança com a das locuções adjetivais acima referidas, porém a tradução para português revela a diferença efectiva entre os dois tipos (v. ponto 2):

IT	PT
(24) <i>Sono tanto stanca da non reggermi in piedi.</i>	<i>Estou tão cansada que não me aguento em pé.</i>

<sup>6</sup> Cfr. L. RENZI - G. SALVI, *op. cit.*, vol. II, pp. 333-334.

<sup>7</sup> Cfr. C. CUNHA - L.F.L. CINTRA, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Sá da Costa, 1984, pp. 483-484, onde o infinitivo é interpretado como complemento nominal do adjectivo, e J. DE A. MOURA, *op. cit.*, p. 157-158, que se limita a afirmar que neste caso a preposição *de* integra a sintaxe do adjectivo.

<sup>8</sup> Sobre as consecutivas com antecedente em italiano, cfr. L. RENZI - G. SALVI, *op. cit.*, vol. II, pp. 830-831.

TRADUÇÃO DO INFINITIVO INTRODUZIDO PELA PREPOSIÇÃO DA

(25) <i>Ha corso tanto da rimanere senza fiato.</i>	<i>Correu tanto que ficou sem fôlego.</i>
(26) <i>Mentiva con tanta naturalezza da convincere anche se stesso.</i>	<i>Mentia com tanta naturalidade que até se convencia a si mesmo.</i>
(27) <i>Lavora abbastanza da non perdere il lavoro.</i>	<i>Trabalha o suficiente para não perder o emprego.</i>

Nos exemplos (24), (25) e (26), em que o antecedente é *tanto* (advérbio ou adjectivo indefinido) em italiano e, correspondentemente, *tão* e *tanto* em português, a língua portuguesa adopta uma consecutiva explícita introduzida por *que* com verbo no indicativo. Em português a mesma construção dá-se com os antecedentes *tal*, *de tal maneira*, *de tal modo*.

No caso do antecedente *abbastanza*, em português observa-se a possibilidade de utilizar *o suficiente* seguido de uma oração infinitiva introduzida por *para*, como consta do exemplo (27).

5. Orações reduzidas de infinitivo com valor final

No caso de orações reduzidas de infinitivo com valor final, como é o caso da frase (4), em português a construção correspondente prevê a utilização da preposição *para* como elemento que precede o infinitivo<sup>9</sup>.

É de salientar que as orações reduzidas dos exemplos em português sugerem, mais do que o italiano, a ideia de possibilidade, ocasião, faculdade de realizar uma acção, em relação ao sintagma nominal que antecede o *para* + infinitivo (com a possibilidade de usar a forma flexionada). De facto, as orações italianas que se seguem não permitem, à partida, estabelecer se a acção indicada na oração reduzida “pode” ou “deve” ser realizada:

IT	PT
(28) <i>Ha sempre molte cose da raccontare.</i>	<i>Tem sempre muitas coisas para contar.</i>
(29) <i>Ho molte riviste da leggere.</i>	<i>Tenho muitas revistas para ler.</i>
(30) <i>Ci sono molti film nuovi da vedere.</i>	<i>Há muitos filmes novos para ver.</i>
(31) <i>La nonna ci ha portato dei biscotti da mangiare.</i>	<i>A avó trouxe-nos bolachas para comermos.</i>

<sup>9</sup> Sobre as orações reduzidas de infinitivo do português, cfr. C. CUNHA - L.F.L. CINTRA, *op. cit.*, pp. 607-609.

Pelo contrário, no caso de as orações reduzidas finais apontarem mais para a necessidade ou obrigatoriedade da acção indicada pelo infinitivo (valor deôntico), a preposição utilizada de preferência em português é *a*, como se pode observar nos exemplos seguintes:

IT	PT
(32) <i>Ho diverse lettere <b>da scrivere.</b></i>	<i>Tenho várias cartas <b>a escrever.</b></i>
(33) <i>Oggi ho ancora molte cose <b>da fare.</b></i>	<i>Hoje ainda tenho muitas coisas <b>a fazer.</b></i>
(34) <i>Non c'è più niente <b>da dire.</b></i>	<i>Já não há mais nada <b>a dizer.</b></i>
(35) <i>Il Ministro ha una decisione importante <b>da prendere.</b></i>	<i>O Ministro tem uma decisão importante <b>a tomar.</b></i>

Comparando os exemplos de (28) a (31) e os de (32) a (35) poder-se-á observar que, em geral, em português, dependendo da situação (possibilidade ou necessidade/obrigatoriedade), as orações reduzidas apresentadas tanto são gramaticais quando introduzidas por *para* como quando introduzidas por *a*. A opção, em português, entre as duas preposições dependerá das implicações semânticas apontadas, ou seja será de ter em conta se a acção expressada pelo verbo no infinitivo “pode” ou “deve” ser executada.

Quando o verbo no infinitivo refere uma acção que cabe ao sujeito da oração principal, sendo *ter* o verbo principal, a preposição *para* pode ser utilizada mesmo para indicar a obrigação ou a necessidade de realizar determinada tarefa. Assim, no caso dos exemplos (32) e (33), em português o mesmo seria afirmar *Tenho várias cartas para escrever* e *Hoje ainda tenho muitas coisas para fazer*.

## 6. Oorações relativas restritivas

Outro caso em que, ao passo que o italiano utiliza uma oração reduzida de infinitivo<sup>10</sup>, o português prefere recorrer a orações não reduzidas é o da construção infinitiva com função relativa do italiano, como em (8). Esse tipo de construção é utilizada apenas no uso restritivo e caracteriza-se no plano

<sup>10</sup> Sobre as relativas infinitivas italianas cfr. L. RENZI - G. SALVI, *op. cit.*, vol. I, p. 455.

semântico pela ideia de possibilidade em relação ao significado do verbo no infinitivo. Nestes casos o português pode utilizar uma oração relativa restritiva com verbo no conjuntivo (introduzida por *que*), como nos exemplos (36) e (37), ou uma oração reduzida de infinitivo introduzida por *para*, quando de facto a relativa infinitiva italiana implica um valor final, como nos exemplos (38) e (39):

IT	PT
(36) <i>Hai una matita da prestarmi?</i>	<i>Tens um lápis que me emprestes?</i>
(37) <i>Hai un foglio da darmi?</i>	<i>Tens uma folha que me dêes?</i>
(38) <i>Cerco un libro da leggere.</i>	<i>Procuro um livro para ler.</i>
(39) <i>Hai un libro da farmi leggere?</i>	<i>Tens um livro para eu ler?</i>

A oração relativa restritiva portuguesa define de forma explícita as características do objecto directo, ou seja, como se depreende dos exemplos propostos, a possibilidade de esse objecto ser emprestado (36) ou dado (37), não se limitando a indicar uma suposta finalidade.

No entanto, nos exemplos (38) e (39) o valor final da oração reduzida italiana torna-se explícito em português<sup>11</sup>.

## 7. Ser de + *infinitivo*

Caso à parte é a perífrase verbal italiana *essere* na terceira pessoa + *da* + infinitivo, com o significado de “dever ser + participio passado”<sup>12</sup>. Para este tipo de construção o português prevê uma análoga, com o verbo *ser* + *de* + infinitivo, onde o verbo *ser*, tal como o italiano *essere*, desempenha função de modalizador:

IT	PT
(40) <i>È da notare che...</i>	<i>É de notar que...</i>
(41) <i>È da sottolineare l'aspetto innovativo.</i>	<i>É de salientar o aspecto inovador.</i>
(42) <i>Sono da escludere eventuali interferenze.</i>	<i>São de excluir eventuais interferências.</i>

<sup>11</sup> Cfr. o ponto 5 sobre as orações reduzidas de infinitivo com valor final.

<sup>12</sup> Cfr. L. RENZI - G. SALVI, *op. cit.*, vol. II, p. 536.

8. *Perífrases verbais com infinitivo introduzido por por*

Registam-se casos em que a uma oração reduzida italiana introduzida pela preposição *da* corresponde em português uma construção análoga introduzida pela preposição *por*. Isso ocorre nomeadamente com os verbos *restare* e *rimanere* seguidos de *da* + infinitivo, significando “*ainda não ter sido* + participípio passado”<sup>13</sup>. O mesmo ocorre quando o verbo *essere* está acompanhado pelo advérbio *ancora* e com o verbo *lasciare*. O português utiliza perífrases verbais análogas contendo o infinitivo introduzido por *por*, como consta dos exemplos que se seguem:

IT	PT
(43) <i>La situazione è ancora da risolvere.</i>	<i>A situação ainda está por resolver.</i>
(44) <i>Gli indumenti erano ancora da stirare.</i>	<i>A roupa estava por passar.</i>
(45) <i>Il letto è rimasto da rifare.</i>	<i>A cama ficou por fazer.</i>
(46) <i>È rimasto molto da dire.</i>	<i>Muito ficou por dizer.</i>
(47) <i>Ho lasciato il letto da rifare.</i>	<i>Deixei a cama por fazer.</i>
(48) <i>C'è ancora molto da fare.</i>	<i>Há ainda muito por fazer.</i>
(49) <i>Ci sono ancora diversi aspetti da chiarire.</i>	<i>Há ainda vários aspectos por esclarecer.</i>
(50) <i>Il preventivo è ancora da fare.</i>	<i>O orçamento continua por fazer.</i>

Nos exemplos apresentados as orações reduzidas italianas referem-se à necessidade ou conveniência de realizar uma acção que ainda não se realizou. As frases portuguesas correspondentes, no entanto, salientam de forma mais evidente o aspecto, recorrendo na realidade a construções perifrásticas que desempenham a função de exprimir a persistência de uma situação, em contraposição à acção indicada pelo verbo no infinitivo, a qual ainda não se cumpriu.

A utilização da preposição *por* em português justifica-se pelos verbos principais das frases apresentadas, pois os verbos *estar* e *ficar* surgem como auxiliares de perífrases verbais precisas. O verbo *estar* seguido de um verbo no infinitivo precedido pela preposição *por* sugere uma acção não executada, refere uma acção que devia ser executada mas ainda não foi. Analogamente, o verbo *ficar* seguido de um verbo no infinitivo precedido pela preposição *por* aponta para uma acção não realizada.

<sup>13</sup> Cfr. L. RENZI - G. SALVI, *op. cit.*, vol. II, p. 536.

Da mesma forma, também *deixar* algo *por* seguido de infinitivo significa não realizar uma acção.

Regista-se, ainda, uma construção afim com o verbo impessoal *haber* e com o verbo *continuar*, indicando que a acção expressada pelo verbo no infinitivo ainda não foi executada.

Em todos estes casos, portanto, a utilização em português da preposição *por* antes do infinitivo depende do recurso a construções verbais perifrásticas, onde o verbo auxiliar exige uma preposição específica para expressar o aspecto da acção, nomeadamente a persistência de uma situação em que uma dada acção ainda não foi cumprida.

### 9. Dar de + *infinitivo*

Em italiano existem, além dos já referidos no ponto 8, alguns verbos pertencentes à mesma área semântica que prevêm a construção com *da* + infinitivo. Trata-se dos verbos *dare*, *offrire*, *porgere* e *portare*<sup>14</sup>. Em português apenas o primeiro recorre a uma construção análoga, como se observa em (51).

IT	PT
(51) <i>Mi ha dato da bere.</i>	<i>Deu-me de beber.</i>
(52) <i>Mi ha portato delle mele da mangiare.</i>	<i>Trouxe-me maçãs para comer.</i>

À excepção do verbo *dare* / *dar*, portanto, é necessário avaliar o valor das orações infinitivas italianas, que com os verbos acima mencionados costuma ser de tipo final (v. ex. (31)).

### 10. Ter que + *infinitivo*

Quando em italiano o *da* + infinitivo pertence a uma construção com valor deôntico com o verbo *avere*, em português poderá utilizar-se o verbo *ter* + *que* + infinitivo. O verbo *ter* pode ou não estar seguido de um quantificador indefinido como *bastante*, *muito*, *pouco*, *nada* e afins, pois este tipo de antecedente pode ficar implícito.

<sup>14</sup> Cfr. L. RENZI - G. SALVI, *op. cit.*, vol. II, p. 537.

IT	PT
(53) <b>Ha molto da studiare.</b>	<b>Tem muito que estudar.</b>
(54) <i>Ultimamente ho avuto molto da pensare.</i>	<i>Ultimamente tenho tido muito que pensar.</i>
(55) <b>Aveva da fare.</b>	<b>Tinha que fazer.</b>

Em português considera-se que neste tipo de ocorrência o verbo *ter* não desempenha função de auxiliar mas sim a de verbo pleno, com o significado de “possuir”, “dispor de” etc.; nos exemplos anteriores, o *que* + infinitivo assume de facto força substantiva, indicando respectivamente “matéria para estudar” (53), “coisas em que pensar” (54), “tarefas para fazer” ou “assuntos para tratar” (55).

#### 11. *Relativas com antecedente implícito*

É de salientar que essa mesma construção italiana (*avere* ou, também, *esserci* + *da* + infinitivo) pode indicar a disponibilidade em relação a um antecedente implícito (*niente*, *nulla*, *qualcosa* etc.). Nesse caso a construção utilizada em português pode ser a mesma descrita no ponto anterior, desde que o verbo da oração principal seja *ter* (v. ex. (56), mas também, como opção alternativa, o ex. (57)). Com outros verbos a construção costuma ser diferente, pois limita-se a tornar explícito o antecedente:

IT	PT
(56) <i>Quei bambini non avevano da mangiare.</i>	<i>Aquelas crianças não tinham que comer.</i>
(57) <i>Non hai da mangiare?</i>	<i>Não tens nada para comer?</i>
(58) <i>C'è da bere?</i>	<i>Há alguma coisa para beber?</i>
(59) <i>Non ha da dormire.</i>	<i>Não tem onde dormir.</i>
(60) <i>Non c'è da ringraziare.</i>	<i>Não é para agradecer.</i>

Como se pode observar dos exemplos, para este tipo de construção o português varia de acordo com o valor final ou relativo restritivo da oração.

No entanto, na frase portuguesa do exemplo (59) há uma diferença em relação aos outros exemplos, pois o verbo utilizado neste caso é *ser*, com função de modalizador, com construção análoga da descrita no ponto 7.

Desta resenha casuística resulta evidente a necessidade de uma avaliação pontual da entidade da construção italiana *da* + infinitivo a fim de permitir uma tradução correcta para português ou a utilização de uma construção correspondente apropriada caso a caso.

De facto, a estrutura italiana analisada brevemente neste estudo não é unívoca; pelo contrário, pode desempenhar múltiplas e variadas funções gramaticais, assim como pode integrar a sintaxe de alguns verbos específicos, que foram acima mencionados.

Apenas o reconhecimento da função desempenhada por *da* + infinitivo em cada caso poderá ajudar o estudante itálofono, com bom domínio da língua portuguesa, a optar por uma solução adequada.

No entanto, as reflexões contidas nestas páginas poderão ser de algum suporte inclusive para os estudantes lusófonos, ainda numa perspectiva contrastiva, com vista a uma maior compreensão da variedade de significados e nuances que uma única estrutura pode adquirir na língua italiana.

#### *ABSTRACT*

Although Italian and Portuguese are commonly deemed similar languages, they may present asymmetries on a syntactical level. One of them emerges in the case of the Italian construction “*da* + infinitive” which does not have a univocal translation into Portuguese. In this article, starting from the evaluation of the function that “*da* + infinitive” has in Italian, the possible translations into Portuguese are identified following a comparative perspective.

#### *KEY WORDS*

Contrastive linguistics. Translation from Italian into Portuguese. Implicit infinitive sentences in Italian.



MARINA COSLOVI

DOROTHY PARKER'S *IL MIO MONDO È QUI*,  
OR THE STORY OF A SURPRISING FAILURE

1. *Montale, Vittorini, Bompiani and Il mio mondo è qui*

*Il mio mondo è qui*, the first Italian translation of a work by Dorothy Parker, appeared in the fall of 1941.<sup>1</sup> Potentially, it had all the qualities to become an important translation. It was published by Bompiani, who had already offered some successful contemporary American writers to the Italian public.<sup>2</sup> It was endorsed by Elio Vittorini who was, together with Cesare Pavese, the great propounder of American literature in the pre-war period. It was the work of Eugenio Montale, who was not at his first experience as a translator<sup>3</sup> and whose literary stature was already acknowledged. Finally, it was published at a critical moment of Italian intellectual history, when the stricter censorship of the Ministero della Cultura Popolare was rendering the appearance of a new book by a contemporary Ameri-

<sup>1</sup> D. PARKER. *Il mio mondo è qui*. Milan: Bompiani, 1941. In this article I will refer to the 1993 edition in the "Tascabili Bompiani" series, which is a reissue of the 1971 new Bompiani edition. For the original short stories I will refer to *The Collected Dorothy Parker* 1989.

<sup>2</sup> Notably John Steinbeck and Erskine Caldwell. For a bibliography of the translations of American authors between 1930 and 1950 see D. FERNANDEZ. *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*. Palermo: Salvatore Sciascia Editore, 1969.

<sup>3</sup> Montale had already translated some pieces of poetry (from T.S. Eliot and Leonie Adams); two novels by John Steinbeck (*La battaglia* and *Al dio sconosciuto*); Christopher Marlowe's *La tragica storia del dottor Faust* and the short stories for *Americana*. For a bibliography of Montale's translations see L. BARILE. *Bibliografia Montaliana*. Milan: Mondadori, 1977. For a good bibliography of the critical studies of Montale's translating work see S. BOZZOLA. "Steinbeck, Rodocanachi, Montale. Tra traduzione e revisione", in *Studi Novecenteschi* 18 (1991) n. 42: 317-345.

can author a complicated matter<sup>4</sup> – a fact that heightened the curiosity and the expectancy of the public.

However, in spite of all these promising circumstances, the book was not a success. It is true that, from a commercial point of view, it was not a downright disaster, and a second edition was issued in 1943.<sup>5</sup> But from the point of view of its impact on the Italian cultural scene it was a complete failure. Its appearance went completely unnoticed: no critical reviews acknowledged it, and the name of Dorothy Parker remained almost as obscure as before its appearance.<sup>6</sup>

Illustrious fiascos can often reveal significant things about the people involved, and *Il mio mondo è qui* is no exception to the rule. But before investigating the reasons of its indifferent reception, we should have a look at the few available facts about this translation.

<sup>4</sup> On the difficulties encountered by Italian publishers in this period (as well as for a fascinating inside view of life in a big publishing house) see Pietro Albonetti's "Trfile di Romanzi" (P. ALBONETTI. *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*. Blu novecento, Milan: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1994: 9-117). Equally interesting are several essays contained in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*. Milano 19-20-21 febbraio 1981. Atti del convegno. Milan: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983). Cf. also V. BOMPIANI, "Gli americani (1938)", in *Il Mestiere dell'editore*. Milan: Longanesi, 1998: 119-122; and *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, ed. by Gabriella D'Ina and Giuseppe Zaccaria. Milan: Bompiani, 1988: 25-53.

<sup>5</sup> The first edition of *Il mio mondo è qui*, 8,000 copies, appeared in the collection "Letteraria". The number of copies shows that Dorothy Parker's book was regarded as a promising investment: in those years a first edition of 2 to 5,000 copies was common, while a first edition of 12 to 15,000 copies (or more) was normally reserved only to sure best-sellers. The selling rate of *Il mio mondo è qui* was slow, however: a second edition was issued in the collection "La Zattera" only after two years, and the number of copies was reduced to 5,000 (a best-seller in those years could easily sell 45,000 copies in two or three years). The book never reached a third edition. It was only in 1971, in the wake of the rediscovery of Dorothy Parker after her death, that Bompiani published a new edition. On the number of copies and the selling rate of foreign fiction in the 30s and 40s see P. ALBONETTI. *Non c'è tutto nei romanzi*, cit.: 100-102.

<sup>6</sup> Only one (short) Italian article on Dorothy Parker appeared in the 40s: P.F. PAOLINI's "Dorothy Parker intellettuale di sinistra". *L'Illustrazione Italiana* 24 (1949): 806. As the title suggests, this article was prompted more by Dorothy Parker's political stance than by an interest in her work as such. The first important Italian critical study of Dorothy Parker appeared several years later: it was Fernanda Pivano's "Dai boa di struzzo alla protesta", the introductory essay to the new edition of *Il mio mondo è qui* in 1971.

*Here Lies* is first mentioned in a letter written by Valentino Bompiani and addressed to Elio Vittorini.<sup>7</sup> It is a routine communication that reads as follows:

Milano, 8 Maggio 1940-XVIII  
Dr. Elio Vittorini  
presso Coleschi  
...  
Firenze

“HERE LIES” di Dorothy Parker.

Caro Vittorini, prima di concludere definitivamente il contratto per l'acquisto dei diritti italiani del libro vorremmo avere il Vostro giudizio sull'opera. Scriveteci non appena possibile. Grazie.

Soc.An. Editrice  
Valentino Bompiani & Co.  
Il Consigliere Delegato<sup>8</sup>

We do not have Vittorini's answer to this letter, but he must have given a favourable opinion since Bompiani – who had brilliant intuitions of his own but greatly relied on his collaborator's advice<sup>9</sup> – went on with the transaction and acquired the rights to Parker's work.

*Here Lies* is next mentioned in a letter to Eugenio Montale:

Milano, 22 Gennaio 1941-XIX  
EUGENIO MONTALE  
VIALE DUCA DI GENOVA, 38  
FIRENZE

Siamo lieti di mandarvi per traduzione “HERE LIES” di Dorothy Parker. Saremo lieti se potrete iniziare subito il lavoro. Diteci anche, per favore, quando Vi sarà possibile consegnarci il manoscritto. Come compenso Vi proporremo L. 2.500= (Duemila-cinquecento). Diteci se sta bene. Molto cordialmente,

Soc. An Editrice  
VALENTINO BOMPIANI & C.  
Ufficio Segreteria<sup>10</sup>

In February Bompiani asked Montale to send him a short publicity notice about *Here Lies* to be inserted in the spring

<sup>7</sup> Unpublished letter in Bompiani's archive (file “Vittorini”).

<sup>8</sup> Unpublished letter, dated May 8, 1940, in Bompiani's archive (file “Vittorini”).

<sup>9</sup> Cf. his letters to Vittorini in V. BOMPIANI, *Caro Bompiani*. cit.

<sup>10</sup> This and the following (unpublished) letters about the translation are kept in Bompiani's archive (file “Montale”).

catalogue; and in May he acknowledged having received the completed translation of “Qui Giace” in manuscript. In June Bompiani sent Montale the first printed draft of the work, urging him to send it back as soon as possible since “Abbiamo urgenza di pubblicarlo”. The book was to be published only at the end of November, however, and in the letter announcing the good news to Montale, for the first time Bompiani referred to it as “Il mio mondo è qui”.<sup>11</sup> In the whole available correspondence about the book there is only one letter that goes beyond business concerns and sheds a little light on the actual translating process:

Firenze 2 Settembre 41 XIX

...

Spett. Casa Editrice Bompiani  
Milano

Vi restituisco l'accluso foglietto. L'originale dice addirittura: "mio marito è le macchine addizionali Matson." Io non potevo tradurre: "mio marito è il proprietario ecc." perchè il (presunto) humour della frase andrebbe perduto. Così son ricorso alla frase "vuol dire", che non mi pare oscura. In caso Vi restino dei dubbi date questo foglietto al signor Vittorini che accomoderà a suo piacere. Con molti cordiali saluti dev.mo<sup>12</sup>

Since we possess only these scanty pieces of direct information about *Il mio mondo è qui*, we must inevitably formulate a series of hypotheses in order to delineate its 'hidden' story. These will be largely based on what we already know about the eventful context of this translation – “il decennio delle traduzioni”, as Cesare Pavese, one of its protagonists, predicted that the 30s and 40s would be called.<sup>13</sup> To use an image, we will try to guess the shape of this missing piece of the puzzle by putting all the other pieces around it in their place.

<sup>11</sup> The delay in the publication of *Il mio mondo è qui* apparently alarmed Montale, who had already lost the opportunity of translating for Mondadori after the Minculpop had vetoed his version of STEINBECK'S *To a God Unknown* (*Al dio sconosciuto*, ready in 1940, was published only in 1946). For a study of this translation see S. BOZZOLA. “Steinbeck, Rodocanachi, Montale. Tra traduzione e revisione”, cit.

<sup>12</sup> Montale is here referring to an expression from the short story “Il piccolo Curtis”. The original reads “My husband... is the Matson Adding Machines.” (“Little Curtis”, *The Collected Dorothy Parker*, cit., 348.).

<sup>13</sup> Cf. C. PAVESE. “L'influsso degli eventi” (*La letteratura americana e altri saggi*. Introd. by Italo Calvino. Turin: Einaudi, 1971: 223).

The last letter by Montale quoted above is a good starting point for our investigation. A first inevitable reflection regards Montale's attitude towards the translation: he does not give the impression that he enjoyed reading the book. On the contrary, he distances himself from the humour of the story by calling it "presunto" – a kind of criticism the works of Dorothy Parker, celebrated as "the wittiest woman in America", had probably never received before.

A second observation is that Bompiani and Vittorini must have been very active as supervisors, and that they surely gave their own contribution to Montale's work. In the case of the problem discussed above, for instance, they decided against Montale's translation: the published version (presumably Vittorini's) reads "E mio marito... è le addizionatrici Matson" (p. 171). But who knows how many other 'foglietti' were passed among them?

One of these lost 'foglietti' probably concerned the question of the title. As we have seen, in the correspondence about *Here Lies* available to us, Montale entitles his manuscript "Qui giace" (translating literally from the original, although inevitably losing its double entendre), and Bompiani never expresses any objections to Montale's choice. So it must have been Vittorini who was instrumental in changing the title. But whoever was responsible for the decision, it was accepted by all – and it is this assent that interests us, for it betrays the fact that none of them knew much about the author. In fact, not only did a macabre overtone characterize the titles of all of Dorothy Parker's books, but it had become one of her distinctive traits.<sup>14</sup> Had anyone of them been aware of this, surely he would have objected to discarding the morbid "Qui giace" in favor of the lighter *Il mio mondo è qui*.

But there is also another circumstance that casts serious doubts upon the extent of their knowledge of Dorothy Parker. Like all the other contemporary Italian publishers of foreign fiction, Bompiani had to contend daily with the censorship of the Ministero della Cultura Popolare. In addition to this, at the time of the translation of *Here Lies* he was engaged in what was to become the most emblematic of these disputes

<sup>14</sup> Among Dorothy Parker's works published before *Here Lies* we encounter such titles as *Enough Rope*; *Sunset Gun*; *Laments for the Living*; *Death and Taxes*.

with censorship: that for the publication of *Americana*, the American anthology in which both Bompiani and Vittorini had invested all their energies.<sup>15</sup> Considering the situation, it is highly improbable that he would have chosen such a critical moment to defy the 1938 racial laws and publish a Jewish-American writer.<sup>16</sup> We must conclude that neither Bompiani nor Vittorini were aware of the fact that Dorothy Parker's maiden name was Rothschild, and that 'Mrs. Parker'<sup>17</sup> not only was the wit who had declared on one occasion "I married him [Edwin Pond Parker, II] to change my name",<sup>18</sup> but that she was also the writer who, referring to the glamorous years of her career, was to confess "I was just a little Jewish girl, trying to be cute".<sup>19</sup>

Her Jewishness was not the only fact that could have displeased Fascist censorship, however. Without knowing it, Bompiani was publishing a writer whose political record was more than enough to blacklist her in Italy. Since the mid-thirties Dorothy Parker had been a communist sympathizer, at the center of several political activities which had as a common denominator an opposition to the authoritarian right-wing political movements of the time. Among other things, she had helped to found an Anti-Nazi League in Hollywood, and she had exploited her celebrity to raise money for the Loyalist cause in Spain.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> On *Americana* and the story of its problematic publication see D. FERNANDEZ, *op. cit.*, 156-162; V. BOMPIANI, *Caro Bompiani*, cit.: 38-49; Bompiani, *Il Mestiere*, cit.: 119-122.

<sup>16</sup> On the cultural consequences of these racial laws see P.V. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*. Pref. by Renzo De Felice. Milan: Laterza, 1975.

<sup>17</sup> 'Mrs. Parker' was her persona rather than her real self: in fact, she continued to be known as 'Mrs. Parker' even after becoming Mrs. Alan Campbell in real life.

<sup>18</sup> J. KEATS, *You Might As Well Live. The Life and Times of Dorothy Parker*. London: Penguin Books, 1979: 35.

<sup>19</sup> She declared this in one of her last interviews (M. CAPRON, "Dorothy Parker", in *Paris Review* 13 (Summer 1956): 72-87.).

<sup>20</sup> On Parker's political activism see L. FREWIN, *The Late Mrs. Dorothy Parker*. New York: Macmillan Publishing Company, 1986: 72-3, 217-23 and *passim*; M. MEADE, *Dorothy Parker. What Fresh Hell is This?*. London: Heinemann, 1987: ch. 13, 14 and *passim*; R. CALHOUN, "Dorothy Parker. A Biographical Sketch", in *Dorothy Parker. A Bio-bibliography*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1993: 16-20); F. PIVANO, "Dai boa di struzzo alla protesta", cit. On the communist sympathies of American writers in the Thirties see S. PEROSA, "L'idillio interrotto: Marx e il romanzo fra le due guerre", in *Vie della letteratura americana*. Turin: Einaudi, 1980: 236-271.

On top of this, she had an open and strong dislike for “Signor Benito Mussolini”, whom she had ridiculed as early as 1928 by making him the butt of her irony in a ruthless review of his novel *The Cardinal's Mistress*. The censorship, not to talk of Mussolini himself, would have never forgiven her such pert words as the following:

It is rumored that Il Duce is having one of those old-fashioned Latin tantrums over the translation and publication of his literary gem. That would be, for me, the one bit of cheer in the whole performance. Anything that makes Mussolini sore is velvet so far as I am concerned. If only I had a private income, I would [...] devote the scant remainder of my days to teasing the Dictator of All Italy [...] Indeed, my dream-life is largely made up of scenes in which I say to him, “Oh, il Duce, yourself, you big stiff,” and thus leave him crushed to a pulp [...] Weak though the ordeal has left me, I shall never be the one to grudge the time and effort I put into my attempts at reading *The Cardinal's Mistress*. The book has considerably enlarged that dream-life I was telling you about a few minutes ago. It has broadened now to admit that scene in which I tell Mussolini, “And what's more, you can't even write a book that anyone could read. You old Duce, you.” You can see for yourself how flat that would leave him.<sup>21</sup>

All things considered, there can be few doubts that Dorothy Parker was published in Italy only thanks to her sponsors' lack of information about her – a fact that is both highly ironical and indicative of the state of things in the country at the time.

Presumably, Bompiani had first met Dorothy Parker's name in one of the literary magazines he used to read regularly. In the same “modo quasi casalingo” he had ‘discovered’ Steinbeck's *Of Mice and Men* and Caldwell's *God's Little Acre*, the two books that, according to his own testimony, started the epoch of the great American translations in pre-war Italy.<sup>22</sup> So it would not have been unusual for him to pick an author of whom he knew almost nothing. *Here Lies* had appeared in 1939, had been praised by the critics and was selling well; and we can safely suggest that it was on this basis that Bompiani made his choice – thus becoming the first European publisher to translate Dorothy Parker.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> “Duces Wild”, in *The New Yorker* (September 15, 1928), now in *The Collected Dorothy Parker*, 514-516.

<sup>22</sup> V. BOMPIANI, *Il Mestiere*, cit., 119.

<sup>23</sup> The second European translation of Parker's short stories I have been able to trace was published in Portugal in 1945 (*Dorothy Parker*. Selected

However, as we have seen, Vittorini was equally involved in the decision. We must assume that he judged *Here Lies* sufficiently good to be acquired by Bompiani, but that he did not like it exceedingly – certainly not well enough to take into consideration translating it himself. It is true that at the time he had his hands full with *Americana*,<sup>24</sup> but the very fact that he made no mention of Dorothy Parker in the introductory notes he was writing for the anthology confirms that he was not particularly impressed by her stories.

And yet, his choice of Montale as translator suggests that he recognized some quality to her work. For Vittorini was a friend and an admirer of Montale's, and all the translations he had entrusted to him up to then concerned authors he might not prize personally, but whose significance he did not deny.<sup>25</sup>

The fact that Vittorini assigned the translation of *Here Lies* to Montale can be accounted for in two ways. The first explanation is very prosaic. Vittorini might have decided for Montale for the simple reason that the bulk of the book made it a palatable assignment, and he knew that the poet was in reduced circumstances.<sup>26</sup> Such matter-of-fact behaviour would not have been exceptional for him. Only a few months earlier he had refused Pavese the translation of *Billy Budd* in order to favor Montale, and to the Piedmontese writer who had – legitimately – complained about it<sup>27</sup> he had written: “mi dispiace

and Translated by Linda Loubet and Raül Roque. With a Preface by Victor Palla. Coimbra, Atlãantida, Livraria Editora).

<sup>24</sup> Bompiani asked Vittorini's advice about the acquisition of *Here Lies* on May 8, 1940. On May 5 Vittorini had sent him the following letter: “Sto leggendo tre volumi al giorno per l'antologia. Quando tornerò a Milano, sabato e domenica prossima, avrò completato il lavoro di scelta. Intanto ho ottenuto che anche Moravia traduca tre racconti. Bene, no? Così i traduttori saranno tutti scrittori.” V. BOMPIANI. *Caro Bompiani*, cit.: 38-39.

<sup>25</sup> As his correspondence with Bompiani shows (see for instance the letter in note 24 above) Vittorini was in charge of finding the translators for the books he supervised. On the friendship between Montale and Vittorini see A. ANDREINI. “Vittorini e Montale”, in *Belpaese*. 6 (1987): 268-286.

<sup>26</sup> In 1938 Montale, who had refused to join the PNF, had been fired from the Gabinetto Vieusseux where he had been working since 1929. Since then he had had to rely mainly on his translation work to support himself.

<sup>27</sup> Pavese was the undisputed Italian expert on Herman Melville. In addition to his critical writings on Melville, he had already translated *Moby Dick* in 1932 and *Benito Cereno* in 1940. On the Italian translations of Melville see S. PEROSA. *Le traduzioni italiane di Herman Melville e Gertrude Stein*. Venice: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997. On Pavese the translator see M. STELLA. *Cesare Pavese. Traduttore*. Rome: Bulzoni, 1977.

che ti sia seccato di Melville. Ma è Montale che lo fa, e ha insistito tanto per farlo (avendo anche bisogno di mettere insieme il maggior numero di pagine possibile) e io gli sono troppo amico.”<sup>28</sup>

But there could be another explanation for his choosing Montale – if not alternative, at least complementary to the first one.

When he was offered *Here Lies* Montale had just finished his translation work for *Americana*. Of the nine sections into which the anthology was divided, two consisted almost entirely of his translations. The first was ‘I classici’, which included his versions of Hawthorne and Melville. The second was ‘Eccentrici, una parentesi’, for which he had worked on Evelyn Scott, F. Scott Fitzgerald and Kay Boyle. As his introduction emphasizes, Vittorini had reserved this section for those contemporary authors he could not ignore, but whom he regarded as secondary and overrated figures:

Tra il 1919 e il 1925 si manifestavano già in pieno i grandi scrittori, Hemingway, Faulkner, Eliot, che hanno determinato definitivamente il carattere della letteratura contemporanea, ma il periodo è, nel fatto della voga generale, connesso a una tendenza minore di piccoli scrittori irrequieti, Dos Passos, Waldo Frank, Ben Hecht, McAlmon, Kay Boyle, Evelyn Scott, tanto che il pensatore e critico Henry Mencken ne domina la scena, pur con la sua smorfia esagerata, il suo sarcasmo spesso triviale e la sua malafede [...] Il movimento [...] nella [sua] baldanza libertaria, tutta pseudo euforia [...] non sviluppava [...] l'opera iniziata nel 1905 [...] e finiva per perdersi entro la propria effervescenza. Gli scrittori che ne erano protagonisti sembravano conoscere soltanto fantasmagorie di un'eccitazione presa dai nervi e di volta in volta condotta [...] a suscitare gorghi di parole.<sup>29</sup>

One cannot help observing that, had it appeared in the passage above, the name of Dorothy Parker would not have come as a surprise. In fact, several of the authors referred to by Vittorini – as well as Elmer Rice and F. Scott Fitzgerald, mentioned later on – moved in the same literary circles she frequented. Some had been in close association with her. Ben Hecht was part of the team of top-quality writers hired by

<sup>28</sup> Letter to Cesare Pavese dated September 19, 1940 (E. VITTORINI. *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*. Ed. by Carlo Minoia. Turin: Einaudi, 1985: 109).

<sup>29</sup> “Eccentrici, una parentesi” (*Americana. Raccolta di Narratori*. Ed. by Elio Vittorini. Milan: Bompiani 1991 (c. 1941), 2 vols: 664).

Hollywood producer Sam Goldwyn – a team Dorothy Parker joined in 1937. Henry Mencken, co-editor of *The Smart Set*, was among the first to appreciate and publish her short stories. Elmer Rice collaborated with her in the writing of *Close Harmony*, her first play. And F. Scott Fitzgerald, besides being a good friend, embodied for the general public the type of the glamorous writer as much as she did. He also wrote novels and short stories that basically dealt with the same subject matter she treated.

Therefore we can safely assume that, had Vittorini chosen to include Dorothy Parker in his anthology, it is in this section that he would have placed her. And we can read in Vittorini's assigning the translation of *Here Lies* to Montale, his 'expert' in American "eccentrici", an implicit – and basically negative – critical assessment of her work.

## 2. Vittorini, *Americana and the American Myth: a Parenthesis*

It is necessary to remember that Dorothy Parker was not the only author to be 'mistreated' by Vittorini: his proneness to dismiss writers that have since been recognized as major figures – and to exalt others he would himself diminish later on – is notorious.<sup>30</sup> The fact is, Vittorini's approach to modern American literature was highly biased. As Pavese promptly recognized after reading *Americana*, in his introductory notes to the anthology Vittorini had written "Una storia letteraria vista da un poeta come storia della propria poetica":

<sup>30</sup> On Vittorini and *Americana* see the works quoted in note 15 above and N. CARDUCCI. *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni '30*. Fasano: Lacaita, 1973: 195-236. On Vittorini's American myth see L.K. BARNETT. "Elio Vittorini and the Criticism of American Literature: a Reexamination", in *Studi Americani* 18 (1971): 395-412; A. LOMBARDO. "L'America di Vittorini", in *La ricerca del Vero. Saggi sulla tradizione letteraria americana*. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1961: 63-81, and V. AMORUSO. "Cecchi, Vittorini, Pavese e la letteratura americana", in *Studi Americani* 6 (1960): 9-71. On Vittorini the translator see G. BONSAVER. "Vittorini's American Translations: Parallels, Borrowings, and Betrayals", in *Italian Studies. An Annual Review* 53 (1998): 67-93; S. BOZZOLA. "Note su Pavese e Vittorini traduttori di Steinbeck", cit.; M. MATERASSI. "Da *Light in August* a *Luce d'agosto*: I reati letterari di Elio Vittorini", in *Le traduzioni italiane di William Faulkner*. Terzo Seminario sulla Traduzione Letteraria dall'Inglese. Venezia, 14 novembre 1997. Ed. by Sergio Perosa. Venice: Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 1998: 75-96.

certamente quando le tue note correranno il mondo [...] salterà su chi rileverà che esse sono estrose sì ma fantastiche. Ora [...] appunto perché fanno racconto, romanzo se vuoi, invenzione, per questo sono illuminanti [...] voglio parlare del gioco tematico della tua esposizione, del dramma di corruzione purezza ferocia innocenza che hai instaurato in quella storia [...] tu vi hai portato la tensione e gli strilli di scoperta della *tua propria* storia poetica [...] [che è stata] un attrito con la letteratura mondiale (quella letterat. mondiale che è implicita, in universalità, in quella americana – ho capito bene?), risulta che tutto il secolo e mezzo americ. vi è ridotto all'evidenza essenziale di un mito da noi tutti vissuto e che tu ci racconti.<sup>31</sup>

We can therefore presume that Dorothy Parker was excluded from Vittorini's attention – and consequently from the influential *Americana* – because her work did not conform to the myth that he was delineating for himself and his entire generation. In an essay written after the war, when the 'American infatuation' was already a phenomenon of the past, Pavese offered a famous recapitulation of that myth:

Verso il 1930, quando il fascismo cominciava a essere "la speranza del mondo", accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei suoi libri l'America, una America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane, innocente.<sup>32</sup>

From Vittorini's perspective – as well as from the perspective of those who were creating the American myth with him – the first 'fault' of Dorothy Parker would be her lack of optimism. She depicted a world in which the potentially negative aspects recognized by Pavese were not counterbalanced and redeemed by any positive quality: her America (like Fitzgerald's) was "rissosa" without being "felice"; it was "dissoluta" without being "feconda"; and even when young, it was hardly ever innocent. It was precisely on this negativity – interpreted as cynical – that Vittorini based his condemnation of the "eccentrici": "il loro radicalismo [morale] era alzata di spalle e mostrava [...] come disperassero della possibilità di fabbricar purezza con i materiali stessi della corruzione, e proclamassero, disperando, l'abbandono "tout court" alla corruzione."<sup>33</sup> And in his attack against Henry Mencken – who

<sup>31</sup> C. PAVESE. *Lettere 1926-1950*. Ed. by Lorenzo Mondo and Italo Calvino. Turin: Einaudi, 1968: 421.

<sup>32</sup> Cf. C. PAVESE. "Ieri e Oggi", in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit.: 187.

<sup>33</sup> *Americana*, cit., 666.

typified for him this 'deviant' current in American intellectual history – his accusation became even more explicit: “[Menck-en] assimilava le energie [...] del disagio generale, e introduceva una voga di assoluta negazione umana, celebrando [...] quello che credeva fosse lo scacco definitivo dell’America, cioè di un nuovo mondo per l’uomo.”<sup>34</sup>

The literary champions Vittorini opposed to these ‘eccentrics’ were writers like Hemingway and Faulkner, who “per ogni faccia del caos che affrontano raccolgono la sporca creta della corruzione e la plasmano, ne traggono purezza”;<sup>35</sup> or those like Steinbeck, Caldwell and Saroyan, by his own admission not so outstanding, but reading whom he had first formed his ideas about the universality of American literature.<sup>36</sup>

On comparing Dorothy Parker’s short stories to those written by the modern authors advanced by Vittorini, one cannot help perceiving another significant factor that plausibly represented a further stumbling block to his appreciation.

Most characters inhabiting the world of Vittorini’s favorite authors are common people – not infrequently downright outcasts – struggling with the basic, often tragic problems of their undistinguished lives. They are mediocre heroes, and their story takes place against such backgrounds as the road, the field, the factory. Because of their ‘simplicity’ Vittorini saw them as symbolizing a universal humanity, and it was easy for him to transfigure them into illustrations of his ‘new’ man.<sup>37</sup>

By contrast, Dorothy Parker’s typical protagonists are middle class people moving in sophisticated (or would-be sophisticated) surroundings. Many of them are party-goers, forever dealing with the after-effects of intoxication or unsuccessful

<sup>34</sup> *Ibid.*: 667.

<sup>35</sup> E. VITTORINI, “Storia contemporanea”, in *ibid.*: 743.

<sup>36</sup> On the ‘universality’ of American literature see E. VITTORINI, *Diario*, cit.: 64-65: “In questa specie di letteratura universale ad una lingua sola, ch’è la letteratura americana di oggi, si trova ad essere più americano proprio chi non ha in sé il passato particolare dell’America [chi] insomma è più aperto con la mente alla civiltà comune degli uomini [...] America significa per lui uno stadio della civiltà umana, egli l’accetterà come tale, e sarà americano in tal senso, puro, nuovo, senza nulla in sé di quanto dell’America è già morto e puzza”.

<sup>37</sup> On Vittorini’s ‘new man’ (and on parallel conceptions in Pavese and Pintor) see D. FERNANDEZ, *Il mito dell’America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, cit.: 71-82. See also N. CARDUCCI, *op. cit.*: 205-206 and *passim*.

love affairs. Others are wealthy men and women who treat subordinate people with carelessness. It was not easy to find among them specimens of a new, better humanity; on the contrary, they could strike one as a confirmation of Emilio Cecchi's notorious view of the United States as "la coda alcolizzata dell'Europa".

Perhaps, had Vittorini not been engrossed in *Americana* when he first met Dorothy Parker's work, he would have judged her differently. It seems incredible that a writer with his interest in colloquial language and dialogue should not appreciate her masterly command of the technique he had so much admired and studied in other American authors.<sup>38</sup> But an uncongenial subject matter obscured Dorothy Parker's merits – to the eyes of Vittorini and, as a consequence, also to the eyes of those for whom *Americana* became the bible of the American myth.

### 3. *Montale the Translator*

It is a well-known circumstance that Montale's strenuous translation work in the late 1930s and early 1940s was not a choice, but the consequence of his dire financial straits after losing his job at the Gabinetto Vieusseux: he openly talked of it as a "mestier vile" and as "la mia sgradita e forzata attività di traduttore".<sup>39</sup> This is how he recalled that period in 1964:

[La voga della letteratura americana] fu tale che io stesso ne fui in qualche misura coinvolto. A dir il vero, mi trovai a nuotare in quel fiume senza troppo volerlo. A partire dal '38 dovetti vivere esclusivamente di traduzioni e i libri che mi venivano proposti dagli editori erano quasi esclusivamente americani. Ebbi così la fortuna di volgere nella nostra lingua il *Billy Budd* di Melville [...] e tradussi poi alcuni racconti di Hawthorne, di Faulkner e il *Rich Boy* di Scott Fitzgerald che mi divertii ad adattare come aveva fatto Vittorini col *Piccolo Campo* di Caldwell. Trascuro testi accettati *oborto collo*; due libri di Steinbeck; uno di Dorothy Parker...<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Cf. S. BOZZOLA, "Note", cit., and BONSAVER, *op. cit.*

<sup>39</sup> E. MONTALE. "Intervista immaginaria", in *Intenzioni* (E. MONTALE. *Sulla poesia*. Milan: Mondadori, 1976: 561-569). This difficult moment in Montale's life is sketched by Giorgio Zampa in his interesting introduction to MONTALE's *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*. Introd. by Giorgio Zampa. Milan: Mondadori, 1996: xxxv.

<sup>40</sup> *Ibid.*: 2654-5.

The lack of emotive and artistic involvement in Parker's *Here Lies*, emphasized in the passage above, is confirmed also by the only letter in which Montale let his opinions emerge at the time of the translation. As we have seen, replying to Bompiani, who was perplexed by his rendering of a phrase, he wrote: "L'originale dice addirittura: "mio marito è le macchine addizionate Matson." Io non potevo tradurre: "mio marito è il proprietario ecc." perchè il (presunto) humour della frase andrebbe perduto."

We can read that "presunto" as a disclosure of Montale's opinion of the story in question. First of all it indicates that, personally, he was not able to partake in the humor of the expression. Secondly it shows that, although he did his best to be as scrupulous as possible, there was a limit to what he could do to kindle in others a sympathy for the text he himself did not feel. That 'presunto' betrays a basic coldness on his part: a coldness that – as a reading of *Il mio mondo è qui* confirms – stayed with him throughout his translating work. And this unresponsive attitude ended by affecting his translation.

There are translators for whom an affinity with the author and the world he/she depicts are not crucial factors.<sup>41</sup> But Montale was not one of them. As the scanty critical investigations of his prose translations have shown, it was only when something in the text aroused his private poetic world that he gave his best.<sup>42</sup> And it is significant that, during his previous

<sup>41</sup> Cf., for instance, CAPRONI's "Divagazioni sul tradurre" (Premio Città di Monselice per una Traduzione Letteraria. A cura dell'amministrazione comunale. Monselice: 1974) in which we read: "non credo [...] che il traduttore sia mosso [...] da una ricerca di affinità elettive [...] Il criterio della cosiddetta "congenialità" (stilistica soprattutto), tranquillamente posso affermare di non averlo mai seguito in ogni mio scontro [...] con gli autori da me tradotti" (26).

<sup>42</sup> Cf. in particular M.A. GRIGNANI. "La firma stilistica di Montale traduttore", in *Autografo* 5: 15 (1988): 3-2. On Montale as a translator see also M. BACIGALUPO. "Billy Budd fra poesia e musica (1942-1949)", in *Le traduzioni italiane di Herman Melville e Gertrude Stein*. Ed. by Sergio Perosa. Venice: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997: 89-106; M. BULGHERONI. "Dickinson/Montale: il passo sull'erba", in *Eugenio Montale*, Ed. by Annalisa Cima and Cesare Segre. Milan: Rizzoli, 1977: 91-114; G. LONARDI. "Fuori e dentro il tradurre montaliano", in *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*. Bologna: Zanichelli, 1980: 144-163; M.P. MUSATTI. "Montale traduttore: La mediazione della poesia", in *Strumenti Critici: Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria* 41 (Feb. 1980): 122-148; E.J. STORMON. "Montale as a Translator", in *Spunti e ricerche* 1 (1985): 67-80. On the

activity as a translator, when financial problems had not pressed on him, all the authors he had chosen to translate were poets, and all presented some affinity with his poetic work.<sup>43</sup>

So Montale found himself translating the book of an author of whom he did not know much, and who had probably been presented to him as a popular writer.<sup>44</sup> An author whose subject-matter did not arouse any special response in him, and whose language presented difficulties that were considerably increased by his lack of either translating aids or direct experience. All things considered, Montale was far from being the ideal translator for a book like *Here Lies*.

Montale did not write anything about Parker at the time of his translation, and continued to ignore her also in the following years. He did not refer to Parker even when he was writing about topics that positively invited allusions to her work. In 1950, for instance, he reviewed Don Marquis' *archy and mehitabel* and, after some observations on the great difficulties that a hypothetical Italian translator would meet because of Don Marquis' s *New Yorker* kind of humour "legatissimo a un

translators of Montale's time see also S. PEROSA, *Le traduzioni italiane di Herman Melville*, cit.; S. PEROSA, *Le traduzioni italiane di William Faulkner*. Terzo Seminario sulla Traduzione Letteraria dall'Inglese. Venezia, 14 novembre 1997. Venice: Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 1998; and R. MAMOLI ZORZI. "Italian Translations of Faulkner: the State of the Art", in *The Translations of Faulkner in Europe*. Venice: Supernova, 1998: 22-38.

<sup>43</sup> His *Quaderno di traduzioni*, published in 1948, admitted only these elective translations, with the exception of "Billy in the Darbies" – a ballad from Melville's *Billy Budd, Foretopman*, possibly the only prose work commissioned in this period that he enjoyed translating and of which he was proud (In a letter to Vittorini of February 2, 1942 he declared "è la mia migliore traduzione").

<sup>44</sup> The fact that Dorothy Parker was seen as a commercial writer is suggested by the publication of the second edition of *Il mio mondo è qui* in the collection 'La Zattera'. This paperback collection, characterized by the small format, was started in 1943. Unlike other collections devised by Vittorini, 'La Zattera' had no major cultural ambitions: it was created primarily to solve the contingent problem of how to keep on offering books to the public in spite of the wartime scarcity of paper. As was to be expected under such circumstances, most of the books published in this collection were chosen for *not* being particularly difficult or engagé. Among the titles preceding *Il mio mondo è qui* (which was number nine) were two works by Rosamond Lehmann (*Una nota in musica* and *Invito al valzer*) and *Il cavallo di Troia* by Christopher Morley; as we can read in some contemporary 'pareri di lettura' these authors, although respected, were above all valued for being 'popular', that is to say, easily accessible to the general public (P. ALBONETTI, *op. cit.*: 41; 399-400; 470).

tempo, a una civiltà e a una cultura che non sono le nostre”,<sup>45</sup> he concluded by stating that in this work readers would find:

un quadro fedele della vita bohème della Nuova York nelle *twenties* [...] il periodo che Scott Fitzgerald ha illustrato in altra maniera, riuscendo forse più moderno ma non più divertente del giornalista Donald Marquis.<sup>46</sup>

Not a word about Parker, who had not only humorously depicted the same New York of the twenties, but had also published most of her stories in the *New Yorker*.<sup>47</sup>

I have written that Montale ignored Parker – but, in reality, he did bring up her name on four occasions while working for *Il Corriere della Sera*.

The only time he wrote directly about her was in a 1953 review in which he was reflecting on the short story as a genre:

Il racconto breve, così com'è venuto configurandosi nel moderno tipo della *short story*, ha raggiunto nel mondo di lingua inglese una tale perfezione che in certi casi (per esempio nel caso di Dorothy Parker) solo un espertissimo orafò della critica potrebbe stabilire se si tratti d'arte o mestiere.<sup>48</sup>

This might sound as an acknowledgement of Parker's merit, although “*obtorto collo*”. Montale was definitely inclined to class Parker as a ‘mestierante’, however – a fact confirmed by his openly labeling her “una scrittrice di terz'ordine” nine years later, in an article about Hemingway.<sup>49</sup>

<sup>45</sup> “Raccolse le confidenze di gatti e scarafaggi”, in E. MONTALE, *Il Secondo Mestiere*, cit.: 974. Ironically, Montale's observations could be used as an explanation of the inadequacies of his translation.

<sup>46</sup> *Ibid.*: 978.

<sup>47</sup> For an interesting work on the *New Yorker* and other American magazines of the time see G.H. DOUGLAS. *The Smart Magazines. 50 Years of Literary Revelry and High Jinks at Vanity Fair, the New Yorker, the Esquire and the Smart Set*. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1991.

<sup>48</sup> E. MONTALE. “Letture”, in *ibid.*: 1499.

<sup>49</sup> An article in which he ascribed to her a sarcastic remark about the writer of which she was innocent (from E. MONTALE. “Schiatta umanità”, in *op. cit.*, *ibid.* 2402): “Ernest Hemingway, che aveva affrontato con fermo ciglio combattimenti e difficili situazioni, si turbò una volta, quando una scrittrice di terz'ordine disse che egli aveva del “falso pelo sul petto”; il che significava disconoscere l'autenticità del suo vivere inimitabile. Non aveva del tutto torto Dorothy Parker; ma trascurava il dramma autenticissimo del poeta che col volgere degli anni deve far mestiere dell'originario suo dono.”

In conclusion, Montale's opinion of Parker did not improve over the years: if anything, his references to her became harsher with the passing of time. However, it is important to emphasize that his growing disapproval of Parker does not appear to have been the result of a fresh assessment of her work: it is highly probable that, after that fateful 1941, Montale never read Dorothy Parker again.

#### 4. Here Lies *and its Ideal Translator: a Speculation*

It is very risky to talk of the ideal translator. For there seem to be few – if any – incontrovertible criteria in this field. Is it imperative to know the language of the author one wishes to translate? Apparently not, for, as the following paradoxical statement by George Steiner indicates, “some of the most persuasive translations in the story of the *métier* have been made by writers ignorant of the language from which they were translating”.<sup>50</sup> Is it indispensable to have a good knowledge of the culture informing the original work? Not necessarily, for there have always been translators like Pound who – again according to George Steiner – could “imitate and persuade with utmost economy not because he or his reader [knew] so much but because both concur[red] in knowing so little.”<sup>51</sup>

Nevertheless, it is equally indisputable that most great translations have been the fruit of an ideal meeting of two authors. And this is why we can dare advance a speculation on who Dorothy Parker's ideal Italian translator in the 1940s might have been.

Translating an author like Dorothy Parker could be particularly challenging, for she was a writer extremely bound up

In reality, this notorious remark had been made by Max Eastman in a 1933 review of *Death in the Afternoon* (*The New Republic*, June 7 (1933): 94-97, now in J. MEYERS (ed.). *Hemingway. The Critical Heritage*. London, Boston, Melbourne: Routledge and Kegan Paul, 1982: 172-180). Hemingway was enraged by Eastman's remark, and the episode ended in a fistfight between the two (reported in the newspapers) four years later.

<sup>50</sup> G. STEINER. *After Babel. Aspects of Language & Translation*. Oxford and New York: Oxford UP, 1998: 375.

<sup>51</sup> *Ibid.*: 378. Steiner is here referring to *Cathay*. On the role of the translator see also S. BASSNETT, A. LEFEVERE. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clarendon: Multilingual Matters, 1998, and L. VENU-TI. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London and New York: Routledge: 1995.

with her time and place. This does not mean that she could never rise above them, of course; but it is almost impossible to read her work and forget when, where and for whom she was writing.

In the formative years of her career she was associated with a group of New York intellectuals that came to be known as the Algonquin Round Table.<sup>52</sup> The Round Table was an exclusive group whose members were in a position to shape the public opinion of their time. It included famous wits from the city's theatrical, journalistic and literary worlds – people who, reacting against the solemnity and pretentiousness of highbrows, adopted a pose in which cynicism was mixed with a cult of youthful gaiety and up-to-dateness. Dorothy Parker was a leading figure of this coterie, and she greatly contributed to the myth of the Algonquins by elaborating and popularizing their smart attitude and idiom through her writings.

The persona of 'Mrs. Parker' was a fruit of these years, the 'smart' years of American history; but the life and work of Dorothy Parker kept on being an emblematic mirror of her epoch even afterward. By the time *Here Lies* appeared Parker was known for her fabulous salary and her glamorous life in Hollywood as a screenwriter; but also – an incongruity indicative of those years – for her eager commitment to the communist cause.

Not only was Dorothy Parker imbued with the spirit of her time and place, but she also represented a type of writer that had no real equivalent in the Italy of the 1930s and early 1940s. In fact, none of the authors who were translating and writing about American literature were, like her, at the center of the fashionable society of their time; or as much involved in the world of the performing arts.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> On the 'Round Table' cf. J.R. GAINES. *Wit's End. Days and Nights of the Algonquin Round Table*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977; M. HARRIMAN CASE. *The Vicious Circle: The Story of the Algonquin Round Table*. New York: Harcourt, 1977; R.E. DRENNAN. *The Algonquin Wits*. Introd. by Heywood Hale Broun. New York: Carol Publishing Group, 1995. See also *Mrs. Parker and the Vicious Circle*, the film on the life of Dorothy Parker directed by Alan Rudolph in 1994.

<sup>53</sup> "Le "Giubbe Rosse", a gently humorous essay written by Irene Brin in 1938 (I. BRIN. *Cose Viste 1938-1939*. Palermo: Sellerio Editore, 1994), gives an idea of the distance separating the atmosphere of the 'Giubbe Rosse' – the Florentine café where, among others, Montale and Vittorini used to meet – from the glamorous world of Dorothy Parker's Round Table (I. BRIN, *op. cit.*: 32-37).

The ideal translator of Dorothy Parker would have been someone who had had access to American culture in its context. Such a direct contact would have been profitable also because, although Parker's characters were moving in a world perceptibly different from contemporary Italy, there still remained a treacherous proximity that could confound the translator. In other words, an 'untraveled' translator ran two different risks: that of not recognizing Parker's references; and that of unwittingly superimposing on Parker's world her/his (only) apparently equivalent national standards.<sup>54</sup>

It is notorious, however, that hardly any of the authors who were in the forefront during the making of the American myth had ever visited the United States.

The one notable exception was Emilio Cecchi, who crossed the ocean twice: the first time in 1930, when he taught Italian culture at Berkeley for one year; the second time in 1937. He was perfectly aware of the fact that his American sojourns put him in a privileged position: in 1934, for instance, in order to obtain the translation of Faulkner's *Sanctuary* from Mondadori, he insisted that to understand and translate a book like that correctly "bisognava essere stati in America e non di passaggio".<sup>55</sup>

Would Cecchi have been the ideal translator for *Here Lies*? It is evident that it would have been easier for him to appreciate the context and the allusions of Parker's stories – and also that his fluency in spoken English would have been an asset when confronting Parker's idioms and colloquialisms. A difficulty of a different nature would have probably undermined his translation, however. Cecchi was interested in the United States, and he undeniably contributed to the knowledge of the country in Italy, but he never concealed his strong prejudices and his feelings of belonging to a superior culture: the America he sternly described in his essays and in *America Amara* was a country whose cultural and social institutions were a trivialization, or downright barbarization, of European standards of civilization.<sup>56</sup> Because of his strong bias, therefore, he might

<sup>54</sup> On the dangers of cultural proximity for a translator cf. R. STEINER, *op. cit.*: 380 ff.

<sup>55</sup> Letter to Mondadori April 1, 1934 quoted in P. ALBONETTI, *op. cit.*: 90.

<sup>56</sup> On E. CECCHI'S *America Amara* (Florence: Sansoni, 1940), cf. D. FERNANDEZ, *op. cit.*: 149-152. Cecchi's negatively biased attitude towards the United States was welcomed by the MinCulPop, of course. Significantly, it

have run the risk of missing or misunderstanding the irony informing Parker's stories. He would have surely deplored her use of slang, which he considered to be 'transient language' not to be used in serious literature.<sup>57</sup> And he would not have accepted favorably her public image: with her worldly life, her wit,<sup>58</sup> her collaborations with Hollywood and with popular magazines,<sup>59</sup> she blatantly contradicted his 'European' idea of the intellectual as a person religiously and totally devoted to his superior art and mission.<sup>60</sup>

But there was a writer of the younger generation who had a completely different attitude towards the United States: Cesare Pavese. His lively interest in contemporary American culture and his enthusiasm for the American language – early illustrated by his vivacious letters to Antonio Chiuminatto<sup>61</sup> – potentially made him the perfect translator for an author like Parker.

Pavese would not have been disconcerted by her frequent use of slang; on the contrary, he would have reveled in it, as he had reveled in the expressions he used to discuss with

was Cecchi who wrote the new introductory notes to *Americana* after the first edition with Vittorini's notes had been vetoed.

<sup>57</sup> "Da un punto di vista strettamente letterario, potrà lamentarsi che il bisogno di cogliere la verità nei tratti più fuggevoli e minuziosi, induca spesso gli autori ad accettare troppe parole di vernacolo e di *slang*, le quali nascono e muoiono con le stagioni" ("Chi cavalca una tigre non può più scendere", in E. CECCHI, *op. cit.*: 129).

<sup>58</sup> This is how Cecchi presented witty intellectuals: "Quando sono spregiudicati, audaci, rotti a qualunque avventura, sparano bolse cartucce che già presero l'umido al tempo di Wilde" ("Intellettuali e dilettranti", in E. CECCHI, *op. cit.*: 51).

<sup>59</sup> "È possibile, anzi quasi sicuro, che gli scrittori più autentici sieno i meno ospitati da queste riviste di varietà" ("Autori e Pubblico", in E. CECCHI, *op. cit.*: 122. He is referring to *The Saturday Evening Post* and *Esquire*, two magazines which published several stories by Parker).

<sup>60</sup> Cecchi could not forgive American intellectuals for not dedicating their whole life to their vocation (cf. "Intellettuali e dilettranti", in E. CECCHI, *op. cit.*: 48-54) – or American students for preferring to wear the uniform of a waiter to the "schietto pericolo di morir di fame (cf. "Studenti Californiani", in *ibid.*: 254).

<sup>61</sup> Pavese wrote to Antonio Chiuminatto – an American musician of Piedmontese origins he had met in Turin – between 1929 and 1931. Chiuminatto became his main source of information on contemporary American life, culture and language. The fascinating correspondence between the young Pavese and "Tony" can be read in the first volume of C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit.

Chiuminatto. As he explained to his American friend – and restated in his 1931 essay on Sherwood Anderson<sup>62</sup> – in his opinion slang was not “a special language or dialect [but] the bulk of new English words and expressions continually shaped by living people”.<sup>63</sup>

Pavese would not have been put off by Parker's ‘frivolous’ public life, or by her humor. After all, he had loved reading Anita Loos's books which, although in a different key, made fun of the same society that was prominent in Parker's stories.<sup>64</sup> And he had championed writers like O. Henry and Morley Callaghan, who risked being undervalued and misunderstood precisely because of their humor.<sup>65</sup> In short, although he never succeeded in visiting the United States,<sup>66</sup> Pavese made up for the direct experience he never had with his enthusiasm, his curiosity and his open-mindedness. And, in all likelihood, he would have been able to empathize with Parker far more than any other writer involved in the discovery of American literature at the time.

This said, even Pavese might have missed an important el-

<sup>62</sup> Cf. “Middle West e Piemonte”, in C. PAVESE. *La letteratura americana e altri saggi*, cit.: 43: “Lo stile di Anderson! Non il dialetto crudo ancora troppo dialettale – come fanno qui da noi gli specialisti dialettali [...] – ma una nuova intramatura dell'inglese, tutta fatta d'idiotismi americani, di uno stile che non è più *dialetto*, ma *linguaggio*, ripensato, ricreato, poesia. Nel racconto scritto da Anderson sempre echeggia così il parlatore americano, l'uomo vivo.”

<sup>63</sup> C. PAVESE. *Lettere 1926-1950*, cit.: 97 (letter of January 12, 1930). On the care with which he translated slang in his versions from the American, and the brilliant results he attained, see S. BOZZOLA 63-101). Pavese's linguistic efforts were not always appreciated at the time, however: see his letter to Enrico Bemporad (April 4, 1931) regarding his contested translation of *Our Mr. Wrenn*.

<sup>64</sup> Cf. his letters to Chiuminatto of November 29, 1929 and April 5, 1930 in C. PAVESE. *Lettere 1926-1950*, cit.: 91; 116-119.

<sup>65</sup> On O. Henry see “O. Henry o del trucco letterario”, in C. PAVESE. *La letteratura americana e altri saggi*, cit.: 95-104. An observation Pavese made about O. Henry in this essay would have been perfectly applicable to Dorothy Parker: “E se chi legge le novelle di O. Henry ripensasse all'ambiente culturale da cui queste novelle sono tolte, molte cose gli sembrerebbero ovvie che ora lo urtano, giacché la natura singolare del suo novelliere è stata tutta condizionata dal momento spirituale in cui esso è nato.” (97) On (the Canadian) Morley Callaghan see his letter to Bompiani of November 5, 1940 in *Lettere 1926-1950*, cit.: 382.

<sup>66</sup> After graduating Pavese applied to Giuseppe Prezzolini, head of the Istituto di Cultura Italiana in New York, to obtain a study grant. Although for a while he was confident he would leave, nothing came of it in the end.

ement of Parker's style, namely, the 'Vogue' and 'Vanity Fair' touch. It was an art Parker had acquired while working for those two mouthpieces of fashion and high society: it revealed itself in a sophisticated tone which implied a whole series of assumptions; and it functioned like a shorthand that allowed the initiates to read in such sentences as "The young man with the scenic cravat glanced nervously down the sofa at the girl in the fringed dress"<sup>67</sup> social implications that an outsider would have failed to grasp.

In conclusion, Parker's ideal translator would have been a writer who could have added to Cecchi's experience and Pavese's sensitivity a kind of competence that, in the Italy of the time, belonged to a restricted group: the public that identified with high-class fashion magazines – a public mostly composed of women.

Unfortunately, there were no such translators and, as is well known, hardly any woman, in the group of intellectuals that participated in the making of the American myth in the 1930s and early 1940s<sup>68</sup> – a circumstance that certainly had important consequences on the contours of the American myth, and which, we can add, probably affected Dorothy Parker's Italian reputation as well.

### *Works Cited*

- ALBONETTI, Pietro. *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*. Blu novecento, Milan: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1994.
- Americana. Raccolta di Narratori*. Ed. by Elio Vittorini. Milan: Bompiani 1991 (c. 1941), 2 vols.
- AMORUSO, Vito. "Cecchi, Vittorini, Pavese e la letteratura americana", in *Studi Americani* 6 (1960): 9-71.
- ANDREINI, A. "Vittorini e Montale", in *Belpaese*. 6 (1987): 268-286.

<sup>67</sup> This is the opening sentence of "The Sexes".

<sup>68</sup> The only two notable exceptions were Lucia Rodocanachi – the 'ghost translator' who worked for Montale and Vittorini (and other writers: see G. MARCENARO. *Una amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*. Milan: Camunia, 1992.) – and Fernanda Pivano – who, however, was still under the direct influence of Pavese (it was only in the years following the war that Pivano started a more autonomous activity).

- BACIGALUPO, Massimo. "Billy Budd fra poesia e musica (1942-1949)", in *Le traduzioni italiane di Herman Melville e Gertrude Stein*. Ed. by Sergio Perosa. Venice: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997: 89-106.
- BARILE, Laura. *Bibliografia Montaliana*. Milan: Mondadori, 1977.
- BARNETT, Louise K. "Elio Vittorini and the Criticism of American Literature: a Reexamination", in *Studi Americani* 18 (1971): 395-412.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Claredon: Multilingual Matters, 1998.
- BOMPIANI, Valentino. *Il Mestiere dell'editore*. Milan: Longanesi, 1998. — *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, edited by Gabriella D'Ina and Giuseppe Zaccaria. Milan: Bompiani, 1988.
- BONSAVER, Guido. "Vittorini's American Translations: Parallels, Borrowings, and Betrayals", in *Italian Studies. An Annual Review* 53 (1998): 67-93.
- BOZZOLA, Sergio. "Note su Pavese e Vittorini Traduttori di Steinbeck", in *Studi Novecenteschi* 41 (1991): 63-101. — "Steinbeck, Rodocanachi, Montale. Tra traduzione e revisione", in *Studi Novecenteschi* 18 (1991) n. 42: 317-345.
- BRIN, Irene. *Cose Viste 1938-1939*. Palermo: Sellerio Editore, 1994.
- BULGHERONI, Marisa. "Dickinson/Montale: il passo sull'erba", in *Eugenio Montale*, Ed. by Annalisa Cima and Cesare Segre. Milan: Rizzoli, 1977: 91-114.
- CALHOUN, Randall. *Dorothy Parker. A Bio-bibliography*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1993.
- CANNISTRARO, Philip V. *La Fabbrica del consenso. Fascismo e Mass Media*. Pref. by Renzo De Felice. Milan: Laterza, 1975.
- CAPRON, Marion. "Dorothy Parker", in *Paris Review* 13 (Summer 1956): 72-87.
- CAPRONI, GIORGIO. "Divagazioni sul tradurre", Premio Città di Monselice per una Traduzione Letteraria. A cura dell'amministrazione comunale. Monselice: 1974: 21-29.
- CARDUCCI, Nicola. *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni '30*. Fasano: Lacaia, 1973.
- CECCHI, Emilio. *America Amara*. Florence: Sansoni, 1940.
- DOUGLAS, George H. *The Smart Magazines. 50 Years of Literary Revelry and High Jinks at Vanity Fair, the New Yorker, the Esquire and the Smart Set*. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1991.
- DRENNAN, Robert E. *The Algonquin Wits*. Introd. by Heywood Hale Broun. New York: Carol Publishing Group, 1995.
- Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*. Milano 19-20-21 febbraio 1981. Atti del convegno. Milan: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983.
- FERNANDEZ, Dominique. *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*. Palermo: Salvatore Sciascia Editore, 1969.

- FREWIN, Leslie. *The Late Mrs. Dorothy Parker*. New York: Macmillan, 1986.
- GAINES, James R. *Wit's End. Days and Nights of the Algonquin Round Table*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.
- GRIGNANI, Maria Antonietta. "La firma stilistica di Montale traduttore", in *Autografo* 5: 15 (1988): 3-2.
- HARRIMAN CASE, Margaret. *The Vicious Circle: The Story of the Algonquin Round Table*. New York: Harcourt, 1977.
- KEATS, John. *You Might As Well Live. The Life and Times of Dorothy Parker*. London: Penguin Books, 1979.
- LOMBARDO, Agostino. "L'America di Vittorini", in *La ricerca del Vero. Saggi sulla tradizione letteraria americana*. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1961: 63-81.
- LOCARDI, Gilberto. "Fuori e dentro il tradurre montaliano", in *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*. Bologna: Zanichelli, 1980: 144-163.
- MAMOLI ZORZI, Rosella. "Italian Translations of Faulkner: the State of the Art", in *The Translations of Faulkner in Europe*. Venice: Supernova, 1998: 22-38.
- MARCENARO, Giuseppe. *Una amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*. Milan: Camunia, 1992.
- MATERASSI, Mario. "Da *Light in August* a *Luce d'agosto*: I reati letterari di Elio Vittorini", in *Le traduzioni italiane di William Faulkner*. Terzo Seminario sulla Traduzione Letteraria dall'Inglese. Venezia, 14 novembre 1997. Ed. by Sergio Perosa. Venice: Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 1998: 75-96.
- MEADE, Marion. *Dorothy Parker. What Fresh Hell is This?*. London: Heinemann, 1987.
- MEYERS, Jeffrey, ed. *Hemingway. The Critical Heritage*. London, Boston, Melbourne: Routledge and Kegan Paul, 1982.
- MONTALE, Eugenio. *Sulla poesia*. Milan: Mondadori, 1976.
- *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*. Introd. by Giorgio Zampa. Milan: Mondadori, 1996.
- Mrs. Parker and the Vicious Circle*. Directed by Alan Randolph. USA: 1994.
- MUSATTI, Maria Pia. "Montale traduttore: La mediazione della poesia", in *Strumenti Critici: Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria* 41 (Feb. 1980): 122-148.
- PAOLINI, Pier Francesco. "Dorothy Parker intellettuale di sinistra", in *L'Illustrazione Italiana* 24 (1949): 806.
- PARKER, Dorothy. *The Collected Dorothy Parker*. Ed. and Introd. by Brendan Gill. London: Penguin Books, 1989.
- *Il mio mondo è qui*. Milan: Bompiani, 1993 (c1941).
- PAVESE, Cesare. *La letteratura americana e altri saggi*. Introd. by Italo Calvino. Turin: Einaudi, 1971.
- *Lettere 1926-1950*. Ed. by Lorenzo Mondo and Italo Calvino. Turin: Einaudi, 1968.

- PEROSA, Sergio. "L'idillio interrotto: Marx e il romanzo fra le due guerre", in *Vie della letteratura americana*. Turin: Einaudi, 1980: 236-271.
- *Le traduzioni italiane di Herman Melville e Gertrude Stein*. Venice: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997.
- *Le traduzioni italiane di William Faulkner*. Terzo Seminario sulla Traduzione Letteraria dall'Inglese. Venezia, 14 novembre 1997. Venice: Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 1998.
- PIVANO, Fernanda. "Dai boa di struzzo alla protesta", in Dorothy PARKER. *Il mio mondo è qui*. Milan: Bompiani, 1993: 5-27.
- STEINER, George. *After Babel. Aspects of Language & Translation*. Oxford and New York: Oxford UP, 1998.
- STELLA, Maria. *Cesare Pavese. Traduttore*. Rome: Bulzoni, 1977.
- STORMON, E.J. "Montale as a Translator", in *Spunti e ricerche* 1 (1985): 67-80.
- VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London and New York: Routledge, 1995.
- VITTORINI, Elio. *Diario in pubblico*. Turin: Einaudi, 1980 (c1957).
- *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*. Ed. by Carlo Minoia. Turin: Einaudi, 1985.

#### ABSTRACT

The article traces the story of the publication of *Il mio mondo è qui*, the first Italian translation of a work by Dorothy Parker. The translation – done by Eugenio Montale, endorsed by Elio Vittorini, and published by Valentino Bompiani in 1941 – is interesting both in itself (being an example of how the combination of an uncongenial subject-matter and limited information on the author and her/his time can affect the translation work) and for what it reveals of the "*decennio delle traduzioni*", as Cesare Pavese, one of its protagonists, predicted that the 1930s and 1940s would be called.

#### KEY WORDS

D. Parker. E. Montale. Translation.



FRANCESCO COSTANTINI

ON OBVIATION IN SUBJUNCTIVE CLAUSES:  
THE STATE OF THE ART

1. INTRODUCTION

Principle B of Binding Theory rules the syntactic and semantic distribution of pronominals:

- (1) *Principle B* (CHOMSKY 1980)  
A pronominal is free in its governing category (GC).

The terms “free” and “governing category” are to be intended as in (2) and (3):

- (2)  $\alpha$  is free if and only if it is not bound;  $\alpha$  is bound by  $\beta$  if and only if  $\alpha$  and  $\beta$  are coindexed and  $\beta$  c-commands  $\alpha$ .
- (3)  $\alpha$  is the governing category (GC) for  $\beta$  if and only if  $\alpha$  is the minimal category containing  $\beta$  and a governor of  $\beta$ , where  $\alpha = \text{NP}$  or  $S$ .

It follows from Principle B and from the related definitions that every syntactic position in a complement clause is an available position for a pronominal, given that complement clauses are Governing Categories (for definition (3)). This claim correctly predicts the following English example:

- (4) John<sub>i</sub> said he<sub>i,j</sub> likes Mary.

In sentence (4) the pronoun *he* may corefer with the subject of the matrix clause.

Some Romance sentences give unexpected results. Consider, for instance, the following example in Italian<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> We will assume the existence of the empty pronominal *pro*, although the question whether there is such a constituent is not trivial.

- (5) Gianni<sub>i</sub> pensa che *pro*<sub>\*i/j</sub> parta domani.  
 Gianni thinks that leaves(subj) tomorrow.  
 'Gianni thinks he will leave tomorrow'.

In example (5) the intended subject of the subjunctive complement clause cannot be coreferent with *Gianni*<sup>2</sup>. This interpretation may be gained only by means of an infinitive:

- (6) Gianni pensa di partire domani.  
 Gianni thinks DI leave(inf) tomorrow.  
 'Gianni plans to leave tomorrow'.

Sentence (5) is a prototypical example of "obviation" or "subjunctive disjoint reference effect" (we will take these two terms as synonyms for what we are concerned with, as well as 'obviative' and 'referentially disjoint').

The puzzle of obviation in subjunctive clauses has engaged the attention of Romance linguists since the early 1980s. Two approaches have been generally followed: according to some linguists the Governing Category of a pronominal in the subject position in a subjunctive complement clause is not the embedded clause itself, but rather the matrix clause. According to others a pronominal subject cannot be coreferent with the matrix subject because it is in competition with an anaphoric element, PRO, which has to be preferred over pronominal elements if coreference has to be expressed, due to grammatical principles like Avoid Pronoun or Elsewhere (СНОМСKY 1981, BOUCHARD 1982, 1983; see section 2.1.).

Unfortunately, although some theories are able to account for a wide set of data in many languages, in general both approaches seem to lack sufficient insight to account for all the data the phenomenon of obviation involves in Italian and in other Romance languages as well. The task of this article is to show that in Italian there are examples of subjunctive disjoint reference which are unpredicted by any of the existing theories.

In section 2 the main existing theories on obviation in subjunctive clauses will be illustrated. In section 3 we will exam-

<sup>2</sup> Actually, this possibility may be made available if one thinks to accidental coreference, but in what follows contexts of accidental coreference will *not* be considered. Cases of accidental coreference are generally analyzed as if two nominal elements are assigned two different indexes, and these indexes denote the same individual.

ine the data in Italian. In section 4, finally, we will show that existing theories are not able to account for the whole set of data in Italian. These data seem to involve factors which have been ignored so far.

## 2. EXISTING THEORIES

In this section we will illustrate some theories on *obviation*. In general, two kinds of approaches can be singled out among these theories.

The first kind stems from the tenet that *obviation* is the consequence of the “competition” between subjunctive and infinitive moods in the relevant contexts (BOUCHARD 1982, 1983, FARKAS 1992, and SCHLENKER 2004).

The second approach is based on the idea that the binding domain of the null subject in subjunctive complement clauses is the whole sentence. Thus *pro* cannot be bound by the subject of the main clause, because the latter is included within the binding domain of *pro*. The causes for the binding domain extension are generally attributed to the properties of the subjunctive. In particular, some linguists (PICALLO 1985, RIZZI 1991, PROGOVAC 1993, MANZINI 2000) argue that the binding domain extension is due directly to the subjunctive inflection. Some others (KEMPCHINSKY 1984, RAPOSO 1985, SUÑER 1986) claim that the properties of the complementizer (C) of embedded subjunctive clauses are responsible for the extension of the binding domain. Some supporters of the latter approach, AVRUTIN (1994) and AVRUTIN - BABYONYSHEV (1997), argue that a violation of Condition B arises in obviative examples, but this violation is not supposed to be due to an extension of the binding domain of the subjunctive clause subject, but rather to some Logical Form requirements.

### 2.1. “Competition” theories

#### 2.1.1. BOUCHARD (1982, 1983)

In his discussion on the Elsewhere Principle, BOUCHARD argues that this principle can be applied to the following examples, the first of which is obviative:

- (7) *a.* \*Je veux que j'aille voir ce film.  
I want that I go(subj) see(inf) this movie.
- b.* Je veux PRO aller voir ce film.  
I want go(inf) see(inf) this movie.  
'I want to go and see this movie'.

The Elsewhere Principle can be formulated in these terms:

- (8) *Elsewhere Principle*  
Do not put a pronoun in a position where an anaphor is possible, that is, in a position where the pronoun will be interpreted as coreferential with an NP that can Bind it.

BOUCHARD argues that PRO can be either pronominal or anaphoric, depending on whether the position it occupies can be bound or not. In cases of local control constructions, BOUCHARD claims that PRO is an anaphor, since it can be bound by an antecedent. It follows that in (7)*b* it is an anaphor bound by its antecedent *je*. So, a contrast arises between (7)*a* and (7)*b*, given that there is a pronoun in the former sentence and an anaphor in the latter. Then, if one assumes that there is no difference between subjunctive and infinitive, as for their temporal interpretation (they are both "unrealized" tenses in the sense of BRESNAN 1972), then this interpretation can be maintained in (7) both by having a pronoun or an anaphor. Finally, the Elsewhere Principle requires that the anaphor has to be used to express coreference. Consequently, the pronoun will express here referential disjunction.

This theory predicts that when PRO is pronominal, then the Elsewhere Principle does not determine any contrast between subjunctive and infinitive clauses. According to BOUCHARD, this prediction is borne out. Take, for instance the following sentences:

- (9) *a.* PRO d'être menacé de mort ne me fera pas changer d'idée.  
PRO be(inf) menaced with death NE me(cl) makes(fut) neg change(inf) of idea.  
'Being menaced with death will not make me change my mind'.
- b.* Que je sois menacé de mort ne me fera changer d'idée.  
That I be(subj) menaced with death NE me(cl) makes(fut) neg change(inf) of idea.  
'Being menaced with death will not make me change my mind'.

BOUCHARD claims that in (7)*a* PRO is pronominal, since it is not bound by an NP which c-commands it. Then, the subject

of the embedded clause is pronominal both in (9)*a* and (9)*b*, and there is no contrast between the two sentences as far as the Elsewhere Principle is concerned. In fact, it predicts a difference between the two sentences only when a pronominal and an anaphor compete for the same position, which is not the case in (9).

### 2.1.2. FARKAS (1992), SCHLENKER (2004)

FARKAS and SCHLENKER propose a similar approach to the phenomenon of obviation, in that they argue that obviation follows from the competition between subjunctive and infinitive.

FARKAS observes that obviation occurs only in those languages in which infinitive competes with subjunctive. Romance languages, for instance, contrast with some Balkan languages in that in the former infinitive and subjunctive are complementary, at least in some contexts, while in the latter there is no such a competition.

The relevant generalization arising from the data she analyses is that obviation occurs in contexts that present the following requirements: (*a*) clausal complements whose subjects cannot be interpreted as coreferent with the matrix subject must be arguments of a desiderative verb, like *want*, *wish*, *desire*; these complements are called “world-dependent complements”, following the terminology FARKAS adopts in her article; (*b*) the subject of both the main and the complement clause must be in a relation she calls “relation of responsibility” (RESP) with the predicate (FARKAS 1988) – in the limits of the present discussion, this notion may be considered analogous to that of agentivity, even if the two concepts are not identical, though overlapping.

If in these contexts both an infinitive clause and a subjunctive clause are available, the infinitive expresses the coreferential interpretation, whereas the subjunctive expresses the obviative interpretation. This generalization includes the examples observed by BOUCHARD and two of the examples considered by RUWET (1984, 1991). RUWET observes that there is a series of contexts in French (as well as in other Romance languages)<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Analogous examples to those found by RUWET in French can be singled out in Spanish with respect to passive and modal contexts, in Portuguese and Italian with respect to passive, modal, and perfective contexts. Examples (i) involve passive subjunctive; examples (ii) modal subjunctive; examples (iii) perfective subjunctive:

which are “weakly” obviative in spite of the fact that they involve subjunctive complement clauses – i.e. in these contexts the coreferential interpretation is available, although it is not the preferred one<sup>4</sup>. These are contexts involving a passive subjunctive, a modal subjunctive and a perfective subjunctive:

- (10) *a.* ?Je veux que je sois autorisé à partir demain.  
I want that I am(subj) authorized À leave(inf) tomorrow.  
'I want to be allowed to leave tomorrow'.
- b.* ?Je veux que je puisse partir dès demain.  
I want that I can(subj) leave(inf) by tomorrow.  
'I want to be able to leave by tomorrow'.
- c.* ?Je veux (absolument) que je sois parti dans dix minutes.  
I want (absolutely) that I am(subj) left in ten minutes.  
'I want to leave in ten minutes'.

According to FARKAS examples (10)*a* and *b* are included in the generalization, because the subject in the embedded clause

- (i) *a.* *Spanish* (QUER 2004)  
Espero que sea autorizado a ir.  
Hope(1sg) that am(subj) authorized A go(inf).  
'I hope to be allowed to leave tomorrow'.
- b.* *Portuguese* (RAPOSO 1985)  
O Manel deseja que seja admitido no concurso.  
The Manel wishes that is(subj) admitted in-the contest.  
'Manel wishes to be admitted in the contest'.
- (ii) *a.* *Spanish* (QUER 2004)  
Espero que pueda ir.  
Hope(1sg) that can(subj) go.  
'I hope to be able to go'.
- b.* *Portuguese* (RAPOSO 1985)  
O Manel exige que possa ver o seu advogado.  
The Manel requires that can(subj) see(inf) the his lawyer.  
'Manel wants to be able to see his lawyer'.
- (iii) *a.* *Portuguese* (RAPOSO 1985)  
A Maria preferia que não tivesse encontrado o Manel.  
The Maria preferred that NEG had(subj) met the Manel.  
'Maria preferred she had not met Manel'.

As for data from Italian, see section 3.

<sup>4</sup> We will limit the present analysis to cases in which a null pronoun (or a clitic pronoun in French) occurs in the subject position of subjunctive complement clauses. Other examples mentioned by RUWET show a reduced degree of disjoint reference effect, even cross-linguistically; crucially, though, the corresponding examples in Italian involve overt pronouns. For these examples we refer to RUWET's article.

do not have a RESP-relation with the embedded predicate. Thus, coreference between the two subjects is available.

SCHLENKER (2004) also develops the intuition that obviation may be due to the competition between subjunctive and infinitive<sup>5</sup>. The set of data which SCHLENKER's theory is able to account for is basically the same as the set of data BOUCHARD's theory explains; Still, the fact that the subject of a subjunctive clause selected by epistemic and factive verbs can corefer with the matrix subject is unpredicted, because PRO is available as well:

- (11) *a.* Jean-Paul<sub>i</sub> craint de PRO<sub>i</sub> ne pas être/qu'il<sub>\*i/j</sub> ne soit pas reçu au bac.  
 Jean-Paul fears DE NE neg be(inf)/that he NE be(subj) neg received at-the bac.  
 'Jean-Paul fears not to be/that he will not be received at the bac.'
- b.* Jean-Paul regrette de PRO<sub>i</sub> ne pas être/qu'il<sub>\*i/j</sub> ne soit pas reçu au bac.  
 Jean-Paul regrets DE NE neg be(inf)/that he NE be(subj) neg received at-the bac.  
 'Jean-Paul regrets not being received at the bac'.

## 2.2. Binding-theoretical approaches

### 2.2.1. PICALLO (1985)

As for BOUCHARD's theory, PICALLO observes that contrasts like the one in (7), which are identical in Catalan, should obtain in every case in which both subjunctive and infinitive clausal complements are available, and PRO is anaphoric. But the following examples contradict this prediction (PICALLO 1985: 35, examples (19) and (20)):

- (12) *a.* En Pere va convèncer en Jordi<sub>i</sub> que *pro*<sub>i</sub> anés a Nova York.  
 The Pere persuaded the Jordi that went(subj) to New York.  
 'Pere persuaded Jordi to go to New York'.
- b.* En Pere va convèncer en Jordi<sub>i</sub> de PRO<sub>i</sub> anar a Nova York.  
 The Pere persuaded the Jordi DE go(inf) to New York.  
 'Pere persuaded Jordi to go to New York'.

<sup>5</sup> We will not explain this theory here and refer to SCHLENKER's article for details.

The grammaticality of the preceding sentences is unexpected under BOUCHARD's theory. PICALLO argues that the contrast in (7) must follow from a principle other than the Elsewhere Principle. In particular, she claims that the referential properties of a pronominal subject in a subjunctive clause follow from Binding Theory as proposed in CHOMSKY (1981, 1982). But, in contrast to what CHOMSKY says, PICALLO claims that it is not the case that S is a governing category or a binding domain. Rather, a revised definition of "governing category" or "binding domain" is needed, which should take into account some properties of subjunctive complement clauses. This follows from the following data (PICALLO 1985: 30, examples (4) and (7)a):

- (13) *a.* En Joan<sub>i</sub> ha decidit que *pro*<sub>i</sub> telefonarà al Pere.  
 The Joan has decided that call(ind, fut) to-the Pere.  
 'Joan has decided that he will call Pere'.  
*b.* \*En Jordi<sub>i</sub> espera que *pro*<sub>i</sub> vingui.  
 The Jordi hopes that comes(subj).

While in (13)*a* *pro* can be coindexed with the matrix subject, in (13)*b* it cannot. In (13)*a* the complement clause is an indicative clause, whereas in (13)*b* it is a subjunctive clause. According to PICALLO, these two properties are linked. In particular, she observes that in (13)*a* *pro* is free to corefer with the matrix subject, while in (13)*b* it is not. This is exactly the contrast one would expect if in (13)*a* the binding domain of *pro* were the embedded clause, and if in (13)*b* it were the whole sentence – in the latter case *pro* would be bound in its governing category, violating Principle B of Binding Theory. But why should the binding domain of *pro* be the whole sentence in (13)*b*?

PICALLO claims that subjunctive fails to denote time, rather it is assigned a value with respect to the time frame specification of its superordinate clause (PICALLO 1985: 48, examples (39) and (40)):

- (14) *a.* Pro desitja que *pro* telefoni  
   hagi telefonat  
   \*telefonés  
   \*hagués telefonat  
 Pro desires that *pro* call  
   has called  
   \*called  
   \*had called

<i>b.</i> Que en Joan	*arribi	tard demostrava que no li funciona el rellotge.
	*hagi arribat arribés hagués arribat	
That John	*arrives	late proved that his watch doesn't work.
	*has arrived arrived had arrived	

In other words, subjunctive morphology undergoes sequence of tense effects. Thus, PICALLO considers the tense specification of subjunctive forms anaphoric, since their interpretation depends on the tense specification of another form. Indicative, on the other hand, does have an autonomous tense specification.

Because of these properties, PICALLO argues that forms lacking autonomous tense specification, like subjunctive forms, enter in a binding relation with forms having an autonomous tense specification, like indicative. She calls this binding relation "Tense-chain". Finally, she argues that Binding Theory applies within the domain delimited by a Tense-chain and characterizes a binding domain as follows (PICALLO 1985: 64, (79) and (80)):

- (15) A T-governor of  $\alpha$  is the maximal tense chain containing  $\alpha$  and the governor of  $\alpha$ .
- (16)  $\beta$  is a binding domain for  $\alpha$  if  $\beta$  is the minimal subchain of the T-governor of  $\alpha$  containing a subject accessible to  $\alpha$ , if there is one. If there is no accessible subject the T-governor is the binding domain.

PICALLO's definition of a binding domain makes the same predictions about the distribution of anaphors and pronouns in a local domain as CHOMSKY's definition does. It also predicts the examples considered so far. As for (13)*a*, the matrix and the embedded clauses constitute two separate tense-chains, since both are indicative, and the matrix clause cannot be a binding domain for the embedded subject. This follows from the definition of binding domain in terms of tense chains given in (16).

In (13)*b* the matrix and the embedded clauses form a unique tense-chain. Then, the binding domain of *pro* has to be the minimal subchain of the T-governor of *pro* containing a subject accessible to *pro*, where the T-governor is the maximal tense chain containing *pro* and its governor. This maximal tense chain

turns out to include both the matrix and embedded verb. Furthermore, the embedded verb governs *pro*, and the matrix subject is an accessible subject for *pro*. Then, the binding domain of *pro* is the matrix clause, and *pro* has to be interpreted as obviative with respect to the matrix subject<sup>6</sup>.

The revised definition of binding domain also predicts the Catalan counterpart of BOUCHARD's example (9)*b* (PICALLO 1985: 69, example (67)):

- (17) Que *pro*<sub>i</sub> sigui amenaçat de mort no m'impessiona.  
That am(subj) menaced with death NEG me(cl) impress.  
'That I am menaced with death does not impress me'.

In (17) the binding domain of *pro* is the matrix clause. Though, *pro* can freely corefer because it does not have an accessible subject within its T-governor – the root sentence.

PICALLO's definition of binding domain also correctly predicts the following data (PICALLO 1985: 69, 70, examples (89), (90), (92)):

- (18) *a.* En Joan<sub>i</sub> creu que és imprescindible que *pro*<sub>i</sub> telefoni.  
The Joan believes that is(ind) essential that calls(subj).  
'Joan thinks it is essential that he calls'.  
*b.* \*Tu<sub>i</sub> desitges que sigui imprescindible que *pro*<sub>i</sub> telefonis.  
You desire that is(subj) essential that call(subj).  
*c.* En Pere<sub>i</sub> esperava que en Jordi<sub>i</sub> volgués que *pro*<sub>i/\*j</sub> hi anés.  
The Pere hoped that the Jordi wanted(subj) that there went (subj).  
'Pere hoped that Jordi wanted him to go there'.

In (18)*a* the binding domain of *pro* is the intermediate embedded clause, since its verb is indicative and heads the tense chain which the subjunctive in the more deeply embedded clause belongs to. Therefore, *pro* is free to corefer with the

<sup>6</sup> PICALLO's theory also correctly predicts that an object in the embedded clause is free to corefer with the matrix subject (PICALLO 1985, example (91)*a*: 70):

- (i) En Joan esperava que en Jordi l'invités a la reunió.  
The Joan hoped that the Jordi him invited(subj) to the meeting.  
'Joan hoped that Jordi would invite him to the meeting'.

According to PICALLO's definition, the embedded clause is the binding domain for the clitic object pronoun, because it is the minimal subchain of the T-governor containing an accessible subject, i.e. *en Jordi*. Thus, the object pronoun is free to corefer with the subject of the matrix clause.

matrix subject, which is outside the binding domain of *pro*.

In (18)*b* the binding domain of *pro* is the whole sentence. The two embedded subjunctives are part of the tense chain headed by the matrix subject. Furthermore, there is no accessible subject between *pro* and the matrix subject. Therefore, the sentence is ungrammatical because *pro* must be free in its binding domain.

In (18)*c*, finally, the binding domain of *pro* is the intermediate embedded clause, because it is the minimal subchain of the T-governor containing a subject accessible to *pro*. Hence, *pro* cannot corefer with the intermediate subject, but it is free to corefer with the matrix subject.

Other examples are not straightforwardly accounted for under the definition of binding domain given in (16).

Take for instance the following examples, in which elements which are not syntactic subjects trigger opacity in the domain of tense (PICALLO 1985: 72, example (95)*b*):

- (19) \* $Li_i$  agradava que  $pro_i$  llegís el diari.  
Him/her(cl) was-pleasant that read(subj) the newspaper.

The definition in (16) is sufficient to account for the fact that *pro* and the matrix object cannot be coreferent. But if this sentence is further embedded, then the following result obtains (PICALLO 1985: 72, (96)):

- (20) En Joan<sub>i</sub> esperava que li<sub>j</sub> agradés que  $pro_{i/^{a_j}}$  anés a Nova York.  
The Joan hoped that him/her(cl) was-pleasant(subj) that went (subj) to New York.  
'Joan hoped that it was pleasant for him/her to go to New York'.

According to the definition in (16), one would expect that *pro* cannot be coreferent with the subject of the matrix clause, given that there is no accessible subject intervening between *pro* and *en Joan*. However, in (20) there is an interpretation where *pro* and *en Joan* are coreferent.

Therefore, PICALLO proposes to mend the definition in (16) as follows:

- (21)  $\beta$  is a binding domain for  $\alpha$  if  $\beta$  is the minimal subchain of the T-governor of  $\alpha$  containing an argument accessible to  $\alpha$ , if there is one. If there is no accessible argument the T-governor is the binding domain.

It follows that in (20) the binding domain of *pro* is the intermediate clause. In fact, it is the minimal subchain of the T-governor containing an accessible argument for *pro*, i.e., the clitic pronoun.

Another prediction follows from the definition in (21): since the binding domain for a pronominal subject in a subjunctive complement clause is the matrix clause, one might expect that the subject position in a subjunctive clause is an available position for anaphors, which may be bound by the matrix subject. This is an incorrect prediction, however (PICALLO 1985: 74, example (100)*a*):

- (22) \*En Pere espera que si mateix arribi.  
The Pere hopes that himself arrives(subj).

The ungrammaticality of sentence (22) may actually be due to independent reasons related to the licensing of lexical anaphors in the subject position of finite clauses<sup>7</sup>.

Another set of data which is unexpected under the definition of binding domain given in (21) is exemplified by sentences like (12)*a*. In this sentence *pro* corefers with the object of the main clause, which shows that the binding domain of *pro* must be the embedded clause. But even this conclusion does not seem to be trivial. In fact, if the embedded clause is an opaque domain, one should expect that the embedded and the matrix subjects can be coreferent, which does not seem to be the case (PICALLO 1985: 84, (112):

- (23) En Jordi<sub>i</sub> convencia en Joan<sub>j</sub> que *pro*<sub>\*i/j</sub> aprengué a tocar el piano.  
The Jordi persuaded the Joan that learned to play the piano.  
'Jordi persuaded Joan to learn to play the piano'.

Furthermore, the fact that *pro* is coreferent with the object in the matrix clause in (23) contrasts with the fact that it cannot corefer with the object in the matrix clause in sentence (19).

With respect to this problem, PICALLO claims that the latter contrast follows from the structural position that the subordinate clause must occupy at S-structure in sentences like (23) due to conditions on Case assignment to sentential arguments. In particular, following STOWELL (1981), she argues that clausal arguments may not be in a position where Case is assigned. This

<sup>7</sup> I refer to PICALLO (1985) for the complete discussion on this problem.

generalization is supposed to follow from a core grammar principle called “Case Resistance Principle” (STOWELL 1981: 146):

- (24) Case cannot be assigned to a category bearing a Case assigning feature.

Due to this principle, according to STOWELL, sentential arguments cannot remain in a Case-assignment position, hence they have to adjoin to VP leaving in its base-generate position a trace which will be assigned the Case. It follows that the binding domain of *pro* will not include the object of the matrix clause, because it is no longer an accessible argument, but it will include the matrix subject<sup>8</sup>.

PICALLO argues that the Case Resistance Principle applies to internal clausal arguments of transitive predicates, but it does not apply to clauses subcategorized for by ergative-type verbs. This would explain why sentences like (23) are obviative, whereas sentences like (19) are not.

#### 2.2.1.1. RIZZI (1991), MANZINI (2000)

Similar viewpoints on obviation are supported by RIZZI and MANZINI. RIZZI claims that obviation is due to Binding-Theoretical reasons. Pronouns are free in their binding domain, which is defined in terms of Governing Category:

- (25) Governing Category: Z is a governing category for X iff Z is the minimal category with a subject containing X, a governor G for X, and where the binding requirements of X and G are satisfiable.

Definition (25) is analogous to PICALLO’s definition in (16). Given that a subjunctive has anaphoric tense properties, the Governing Category of a pronominal in the subject position of

<sup>8</sup> The following diagram illustrates the procedure required by the Case Resistance Principle with respect to example (12)a:

- (i) a. En Pere<sub>i</sub> va convèncer en Jordi<sub>i</sub> que *pro*<sub>i</sub> anés a Nova York.  
 b. [En Pere<sub>i</sub> [<sub>VP\*</sub> [<sub>VP</sub> va convèncer en Jordi<sub>j</sub> t<sub>s</sub>] [que *pro*<sub>i</sub> anés a Nova York]<sub>s</sub>].

In (i)b the minimal domain as defined in (21) includes *en Pere*, but it does not include *en Jordi*, because *en Jordi* does not c-command *pro*. Therefore, it is not an accessible argument for *pro*. It follows that *pro* can corefer with *en Jordi*, but not with *en Pere*.

a subjunctive embedded clause is the minimal category with a subject which contains the pronominal subject, its governor, i.e. the subjunctive I, and positions where the binding requirement of X and G are satisfied; given that G, i.e. the subjunctive I, is anaphoric, the minimal category in which its binding requirements are satisfied is the matrix clause. In fact, an anaphoric I has to be bound by the matrix I, which is not anaphoric – it has an autonomous time reference. Furthermore, the same predictions as PICALLO's theory follow from RIZZI's.

A quite similar view is supported by MANZINI. She argues that subjunctive is licensed within “dependencies” between the matrix and the embedded T, which is assumed to be placed in I. Given that I heads contain Agr, the matrix and the embedded Agr belong to the same dependency. MANZINI claims that a dependency can count as a binding domain and Agr is pronominal. Thus, the embedded Agr must be referentially disjoint from the matrix Agr: if it is not, then it is coindexed with a c-commanding pronominal element, which binds it. Then, a violation of Principle B of Binding Theory arises. This theory is not equivalent to Picallo's, since it predicts that obviation arises only if the matrix and the embedded subject agreement are involved. But sentences as (17) show that obviation can occur even if the grammatical subject of the matrix clause is not at issue<sup>9</sup>.

### 2.2.2. *Subjunctive C as an operator*

#### 2.2.2.1. KEMPCHINSKY (1985)

KEMPCHINSKY argues that in Spanish the subjunctive disjoint reference effect is due to the interaction between LF requirements on subcategorization and the syntax of the subjunctive.

She observes that in Spanish predicates selecting subjunctive complements which show disjoint reference effects are volitional in nature. Emotive-factive predicates, negative epistemic predicates, and Polarity subjunctive do not trigger obviation. Take for instance an example with a subjunctive instantiated under a negative polarity item (KEMPCHINSKY 1985: 130, example (13)*b*):

<sup>9</sup> For a different view concerning the nature of the subjunctive morphology, see GIORGI - PIANESI (1997), chapter 5.

- (26) *pro<sub>i</sub>* no cree/duda que *pro<sub>i</sub>* tenga dinero suficiente.  
 NEG believes/doubts that has(subj) money enough.  
 'He/She doesn't believe/doubts she has money enough'.

KEMPCHINSKY proposes that volitional verbs select for a subjunctive operator in C. In languages in which subjunctive is marked by a set of inflectional endings on the verb, subjunctive morphology serves as an operator and must raise to C at Logical Form in order to satisfy the subcategorization requirements of the matrix predicate.

Furthermore, KEMPCHINSKY assumes CHOMSKY's (1986) definition of binding domain in terms of "complete functional complex":

- (27) *a.* The governing category of *x* is the least complete functional complex containing the governor of *x*.  
*b.* A least complete functional complex is the smallest category in which all grammatical functions are satisfied.

KEMPCHINSKY argues that the subjunctive inflectional head is the governor of the subject of an embedded subjunctive clause. She claims that, given that the subjunctive verb moves to C at Logical Form, the least complete functional complex containing the subjunctive inflection head is no longer the embedded clause, rather the immediately dominating clause. The pronominal embedded subject must be free in its governing category, provided Condition B of Binding Theory. If the governing category of the embedded subject is the matrix clause, then it must be referentially disjoint from the matrix subject.

As for the possibility for an embedded subject *pro* to be coreferent with a matrix object, KEMPCHINSKY assumes the theory proposed by PICALLO (1985).

She also claims that her theory predicts that if in a language the subjunctive morphology does not differ from the indicative morphology – which means in her theory that the subjunctive inflection does not serve as a subjunctive operator – the verb in subjunctive does not need to move to C. Then the governing category for the embedded subject does not "extend" to the matrix clause.

This is the case in Romanian. Subjunctive in Romanian is marked by the element *să* before the verb, while there is no difference between subjunctive and indicative inflectional morphology:

- (28) Vreau ca Ana să vină cu noi.  
 Want(1sg) that Ana SĂ come with us.  
 'I want Ana to come with us'.

If the lexical subject of the embedded clause is an empty pronominal, then the complementizer *ca* does not appear:

- (29) Vreau să merg.  
 Want SA leave.  
 'I want to leave'.

Accordingly, KEMPCHINSKY proposes that in Romanian the subjunctive operator moving to C is *să*, not the inflection. Then, the governing category of the embedded subject is its own clause. A pronominal subject is free to corefer with the subject of the matrix clause.

#### 2.2.2.2. RAPOSO (1985)

RAPOSO claims that in Romance languages binding domains may be characterized in two ways: the c-commanding domain of a subject and the c-commanding domain of a "verbal operator". The notion of "verbal operator" includes modals, auxiliaries, and an operator, [+TENSE], which appears in the head C of clauses subordinate to epistemic and declarative verbs.

RAPOSO observes that from the viewpoint of CHOMSKY'S (1981) definition of binding domain, the following contrast in Portuguese is unexpected:

- (30) *a.* O Manel<sub>i</sub> pensa que *pro*<sub>i</sub> lê bastantes livros.  
 The Manel thinks that reads(ind) enough books.  
 'Manel thinks he reads enough books'.
- b.* \*O Manel<sub>i</sub> deseja que *pro*<sub>i</sub> leia mas livros.  
 The Manel wishes that reads(subj) more books.  
 'Manel wishes that he/she read more books'.

In fact, if a clause is a binding domain, as CHOMSKY claims, it is not clear why sentence (30)*a* is grammatical under a coreferential interpretation, while (30)*b* is not.

RAPOSO works out an explicative theory for the facts in (30) which crucially relies on the properties of the subjunctive mood. His intuition is fundamentally the same as PICALLO'S: subjunctive mood cannot express a time reference which is autonomous with respect to the time reference in the matrix clause. Furthermore, the subjunctive tense is dependent on the

tense of the matrix verb, due to sequence of tense phenomena. RAPOSO claims that volitional predicates (which he calls W-predicates) are characterized by a feature which he calls [-TENSE] in their C. He also argues that the operator [+TENSE] closes a binding domain, the operator [-TENSE] leaves it open. It follows that in complement clauses dependent on a W-predicate, like (30)*b*, the pronominal element in the subject position cannot corefer with the subject of the matrix clause, because they are in the same binding domain. In the case of (30)*a*, on the other side, the binding domain of the pronominal subject of the embedded clause is the embedded clause itself, due to the presence of the operator [+TENSE] in the embedded C.

The second factor involved in the creation of an opaque domain is the presence of a subject, which accounts for the fact that the object of a subjunctive complement clause corefers freely outside the clause itself (RAPOSO 1985, example (22)*b*):

- (31) O Manel<sub>i</sub> deseja que a Maria o<sub>i/j</sub> insulte.  
 The Manel wishes that the Maria him(cl) insult(subj).  
 'Manel wishes that Maria insulted him'.

The availability of a coreferential interpretation between the embedded object and the matrix subject is unexpected if a binding domain was defined only in function of the presence of a [+TENSE] operator in the embedded C: the subject of the matrix clause should be inside the binding domain of the object of the embedded clause. Then, they should be disjoint in reference, due to Principle B of Binding Theory.

Thus, RAPOSO argues that the presence of the subject in the embedded clause closes the binding domain of the embedded object, which is therefore free to corefer with the matrix subject.

The presence of the subject closes even the binding domain of a subject in a doubly embedded clause: (RAPOSO 1985, example (24)):

- (32) O Eduardo deseja que o Manel queira que ele compre um automóvel novo.  
 The Eduardo wishes that the Manel wants(subj) (that he bus (subj) a car new.  
 'Eduardo wishes that Manel wanted him to buy a new car'.

The intermediate subject creates an opaque domain for the most embedded subject, which is therefore free to corefer outside its binding domain.

RAPOSO also observes that the characterization of a binding domain in terms of the c-commanding domain of a subject and of the operator [+TENSE] in an embedded C is not sufficient to account for the examples discussed by RUWET (see paragraph 2.1.2). In these examples the subject of an embedded clause whose form bearing the subjunctive morphology is a modal or an auxiliary is free to corefer with the matrix subject. Take for instance the following examples (RAPOSO 1985, examples (29)*b*, (31)*a*, (32)*a*):

- (33) *a*. O Manel<sub>i</sub> deseja que *pro*<sub>i</sub> seja admitido no concurso.  
The Manel wishes that is(subj) admitted in-the contest.  
'Manel wishes to be admitted to the contest'.
- b*. O Manel<sub>i</sub> exige que *pro*<sub>i</sub> possa ver o seu advogado.  
The Manel requires that can(subj) see(inf) the his lawyer.  
'Manel wants to be able to leave'.
- c*. A Maria<sub>i</sub> preferia que *pro*<sub>i</sub> não tivesse encontrado o Manel.  
The Maria preferred that NEG had(subj) met the Manel.  
'Maria preferred she had not met Manel'.

As for these examples RAPOSO claims that auxiliary verbs do not have to be bound to a [+TENSE] operator. In particular, he argues that "tense" auxiliaries (cf. (33)*c*) are not dependent on the time frame of the matrix predicate. The same holds for modal verbs and passive auxiliaries. RAPOSO claims that this may be due to the fact that the operator [+TENSE] in C, "tense" auxiliaries, passive auxiliaries, and modals may be regarded as "verbal" operators that take a proposition as an argument. Then, he generalizes that not only the operator [+TENSE] in C induces domain opacity for pronouns, but all the verbal operators do so.

### 2.2.2.3. SUÑER (1986)

As KEMPCHINSKY's and RAPOSO's theories, SUÑER's crucially relies on a lexical property of the subjunctive clauses complementizer in order to account for the disjoint reference effect. She claims that both theories which try to explain obviation in terms of a violation of the Principle B, and those exploiting the notion of mood competition cannot be sufficient on an empirical basis. As for the Binding-Theoretical proposals, she argues that the property of being tenseless of the complement clauses with a subjunctive verb is contradicted by many data in

Spanish. For instance the following example (SUÑER's (6)a), with a directive verb:

- (34)  $La_i$  invitamos a que  $pro_i$  defienda su hipótesis.  
 Her(cl) invited(past, 1pl) A that defend(subj, pres) her hypothesis.  
 'We invited her to defend her hypothesis'.

Example (34) does not follow the sequence of tenses, hence the tense of the verb in subjunctive cannot be taken to be dependent on the tense of the matrix predicate.

As for BOUCHARD's theory, SUÑER argues that it cannot account for the lack of complementary distribution between subjunctive and infinitive clauses when the main verb is a directive verb (cf. examples (12) for Catalan), when the matrix verb is a verb expressing denial, doubt, or is a factive verb (SUÑER 1986 (11), (12), (13))<sup>10</sup>:

- (35) a.  $Pedro_i$  negó  $PRO_i$  saber/ que  $pro_{i/j}$  supiera la verdad.  
 Pedro denied know(inf)/ that knew(subj) the truth.  
 'Pedro denied knowing/thet he knew the truth'.
- b.  $Yo_i$  sentí mucho  $PRO_i$  no haberlo visto/que  $pro_{i/j}$  no lo haya visto.  
 I regret much not have(inf)-him(cl)/that not him(cl) have(subj) seen.  
 'I deeply regret not having seen him/that I/he/she have/has not seen him'.
- c.  $Pro_i$  dudo  $PRO_i$  haberlos/que  $pro_{i/j}$  lo hubiera pagado.  
 Doubt(1sg) have(inf)-him(cl)/that them(cl) had(subj) paid.  
 'I doubt having paid them/that I/he/she had paid them'.

The alternative proposal worked out by SUÑER is that obiviation is due to a lexical feature of volition and influence verbs (the only ones which show the disjoint reference effect), which she calls "WILL". She assumes that indexing of nominal constituents has no restrictions – which means that there is nothing in itself which prevents *pro* from being coreferent with the matrix subject – and that Binding Theory checks at Logical Form that the pronouns be not coindexed by an antecedent within their binding domain. Finally, she postulates that the

<sup>10</sup> Notice, however, that examples (35)b and (35)c involve an auxiliary bearing the subjunctive morphology. Then, they are included among the cases noticed by RUWET, in which the coreferential reading is available in spite of the subjunctive complement clauses.

feature WILL prevents the embedded and the matrix subject from being coreferent. The feature WILL, however, does not require that the embedded subject and the matrix object be referentially disjoint, as the following examples illustrate:

- (36) José lo<sub>i</sub> animó/exhortó/persuadió a que *pro<sub>i</sub>* apagara la TV.  
 José him(cl) encouraged/exhorted/persuaded A that turned-off(subj) the TV.  
 'José encouraged/exhorted/persuaded him to turn off the TV'.

Furthermore, the feature WILL only prevents the matrix and the embedded subject from being strictly coreferent, but it does not prevent overlapping reference:

- (37) Lía<sub>i</sub> animó Julián<sub>i</sub> a que *pro<sub>i+j</sub>* escribieran algo juntos.  
 Lía<sub>i</sub> encouraged Julián<sub>i</sub> to that wrote(subj) something together.  
 'Lía encouraged Julián to write something together'.

#### 2.2.2.4. AVRUTIN - BABYONYSHEV (1997)

AVRUTIN and BABYONYSHEV's theory, which is based on data in Russian basically analogous to those in Romance, also relies on the idea that the subjunctive complementizer can be conceived as an operator. What distinguishes their idea from the most of the theories illustrated so far (with the exception of SUÑER's) is that they argue that a complement clause is actually a binding domain for pronouns within it. Thus, obviation does not follow from a revision of the notion of binding domain, as PICALLO (1985) and similar proposals claim. Rather, the interaction of LF requirements on the embedded subjunctive C and the Binding Theory determine obviation.

AVRUTIN and BABYONYSHEV follow this line of reasoning: first, they assume that at LF V moves to I and to C, with no cross-linguistic variation. Second, they claim that "the event described in the subjunctive clause is necessarily interpreted as taking place later than the event of the matrix clause" (p. 241) – volitional verbs are assumed to be "future oriented". They also claim that "there exists a relationship of temporal ordering between the two events [the one of the matrix clause and the one of the embedded clause], which determines that the second event necessarily takes place after the first one" (*ib.*). Given this argument, they propose that an event operator that co-binds the events of the embedded and of the matrix clause determines the temporal ordering. They recognize the embed-

ded clause C as this operator, and argue that it moves at LF to a position where it can c-command both the matrix VP and the embedded VP, where VPs are EventPs. Thus, both events are bound by the operator. Finally, they propose that AgrS is pronominal, thus it undergoes Principle B of the Binding Theory, and is coindexed with the nominal elements in their specifier.

This theoretical apparatus should be able to explain the data AVRUTIN and BABYONYSHEV consider. In particular, it can account for the fact that in Russian, and in some Romance languages as well, volitional predicates instantiate obviation, while epistemic or declarative predicates do not; furthermore, it accounts for the fact that obviation involves pronominal subjects of subjunctive clauses, but it does not involve embedded objects or embedded quirky subjects, which are assumed not to be in [Spec, AgrS]; finally, it explains why pronominal subjects in an embedded clause in the subjunctive are referentially disjoint from the matrix subject, whereas they are free to corefer with matrix objects.

### 2.3. *Final remarks*

A quick comparison among the theories illustrated reveals that no theory takes into account the whole set of data. Even the most complete analysis of the subjunctive disjoint reference effect, i.e. the analysis made by PICALLO, does not include all the data – RUWET's examples are not taken into account. Furthermore, these data would be problematic for PICALLO's theory, because there is no obvious way to explain why in these examples obviation does not occur or, if it does, it is weaker than in the "prototypical" cases, as for instance, in Italian *Gianni vuole che parta*, 'Gianni wants him to leave'. In fact, If obviation is due to a violation of Principle B and to the properties of the subjunctive mood, one should expect that it occurs in any subjunctive clause, no matter what the form bearing subjunctive morphology is – a modal, an auxiliary or a lexical verb.

On the other hand, if obviation is due to competition principles, it is not clear why in some contexts in which both an infinitive and a subjunctive clause are available obviation obtains, while in other it does not.

Another problematic question for most of the theories is that obviation is supposed to involve the grammatical subject

of the matrix clause and the grammatical subject of the embedded clause. Actually, PICALLO shows uncontroversially that this is not the case – see example (19). It is not clear how the theories of RIZZI (1991), AVRUTIN - BABYONYSHEV (1997), and MANZINI (2000) can resolve this problem – those theories include the agreement of the subject (AgrS) as a crucial part.

### 3. OBVIATION IN ITALIAN

#### 3.1. *Preliminary considerations*

The following sentence is a prototypical example of obviation of an embedded null subject:

- (38) Gianni<sub>i</sub> vuole che *pro*<sub>\*i/j</sub> parta domani.  
 Gianni<sub>i</sub> wants that leaves(subj) tomorrow.  
 'Gianni wants to leave tomorrow'.

As we have seen, analogous examples are the starting point of all studies on obviation.

We will analyze sentence (38) in order to single out the syntactic and semantic properties of obviative sentences. The question is, which factors can be singled out in this sentence? We will consider the question in detail.

#### 3.1.1. *Properties of the matrix verb*

The matrix verb in sentence (38) is a volitional verb. Volitional verbs select subjunctive (and infinitive) complement clauses in Italian and in the other Romance languages considered here. Then, two questions arise:

- do verbs which do not select subjunctive complement clauses show disjoint reference effects?
- do other verbs which select subjunctive complement clauses show disjoint reference effects<sup>11</sup>?

Furthermore, the matrix verb has indicative mood and present tense. The question then is, does obviation occur when the verb of the matrix clause has another mood – conditional,

<sup>11</sup> Another question that may be asked concerns the matrix subject. Proper names refer to individuals, and other expressions referring to individuals are definite descriptions, pronouns, and, in a broad sense, quantifiers. These types of expressions, however, do not seem to make relevant differences in this context.

for instance – or another tense. Notice that changing the mood and the tense of the matrix verb has consequences for the embedded subjunctive verbs due to sequence of tense effects, as explained in the next section.

### 3.1.2. *Properties of the embedded verb*

The embedded verb in example (38) is a present subjunctive. The other verbal forms of subjunctive mood in Italian are the following:

(a) past subjunctive, which is formed by means of an auxiliary (*avere* ‘to have’ or *essere* ‘to be’) in the present subjunctive plus the past participle of the lexical verb. For instance, the past subjunctive of the verb *partire*, ‘to leave’, has the following form:

(39) che io sia partito  
that I be(subj, pres, 1sg) left

(b) imperfect subjunctive:

(40) che io partissi  
that I leave(subj, impf, 1sg)

(c) ‘trapassato’ (pluperfect), which is formed by means of an auxiliary (‘to have’ or ‘to be’) in the imperfect subjunctive plus the past participle of the lexical verb:

(41) che io fossi partito  
that I be(subj, impf, 3sg) left

The question arises whether the disjoint reference effect occurs independently from the tense of the subjunctive verb.

Notice that the choice of the embedded subjunctive form is dependent on the tense of the matrix verb, due to sequence of tense requirements. If the matrix verb is present (or future), then present or past subjunctive has to be selected<sup>12</sup>.

(42) a. Gianni spera che Maria parta/\*partisse domani.  
Gianni hopes(pres) that Maria leaves(subj, pres/\*impf) tomorrow.  
‘Gianni hopes that Maria will leave tomorrow’.

b. Gianni spera che Maria sia/\*fosse già partita.  
Gianni hopes(pres) that Maria is(subj, pres/\*impf) already left.  
‘Gianni hopes that Maria has already left’.

<sup>12</sup> Cf. VANELLI (1991).

If the matrix verb is in the past, imperfect or pluperfect have to be generally selected:

- (43) *a.* Gianni sperava che Maria partisse/\*parta domani.  
Gianni hoped(impf) that Maria left(subj, impf/\*pres) tomorrow.  
'Gianni hoped that Maria would leave tomorrow'.  
*b.* Gianni sperava che Maria fosse/\*sia già partita.  
Gianni hoped(impf) that Maria was(subj, impf/\*pres) already left.  
'Gianni hoped that Maria had already left'.

Present and imperfect subjunctive are needed when the event of the embedded clause is simultaneous or posterior to the event of the matrix clause. Past and pluperfect subjunctive are needed when the event of the embedded clause is anterior to the event of the matrix clause.

The question arising from these facts is if there is any difference with respect to obviation depending on the tense of the verb in the subjunctive.

### 3.1.3. *Properties related to both the matrix and the embedded verb*

In example (38) the disjoint reference effect concerns the matrix and the embedded subject. We already know from the analysis of some theories (PICALLO 1985, RAPOSO 1985, but cf. also AVRUTIN 1994 and AVRUTIN - BABYONYSHEV 1997) that in some Romance languages no disjoint reference effect occurs between the matrix subject and the embedded object. This seems to hold for Italian as well<sup>13</sup>. More generally, the phenomenon at issue does not seem to involve embedded objects at all. But, what about the relations between the matrix object and the embedded subject?

To sum up, the questions to be addressed are the following:

- (44) *a.* Which moods does obviation occur with?  
*b.* Which matrix verbs does obviation occur with?  
*c.* Which embedded verbs does obviation occurs with?

<sup>13</sup> Consider, for instance, the following sentences:

- (i) *a.* Gianni<sub>i</sub> spera che Maria gli<sub>i/j</sub> telefoni.  
Gianni hopes that Maria him(cl) calls(subj).  
'Gianni hopes Maria will call him'.  
*b.* Gianni<sub>i</sub> spera che la torta gli<sub>i/j</sub> piaccia.  
Gianni hopes that the cake him(cl) pleases(subj).  
'Gianni hopes he will like the cake'.

- d. Which subjunctive forms does obviation occur with?
- e. Which matrix arguments does obviation involve?

In the next paragraphs we will try to answer the questions formulated above.

### 3.2. *Obviation and mood choice*

As to question (44)*a*, the possibility of coindexation between the embedded and the matrix subject distinguishes subjunctive complement clauses, which do not allow coindexation, from indicative complement clauses, which may allow coindexation:

- (45) Gianni<sub>i</sub> ha detto che *pro*<sub>i/j</sub> partirà domani.  
 Gianni has said that will-leave(ind) tomorrow.  
 ‘Gianni said he will leave tomorrow’.

Notice that the coindexation between the two subjects is not sensible to the tense of the embedded clause:

- (46) *a.* Gianni<sub>i</sub> ha detto che *pro*<sub>i/j</sub> ha già letto il giornale.  
 Gianni has said that has(ind) already read the newspaper.  
 ‘Gianni said he has already read the newspaper’.
- b.* Gianni ha detto che *pro*<sub>i/j</sub> legge il giornale ogni giorno.  
 Gianni has said that reads(ind) the newspaper every day.  
 ‘Gianni said he reads the newspaper every day’.

Coindexation is also allowed when the embedded verb is in the conditional mood:

- (47) Gianni<sub>i</sub> aveva detto che *pro*<sub>i/j</sub> sarebbe partito il giorno dopo.  
 Gianni had said that would-be left on the following day.  
 ‘Gianni said he would leave on the following day’.

Finally, as we have already seen, infinitive requires coindexation, at least in cases of obligatory control (both partial or exhaustive, examples from LANDAU 2000):

- (48) *a.* The chair<sub>i</sub> managed PRO<sub>1</sub> to gather the committee at 6. (*exhaustive control*)  
*b.* The chair preferred PRO<sub>1+</sub> to gather at 6. (*partial control*)

We conclude, then, that disjoint reference effects occurs only in complement clauses in which the verb is in subjunctive mood.

3.2.1. *Obviation and subjunctive mood*

As is well known, the classes of predicates which select subjunctive complement clauses varies across Romance languages<sup>14</sup>. Volitional predicates (to want, to wish, to prefer, etc.) select subjunctive complement clauses uniformly across languages. Other attitude predicates may select subjunctive complement clauses or indicative complement clauses: predicates expressing hope, doubt, concern, regret select subjunctive clauses in every language; belief predicates select subjunctive clauses in Italian (though intra-linguistic variation is observed), indicative clauses in French, Spanish, Portuguese and Catalan.

Going back to disjoint reference effects, it seems that it does not occur exclusively within volitional complement clauses, but also with non-volitional. Take for instance the following examples in Italian (compare also example (5)a)<sup>15</sup>:

- (49) a. Gianni<sub>i</sub> teme che *pro*<sub>\*i/j</sub> faccia molti errori.  
Gianni fears that makes(subj) many mistakes.  
'Gianni is afraid to make many mistakes'.
- b. Gianni<sub>i</sub> dubita che *pro*<sub>\*i/j</sub> faccia pochi errori.  
Gianni doubts that makes(subj) few mistakes.  
'Gianni doesn't think he will make few mistakes'.
- c. Gianni si rammarica che *pro*<sub>\*i/j</sub> parta domani.  
Gianni regrets that leaves(subj) tomorrow.  
'Gianni regrets that he will leave tomorrow'.

Thus, it seems that, at least in Italian, the disjoint reference

<sup>14</sup> Only cases involving intensional subjunctive will be considered, whereas cases involving polarity subjunctive will be ignored (following a distinction made by STOWELL 1933 and followed by QUER 1998).

<sup>15</sup> Unfortunately, there are not many hints in the literature on the question whether the other Romance languages show the same behavior as Italian. KEMPCHINSKY (1985) argues that only volitional subjunctive triggers obviation in Spanish. PICALLO (1985: 30) presents at least one example from Catalan, in which obviation occurs under an emotive verb:

- (i) \*Tu<sub>i</sub> sents que *pro*<sub>i</sub> telefonis al Joan.  
You regret that phone(subj, 2sg) to-the Joan.

As for French, SCHLENKER (2004) observes that "verbs that select both the infinitive and the subjunctive yield much weaker or no disjoint reference effect with the subjunctive" (cf. the examples in (11)).

Notice, however, with SCHLENKER, that both examples involve passive subjunctive verbs. As mentioned above, passivization is one of the contexts where RUWET observed that disjoint reference effects are "weakened".

effect is strictly linked with the subjunctive selected by the matrix verb.

It must also be noticed that when a verb selects either a subjunctive complement clause or an indicative complement clause, obviation occurs only within the subjunctive complement clause:

- (50) *a.* \*Penso che io/*pro* parta domani.  
 Think(1sg) that I leave(subj) tomorrow.  
*b.* Penso che *pro* partirò domani.  
 Think(1sg) that leave(ind, fut, 1sg) tomorrow.  
 'I think I will leave tomorrow'.

### 3.2.1.1. *Obviation, auxiliaries and modals*

Auxiliaries or modals bearing subjunctive morphology do affect the disjoint reference effect. We will repeat here the crucial data in Italian:

- (51) *a.* Gianni<sub>i</sub> spera che *pro*<sub>i/j</sub> parta domani.  
 Gianni hopes that leaves(subj) tomorrow.  
 'Gianni hopes that he will leave tomorrow'.  
*b.* Gianni<sub>i</sub> spera che *pro*<sub>i/j</sub> sia autorizzato a partire domani.  
 Gianni hopes that is(subj) authorized A leave(inf) tomorrow.  
 'Gianni hopes to be allowed to leave tomorrow'.  
*c.* Gianni<sub>i</sub> spera che *pro*<sub>i/j</sub> possa partire domani.  
 Gianni hopes that can(subj) leave tomorrow.  
 'Gianni hopes to be able to leave tomorrow'.  
*d.* Gianni<sub>i</sub> spera che *pro*<sub>i/j</sub> abbia fatto pochi errori.  
 Gianni hopes that has(subj) made few mistakes.  
 'Gianni hopes to have made few mistakes'.

Example (51)*a* is obviative, (51)*b* and *c* are not, and (51)*d* is marginal under a coreferential reading. The coreferential reading of the latter examples is possible, although it is less natural than the disjoint reference reading.

Other examples in which the lexical verb does not bear subjunctive morphology, yet a coreferential interpretation is available, involve the modal verb *dovere* 'must', and the progressive auxiliary *stare*, literally 'to stay':

- (52) *a.* Gianni<sub>i</sub> teme che *pro*<sub>i/j</sub> debba partire domani.  
 Gianni fears that must(subj) leave tomorrow.  
 'Gianni fears that he has to leave tomorrow'.

- b. Gianni<sub>i</sub> spera che *pro*<sub>22i/j</sub> stia facendo pochi errori.  
 Gianni hopes that stays(subj) making few mistakes.  
 'Gianni hopes that he is making few mistakes'.

Furthermore, if one combines the relevant factors, for instance a modal verb and a passive or a past infinitive, obviation seems to be even weaker:

- (53) a. Gianni<sub>i</sub> spera che *pro*<sub>i/j</sub> possa essere autorizzato a partire domani.  
 Gianni hopes that can(subj) be(inf) authorized A leave(inf) tomorrow.  
 'Gianni hopes that it will be possible for him to be authorized to leave tomorrow'.
- b. Gianni<sub>i</sub> spera che *pro*<sub>i/j</sub> possa essere già partito alle 6.  
 Gianni hopes that can(subj) be(inf) already left at-the 6.  
 'Gianni hopes that it will be possible for him to have left at 6 p.m.'

Given that modal verbs in Italian are restructuring verbs, one may ask if the possibility of coreference between the matrix and the embedded subjects in subjunctive contexts is present with all the restructuring verbs. As a matter of fact this does not seem to be the case<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> This conclusion is based on the following examples involving restructuring verbs in Italian:

- (i) *Aspectual verbs*  
 Gianni<sub>i</sub> vuole che *pro*<sub>s<sub>i</sub>/j</sub> cominci/continui a/finisca di leggere il libro.  
 Gianni wants that begins(subj)/goes-on(subj) A/gives-up(subj) read(inf) the book.  
 'Gianni wants him to begin to read/goes on/give up reading the book'.
- (ii) *Motion verbs*  
 Gianni<sub>i</sub> vuole che *pro*<sub>s<sub>i</sub>/j</sub> vada/venga a prendere il libro.  
 Gianni wants that goes(subj)/comes(subj) A bring(inf) the book.  
 'Gianni wants him to go/come to bring the book'.
- (iii) *Conative verbs*  
 Gianni<sub>i</sub> vuole che *pro*<sub>s<sub>i</sub>/j</sub> provi a leggere il libro.  
 Gianni wants that tries(subj) A read(inf) the book.  
 'Gianni wants him to try to read the book'.
- (iv) *Implicative verbs*  
 Gianni<sub>i</sub> vuole che *pro*<sub>s<sub>i</sub>/j</sub> riesca a leggere il libro entro domani.  
 Gianni wants that manages(subj) A read(inf) the book by tomorrow.  
 'Gianni wants him to manage to read the book by tomorrow'.

Thus, it seems that the improvement of the coreferential reading when the subjunctive verb is a modal does not involve the whole class of restructuring verbs.

3.2.1.2. *Obviation and subjunctive forms*

In example (38) the matrix verb is present and the embedded verb has present subjunctive morphology. This is an effect of sequence of tense, as illustrated in (42) and (43).

It has been already shown (compare example (51)*d*) that obviation may occur to a weaker degree than in example (38) if the verb in the subjunctive is not present. In example (51)*d*, for instance, it is past, and coreference is marginally possible – in (38) it is completely excluded. Two other subjunctive tenses have still to be considered, imperfect and pluperfect.

As for the former, it seems that obviation does occur:

- (54) Gianni<sub>i</sub> voleva che *pro*<sub>\*i/j</sub> partisse il giorno dopo.  
Gianni wanted that left(subj) the day after.  
'Gianni wanted to leave on the following day'.

Example (54) is obviative, and no difference is detectable between it and example (38).

As for the subjunctive pluperfect, it seems to be non-obviative:

- (55) Gianni<sub>i</sub> sperava che *pro*<sub>i/j</sub> avesse fatto pochi errori.  
Gianni hoped that had(subj) made few mistakes.  
'Gianni hoped to have made few mistakes'.

Furthermore, in some minimal pairs including a sentence in which a modal or an auxiliary has present subjunctive morphology and a sentence in which a modal or an auxiliary has imperfect subjunctive morphology, a nuance in the degree of grammaticality can be observed. In particular, the latter sentence seems to be more acceptable than the former under a coreferential reading. Compare, for instance, sentences (51)*b* and *c* with the following ones:

- (56) *a.* Gianni<sub>i</sub> sperava che *pro*<sub>i/j</sub> fosse autorizzato a partire il giorno dopo.  
Gianni hoped that was(subj) authorized to leave the day after.  
'Gianni hoped to be allowed to leave on the following day'.
- b.* Gianni<sub>i</sub> sperava che *pro*<sub>i/j</sub> potesse partire il giorno dopo.  
Gianni hoped that was-able(subj) leave(inf) the day after.  
'Gianni hoped to be able to leave on the following day'.

Examples in (56) seem to be more natural than examples (51)*b* and *c*. This would mean that a slight difference between

sentences with present subjunctive morphology and sentences with imperfect subjunctive morphology does exist<sup>17</sup>.

### 3.3. *Obviation and matrix arguments*

We have seen that disjoint reference effect may occur between the matrix subject and the embedded subject. We have also seen that obviation does not occur between the matrix subject and the embedded object.

Nothing has been said so far on the question whether the phenomenon at issue may involve the matrix object. The question concerns only directional verbs, whose argument structure counts three arguments – two of them denoting individuals, the third is a clausal argument in which the verb may be in the subjunctive, although this is not the more natural choice. We have seen that in Catalan (PICALLO 1985) and Spanish (SUÑER 1986) coreference between the embedded subject and the matrix object (either direct or indirect) is possible<sup>18</sup>. The same situation seems to hold in Italian as well:

- (57) ?Gianni ha chiesto a Maria<sub>i</sub> che *pro*<sub>i</sub> parta domani.  
Gianni has asked to Maria that leaves(subj) tomorrow.  
'Gianni asked Maria to leave tomorrow'.

Then, while the matrix and the embedded subjects cannot be coreferential, no restrictions seem to exist on the referential properties of the matrix object and the embedded subject, at least in the case of directive verbs.

If we extend the analysis to some epistemic verbs like *preoccupare* 'to worry' or *sembrare* 'to seem', we observe a different picture. These predicates take two arguments: one of them is assigned the experiencer theta-role, while the other is a clause. The experiencer does not serve as subject. Then, if these sentences parallel the sentences with a directive verb, coreference between the embedded subject and the matrix argument denoting an individual should be available. Actually, facts are contrary to this expectation:

<sup>17</sup> It is not clear to me why this difference occurs.

<sup>18</sup> SUÑER (1986: 190-195) observed some differences between directive verbs (sometimes also called "influence verbs") taking a direct object and those taking an indirect object. Given that these differences are not crucial for this contribution, we refer to this articles for details.

- (58) *a.* Che *pro*<sub>2i/j</sub> parta domani preoccupa Gianni.  
That leaves(subj) tomorrow worries Gianni.  
'Gianni is worried that he will leave tomorrow'.  
*b.* A Gianni sembra che *pro*<sub>2i/j</sub> parta domani.  
To Gianni<sub>i</sub> seems that leaves(subj) tomorrow.  
It seems to John that he will leave tomorrow.

Notice, however, that if the subjunctive verb is a modal, or if it has passive voice or perfective aspect, then coreference is not completely excluded, as noticed at the previous paragraph:

- (59) *a'*. Che *pro*<sub>2i/j</sub> debba partire domani preoccupa Gianni.  
That must(subj) leave tomorrow worries Gianni.  
'Gianni is worried that he has to leave tomorrow'.  
*a''*. Che *pro*<sub>2i/j</sub> sia obbligato a partire domani preoccupa Gianni.  
That is(subj) obliged A leave(inf) tomorrow worries Gianni.  
'Gianni is worried that he is obliged to leave tomorrow'.  
*a'''*. Che *pro*<sub>2i/j</sub> abbia fatto molti errori preoccupa Gianni.  
That has(subj) made many mistakes, worries Gianni.  
'Gianni is worried that he has made many mistakes'.  
*b'*. A Gianni sembra che *pro*<sub>2i/j</sub> possa partire domani.  
To Gianni<sub>i</sub> seems that may(subj) leave tomorrow.  
'It seems to Gianni that he may leave tomorrow'.  
*b''*. A Gianni sembra che *pro*<sub>2i/j</sub> sia obbligato a partire domani.  
To Gianni<sub>i</sub> seems that is(subj) obliged A leave(inf) tomorrow.  
'It seems to Gianni that he is obliged to leave tomorrow'.  
*b'''*. A Gianni sembra che *pro*<sub>2i/j</sub> abbia fatto molti errori.  
To Gianni<sub>i</sub> seems that has(subj) made many mistakes.  
'It seems to Gianni that he has made many mistakes'.

Furthermore, if in these cases the matrix verb is in the past and the embedded verb has imperfect subjunctive morphology as a sequence of tense effect, the degree of acceptability improves:

- (60) *a'*. Che *pro*<sub>i/j</sub> dovesse partire il giorno dopo preoccupava Gianni.  
That must(subj, impf) leave(inf) the day after worried Gianni.  
'Gianni was worried that he had to leave on the following day'.  
*a''*. Che *pro*<sub>i/j</sub> fosse obbligato a partire il giorno dopo preoccupava Gianni.  
That was(subj) obliged A leave(inf) the day after worries Gianni.  
'Gianni was worried that he was obliged to leave on the following day'.

- a'''*. Che  $pro_{i/j}$  avesse fatto molti errori preoccupava Gianni.  
 That had(subj) made many mistakes, worried Gianni.  
 'Gianni was worried that he had made many mistakes'.
- b'*. A Gianni sembrava che  $pro_{i/j}$  potesse partire il giorno dopo.  
 To Gianni<sub>i</sub> seemed that may(subj, impf) leave(impf) the day after.  
 'It seemed to Gianni that he may have left on the following day'.
- b''*. A Gianni sembrava che  $pro_{i/j}$  fosse obbligato a partire il giorno dopo.  
 To Gianni<sub>i</sub> seemed that was(subj) obliged A leave(impf) the day after.  
 'It seemed to Gianni that he was obliged to leave on the following day'.
- b'''*. A Gianni sembrava che  $pro_{i/j}$  avesse fatto molti errori.  
 To Gianni<sub>i</sub> seemed that had(subj) made many mistakes.  
 'It seemed to Gianni that he had made many mistakes'.

### 3.4. *Obviation and degrees of embedding*

The examples illustrated so far involve cases of embedding of one clause into the matrix clause. Nothing has been said on cases of double embedding. It has been noticed in the literature (see paragraph 2.2.1. and 2.2.2.2.) that obviation does not occur between the matrix subject and the most deeply embedded subject. This seems to hold in Italian, too:

- (61) Gianni<sub>i</sub> sperava che Maria<sub>j</sub> desiderasse che  $pro_{i/s_j}$  partisse.  
 Gianni hoped that Maria wanted(subj) that left(subj).  
 'Gianni hoped that Maria wanted him to leave'.

When the logical subject of the highest embedded clause does not correspond to the grammatical subject, Catalan allows the coreferential reading between the matrix and the most embedded subject. Italian behaves analogously:

- (62) Gianni<sub>i</sub> sperava che a Maria<sub>j</sub> piacesse che  $pro_{i/s_j}$  partisse.  
 Gianni hoped that to Maria pleased(subj) that left(subj).  
 'Gianni hoped that it pleased Maria that he would have left'.

Italian seems to contrast with Catalan in another respect, i.e. the availability of the coreferential reading between the matrix and the most embedded subject when the most embedded clause is a subject clause. In this case the subject of the intermediate clause is supposed to be an expletive:

- (63) Gianni<sub>i</sub> pensava che fosse indispensabile che *pro*<sub>si</sub> telefonasse.  
 Gianni thought that was(subj) that called(subj).  
 ‘Gianni hoped that Maria wanted him to leave’.

#### 4. OPEN QUESTIONS

As we have already seen at the end of section 2, none of the existing theories is able to account for the whole set of data. Two kinds of phenomena seemed to be particularly problematic, that is the fact that, when modals or auxiliaries bear subjunctive morphology, obviation may not occur, and the fact that obviation may involve matrix arguments that do not serve as grammatical subjects.

Furthermore, some examples in Italian contribute to make the framework even more unclear. In fact, obviation does not occur only in clausal arguments of volitional and directive verbs. Epistemic and factive predicates instantiate obviation in their clausal complements, as well. This is an unexpected fact for most of the existing theories. In this respect, the theories that refer crucially to the properties of subjunctive mood in itself (as those by BOUCHARD, PICALLO, RAPOSO, RIZZI, MANZINI, and SCHLENKER) seem to be more adequate to explain the Italian paradigm than those based on the properties of *volitional* subjunctive (KEMPCHINSKY, SUÑER, FARKAS, AVRUTIN - BABYONYSHEV).

In addition, one may add to the already mentioned problematic data the unpredicted fact that imperfect subjunctive morphology seems to allow the coreferential reading more easily than present subjunctive.

Finally, a set of data which have not been considered so far is completely unexpected. It seems that left dislocation in the embedded clause may affect obviation in some cases:

- (64) *a.* Gianni<sub>i</sub> spera che *pro*<sub>zi/i</sub> abbia fatto pochi errori all’esame di linguistica.  
 Gianni hopes that has(subj) made few mistakes at-the exam of linguistics.  
 ‘Gianni hopes that he has made few mistakes at the exam of linguistics’.
- b.* Gianni<sub>i</sub> spera che, all’esame di linguistica, *pro*<sub>ij</sub> abbia fatto pochi errori.  
 Gianni hopes that at-the exam of linguistics has(subj) made few mistakes.

'Gianni hopes that he has made few mistakes at the exam of linguistics'.

Example (64)*b* is more acceptable than (64)*a* under the coreferential interpretation. This fact is not easily explicable under existing theories, which do not foresee any interaction between the informational structure and the interpretation of *pro* in the relevant contexts<sup>19</sup>.

Having all these particularities in mind it seems that an explicative theory for the subjunctive disjoint reference effects should have the following characteristics.

First it should be able to define the arguments of the matrix clause that subject *pro* in a subjunctive complement clause cannot corefer with. Most of the theories claim that obviation involves the matrix and the embedded subjects. As for the matrix subject, many of the theories do not specify what has to be understood as "subject" – whether the grammatical subject, the "logical" subject, or the subject of the predication. Some theories argue that the embedded *grammatical* subject is involved in obviative sentences. But many examples show that this is not the case. PICALLO (1985) argues that obviation involves the first accessible argument for *pro*. But this hypothesis seems to be too powerful, since it predicts that *pro* may not corefer with the object of a directive verb and may corefer with the grammatical subject of a directive verb, which is contrary to facts.

Second, an explicative theory should be able to understand why obviation tends to disappear when the verb in the sub-

<sup>19</sup> Notice that Italian is not the only Romance language showing such an interaction. According to GEMMA RIGAU (personal communication), Catalan presents the same phenomenon (the following examples involve a negative polarity subjunctive, but this is irrelevant, since obviation occurs in examples with a negative polarity subjunctive as well), even though the topicalized constituent has to be heavy:

- (ii) *a.* En Joan no es pensa que *pro*<sub>s<sub>i</sub>/j</sub> hagi fet molts errors a l'examen.  
The Joan not it(cl) thinks that has(subj) made many mistakes at the exam.  
'John doesn't think he has made many mistakes at the exam'.
- b.* En Joan no es pensa que a l'examen de lingüística computacional *pro*<sub>i/j</sub> hagi fet molts errors.  
The Joan not it(cl) thinks that at the exam of computational linguistics has(subj) made many mistakes.  
'John doesn't think he has made many mistakes at the exam of computational linguistics'.

junctive is a modal, when the subjunctive verb is passive, or when its form is composite, like Italian past or pluperfect subjunctive.

Third, it should be able to explain how the reference of *pro* is sensitive to the presence of topicalized constituents, a fact which has not been noticed in the literature on obviation.

Finally, it should be able to explain why obviation is sensitive to the tense morphology of the verb in the subjunctive, that is, why an embedded clause in which the subjunctive verb has imperfect morphology seems to be more acceptable than those in which the subjunctive verb has present morphology.

### *Bibliography*

- AVRUTIN, Sergey, 1994. *Psycholinguistics Investigations in the Theory of Reference*. Doctoral Dissertation, MIT.
- AVRUTIN, Sergey - BABYONYSHEV, Maria, 1997. "Obviation in Subjunctive Clauses and Agr: Evidence from Russian". *Natural Language & Linguistic Theory* 15: 229-267.
- BOUCHARD, Denis, 1982. *On the Content of Empty Categories*. Doctoral Dissertation, MIT.
- BOUCHARD, Denis, 1983. "The Avoid Pronoun Principle and the Elsewhere Principle". In P. SELLS, J. Charles (eds.), *Proceedings of ALNE 13/NELS 13*. Amherst, MA., GLSA.
- CHOMSKY, Noam, 1980. "On Binding". *Linguistic Inquiry* 11: 1-46.
- CHOMSKY, Noam, 1981. *Lectures on Government and Binding*. Dordrecht, Foris.
- CHOMSKY, Noam, 1982. *Some Concepts and Consequences of the Theory of Government and Binding*. Cambridge (Ma.), MIT Press.
- CHOMSKY, Noam, 1986. *Knowledge of Language: Its Nature, Origin, and Use*. New York: Prager.
- FARKAS, Donka, 1992. "On Obviation". In IVAN A. SAG - Anna SZABOLCSI (eds.), *Lexical Matters*. Stanford University, CSLI: 85-109.
- GIORGI, Alessandra - PIANESI, Fabio, 1997. *Tense and Aspect. From Semantics to Morphosyntax*. Oxford, Oxford University Press.
- KEMPCHINSKY, Paula, 1985. "The Subjunctive Disjoint Reference Effect". In Carol NEIDLE, Rafael NUÑEZ CEDEÑO (eds.), *Studies in Romance Linguistics*. Dordrecht, Foris: 123-140.
- LANDAU, Idan, 2001. *Elements of Control*. Dordrecht, Kluwer.
- PICALLO, Carme, 1985. *Opaque Domains*. Doctoral Dissertation, CUNY.
- PROGOVAC, Ljiljana, 1993. "Subjunctive: the (mis)behavior of anaphora and negative polarity". *The Linguistic Review* 10: 37-59.

- QUER, Josep, 1998. *Mood at the Interface*. The Hague, HAG.
- QUER, Josep, 2004. "Subjunctives". In M. EVERAERT - H. VAN RIEMSDIJK (eds.), *The Syntax Companion*. Oxford: Blackwell.
- RAPOSO, Eduardo, 1985. "Some Asymmetries in the Binding Theory in Romance". *The Linguistic Review* 5: 75-110.
- RIZZI, Luigi, 1991. "On the anaphor-agreement effect". In L. RIZZI, *Comparative Syntax and Language Acquisition*. London and New York, Routledge: 158-173.
- RUWET, Nicolas, 1984. "Je veux partir / \*Je veux que je parte: On the Distribution of Finite Complements and Infinitival Complements in French". *Cahiers de Grammaire* 7: 75-138.
- RUWET, Nicolas, 1991. "Je veux partir / \*Je veux que je parte: On the Distribution of Finite Complements and Infinitival Complements in French". In Nicolas RUWET, *Syntax and Human Experience*. Chicago-London, The University of Chicago Press.
- SCHLENKER Philippe, 2005. *The lazy Frenchman's approach to the subjunctive (speculations on reference to worlds, presuppositions, and semantic defaults in the analysis of mood)*. In *Proceedings of Going Romance XVII*. To appear.
- STOWELL, Tim, 1981. *Origins of Phrase Structure*. Doctoral Dissertation, MIT.
- STOWELL, Tim, 1993. *Syntax of Tense*. Manuscript, UCLA.
- SUÑER, Margarita, 1986. "On the referential properties of embedded finite clause subjects". In I. BORDELOIS, H. CONTRERAS, K. ZAGONA, *Generative Studies in Spanish Syntax*. Dordrecht, Foris.
- VANELLI, Laura, 1991. "La concordanza dei tempi". In L. RENZI, G. SALVI, *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino. Volume II: 611-632.

#### ABSTRACT

Many Romance linguists have been concerned with a grammatical phenomenon that has often been called "subjunctive disjoint reference effect", or "obviation". These terms usually refer to the fact that the null subject of an embedded clause in the subjunctive cannot be interpreted as coreferent with the subject of the matrix clause. The main explicative theories, which are based on data in Catalan, Spanish, Portuguese, French, are able to account for a cross-linguistically uniform set of data; nevertheless, some important predictions deriving from these theories do not seem to be borne out.

#### KEY WORDS

Null subjects. Subjunctive. Obviation.

MICHELE DALOISO

IL RUOLO DELLE NEUROSCIENZE  
NELL'EPISTEMOLOGIA DELLA GLOTTODIDATTICA

In una società dove la conoscenza delle lingue straniere (d'ora in avanti LS) è sempre più necessaria, il compito della glottodidattica consiste nel rispondere a tale esigenza attraverso proposte didattiche che creino le condizioni migliori per l'apprendimento linguistico.

Si possono intuire dunque le motivazioni pratiche per cui oggi i glottodidatti guardano sempre con maggior interesse ai progressi neuroscientifici: conoscere il funzionamento del cervello dell'allievo durante l'apprendimento è essenziale per la progettazione di percorsi didattici davvero efficaci e rispettosi delle caratteristiche dell'allievo.

Mancando tuttavia riflessioni teoriche sull'argomento, s'intravede il rischio che il ruolo delle neuroscienze nell'epistemologia della glottodidattica sia sempre meno chiaro e si pervenga ad una visione glottodidattica dominata dagli aspetti neurologici dell'apprendimento a discapito di quelli comunicativi, psicologici, culturali, o peggio ancora, ad una visione dove l'attenzione alla dimensione neurologica è solo una "moda", priva di qualsiasi ricaduta sull'insegnamento delle LS.

Questo saggio si propone di contribuire alla riflessione teorica su questo tema, affrontando le questioni epistemologiche relative al rapporto tra queste due discipline. Si focalizzerà inoltre l'attenzione su una particolare situazione d'apprendimento (l'accostamento precoce alla LS) e si ricaveranno le possibili implicazioni didattiche della ricerca neuroscientifica, dimostrando così come il rapporto teorico più opportuno tra glottodidattica e neuroscienze sia quello dell'implicazione.

1. *Una parola-chiave per le scienze contemporanee: la complessità*

Tutte le scienze moderne hanno vissuto una sorta d'età dell'oro, un'epoca di certezze positiviste, che inducevano a credere in una realtà semplice, facilmente indagabile e scomponibile nei suoi fattori costitutivi. In ambito neuroscientifico, ad esempio, le scoperte di BROCA, WERNIKE e MUNK sulla corrispondenza tra lesione cerebrale ed inibizione di funzioni cognitive indussero a credere che in pochi anni si sarebbe potuta costruire una mappa accurata di ogni regione cerebrale, scoprendone in maniera deterministica la corrispondente funzione cognitiva. Lo studio del cervello si rivelò invece ben più complesso e la neurologia dovette ripensare i propri modelli, i metodi e le tecniche d'indagine. Proprio in questo contesto affiorò il concetto di neuroscienze: un numero sempre crescente di studiosi si stava rendendo conto che la complessità del sistema nervoso umano (d'ora in avanti SN) richiedeva una ricerca sinergica di scienziati di diversa formazione, tra cui fisiologi, biochimici, fisici, microscopisti (PICCOLINO, 2003).

Nell'età dell'oro della glottodidattica insegnare la lingua madre (d'ora in avanti LM) significava insegnare la lingua standard, fondata sui modelli letterari tradizionali e caratterizzata da rigide regole grammaticali. Insegnare la LS, invece, era un po' come insegnare il latino: l'approccio comunemente adottato era basato sulla traduzione e assegnava estrema importanza alla correttezza formale. A livello teorico era sufficiente guardare alla linguistica e ricavare da essa le descrizioni sui contenuti da insegnare (BALBONI, 2005). Nel XX secolo questo modello d'insegnamento si rivelò inadeguato alle molteplici e differenziate esigenze della società contemporanea<sup>1</sup> e la glottodidattica, esattamente come la neurologia, giunse alla piena consapevolezza della complessità della realtà in cui si trova ad operare. Ma cosa si intende esattamente per complessità del reale? La definizione migliore di cui disponiamo proviene dall'ambito matematico:

<sup>1</sup> La società su cui opera attualmente la glottodidattica si può definire complessa, poiché fondata su una pluralità di attori che richiedono (aziende, enti pubblici, singole persone) e offrono (scuole pubbliche, istituti privati, singole persone) formazione linguistica; una pluralità di centri decisionali (autonomia scolastica, proposte di federalismo); la rapidità della trasformazione sia del contesto sociale, sia degli attori, sia delle loro decisioni (BALBONI, 2001)

la misura della complessità di un'operazione è data dal numero di fattori da prendere in considerazione e dalla lunghezza delle istruzioni necessarie per descriverla (BONCINELLI, 2000).

Possiamo affermare che l'oggetto d'indagine delle neuroscienze riflette appieno questa definizione: per giungere ad una descrizione esaustiva del cervello le neuroscienze devono necessariamente prendere in considerazione ed integrare i fattori neuroanatomici, neuropsicologici, neurolinguistici, neurobiologici...

Allo stesso modo, le attuali situazioni d'insegnamento linguistico si rivelano complesse, nel senso espresso dalla definizione matematica. Si pensi ad esempio all'insegnamento dell'italiano L2 a bambini stranieri: l'insegnante dovrà essere consapevole che si tratta di un processo per sua natura lungo e considerare molteplici fattori, tra cui la lingua e la cultura d'origine del bambino, l'eventuale trauma migratorio, l'impatto della cultura italiana, l'interferenza con la lingua d'origine, nonché i fattori psicologici e neurologici legati all'acquisizione precoce delle lingue.

Come lo studio del cervello diventa complesso, necessitando di una prospettiva multilaterale, così anche la glottodidattica diventa di conseguenza complessa proprio per rispondere alla complessità del processo e dei contesti d'insegnamento delle lingue, per i quali è impossibile proporre una didattica universale.

## *2. Fondamenti epistemologici della glottodidattica*

Nell'ambito accademico italiano sino a pochi anni fa, e purtroppo a volte anche oggi, si proponeva l'equazione tra linguistica applicata e glottodidattica, riducendo quest'ultima all'applicazione della linguistica teorica all'apprendimento delle lingue (CILBERTI, 1994). La questione, seppur terminologica, nasconde problemi di varia natura, legati all'idea stessa di insegnamento linguistico. Tale visione dell'insegnamento linguistico, che pertanto per lungo tempo ha risentito scarsamente dell'influsso della psicopedagogia (BACH e TIMM, 1989), essendosi rivelata inadeguata alle mutevoli esigenze della società contemporanea, ha reso sempre più evidente la necessità di concepire la glottodidattica come settore autonomo.

Oggi tale autonomia è fondata su due assunti teorici. Il

primo riguarda la natura teorico-pratica della glottodidattica, la quale mira a rispondere alla necessità di favorire l'alfabetizzazione e lo sviluppo linguistico in LM, da un lato, e di insegnare le lingue straniere, seconde, etniche e classiche dall'altro. Come tutte le scienze pratiche anche la glottodidattica fa riferimento ad una o più scienze teoriche, da cui attinge le conoscenze necessarie per i suoi scopi. Il rapporto epistemologico che una scienza pratica instaura con le scienze teoriche di riferimento può essere fondato su tre principi distinti: il principio di applicazione, attraverso il quale la scienza pratica fa riferimento ad un'unica disciplina teorica come fonte di conoscenza, che applica ad uno specifico campo d'indagine (è il caso della linguistica applicata); il principio di assunzione, secondo il quale la scienza pratica fa propria una nozione elaborata in un altro ambito scientifico; il principio di implicazione, mediante il quale la scienza pratica riconosce come utili fonti diverse scienze teoriche o pratiche e ne determina le implicazioni per la soluzione di un problema pratico.

La glottodidattica ha stabilito un rapporto epistemologico con le scienze teoriche fondato sull'implicazione e da ciò deriva il suo carattere interdisciplinare, che costituisce il secondo assunto epistemologico della glottodidattica. Tale principio afferma la dinamicità di questa disciplina, la quale trae da altri settori scientifici le conoscenze necessarie per proporre modelli d'insegnamento adeguati. Tra questi settori individuiamo le scienze del linguaggio e della comunicazione, le scienze della formazione, le scienze psicologiche e le scienze sociali e culturali (BALBONI, 2002)

### 3. *Fondamenti epistemologici delle neuroscienze*

Le neuroscienze si definiscono come un insieme di discipline che hanno per oggetto lo studio integrato del SN e del cervello, la cui attività è considerata causa del comportamento sia animale sia umano. Il termine fu coniato nel 1972 dal neurochimico O. SCHMITT, il quale si rese conto che la complessità del SN richiedeva una ricerca sinergica di scienziati di diversa formazione, tra cui fisiologi, biochimici, fisici. L'idea di Schmitt portò a risultati così notevoli che raggiunse anche psicologi cognitivi, scienziati della comunicazione e sociologi. Nacque così una variegata *équipe* di studiosi di diversa formazione uniti

da un comune interesse scientifico, seppur secondo prospettive diverse.

I settori che costituiscono l'assetto epistemologico delle neuroscienze nascono dall'interazione tra discipline autonome e distinte, accomunate dallo stesso campo d'interesse. Tra i più importanti ricordiamo la neurologia, che si interessa dell'anatomia, fisiologia e patologia del SN; la neurobiologia, che studia i processi chimici, fisiologici, endocrinologici del SN e contribuisce tra l'altro allo studio molecolare dell'apprendimento e della memoria negli animali; la neuroanatomia, che studia le componenti anatomiche del SN. Fanno parte delle neuroscienze anche la neuropsicologia, che si occupa del rapporto tra funzioni psicologiche superiori e strutture cerebrali e cerca di comprendere le basi neurali dei processi cognitivi, e la neurolinguistica, settore preposto allo studio della fisiologia e della patologia del linguaggio.

A differenza della glottodidattica, la quale pur traendo le implicazioni da altri settori, possiede uno statuto disciplinare autonomo, il termine neuroscienze indica piuttosto un insieme variegato di discipline aventi interessi comuni. Al centro del modello epistemologico delle neuroscienze non si colloca una disciplina specifica, bensì un comune campo d'interesse, cioè lo studio del SN.

#### 4. *Glottodidattica e Neuroscienze: questioni teoriche*

Pur fondandosi su modelli differenti, la glottodidattica e le neuroscienze sono entrambe discipline pratiche ed interdisciplinari, le quali per risolvere problemi pratici attingono da settori disciplinari autonomi. Il rapporto tra neuroscienze e glottodidattica è dunque epistemologicamente fondato, poiché entrambe le discipline sono aperte alla collaborazione con altri settori, a patto che tale collaborazione sia utile alle loro finalità scientifiche.

D'altra parte i loro modelli epistemologici sono strutturalmente diversi: la glottodidattica si fonda su un modello accentratore, al centro del quale vi è una disciplina autonoma, mentre le neuroscienze su uno di tipo multipolare, basato cioè sulla presenza di molti settori autonomi accomunati da uno stesso interesse scientifico.

Alla luce di queste considerazioni è essenziale chiedersi quali

settori neuroscientifici siano effettivamente utili alla glottodidattica. Poiché le neuroscienze sono in realtà un insieme di discipline di confine derivate da ambiti distanti tra loro, non è opportuno riservare ad esse un nuovo petalo del modello glottodidattico. Non tutte le scienze neurologiche hanno infatti un'immediata utilità per la glottodidattica (si pensi ad esempio alla neurochirurgia o alla neurochimica). Il primo passo da compiere consisterà nel definire quali settori delle neuroscienze siano effettivamente utili alla glottodidattica, specialmente in relazione alle diverse situazioni d'apprendimento.

In secondo luogo è necessario riflettere quale tipo di rapporto epistemologico la glottodidattica debba instaurare con le neuroscienze. Riteniamo che tale rapporto debba essere fondato sul principio d'implicazione: poiché la ricerca neuroscientifica non offre "ricette" per l'insegnamento delle lingue, bensì dati interessanti sul funzionamento del cervello durante l'acquisizione linguistica, la glottodidattica non può assumere questi dati in maniera acritica, ma deve inferirne le implicazioni in sede didattica, integrandoli con i diversi fattori (linguistici, culturali, sociali...) caratterizzanti l'insegnamento/apprendimento linguistico.

Bisognerà, infine, verificare se le implicazioni provenienti dalle ricerche neuroscientifiche incidono sulla didattica delle lingue a livello di approccio, metodologia, tecniche e/o modello operativo.

##### 5. *Lingue straniere in età precoce: il contributo delle neuroscienze evolutive*

A partire dalle questioni teoriche descritte, prenderemo ora in esame una situazione specifica, ossia l'accostamento alla LS nella scuola dell'infanzia, una questione attuale in ambito educativo, soprattutto se si considera la posizione del Consiglio d'Europa in merito all'insegnamento precoce delle lingue quale strumento per lo sviluppo della cittadinanza europea<sup>2</sup>. Anche

<sup>2</sup> Nella Risoluzione del 1997 il Consiglio d'Europa dichiara che:

*l'apprendimento precoce può permettere ad ogni cittadino di accedere alla ricchezza culturale insita nel pluralismo linguistico dell'Europa. [...] Inoltre, l'apprendimento delle lingue sin dalla più tenera età può favorire una miglior comprensione, un maggior rispetto reciproco attraverso al conoscenza degli altri, nonché un'apertura alle ricchezze culturali d'Europa.*

il nostro paese è chiamato a scommettere sull'insegnamento precoce, favorendo iniziative in tal senso.

Tuttavia, gran parte della letteratura sull'insegnamento precoce della LS riguarda la scuola primaria. Molte delle sperimentazioni attuate nella scuola dell'infanzia non hanno prodotto molto sul piano della riflessione teorica e spesso non hanno portato a buoni risultati in termini di apprendimento<sup>3</sup>. Emerge la necessità di definire modelli specifici per questa fascia d'età e crediamo che le neuroscienze possano offrire un contributo in questo senso.

Un quadro chiaro delle caratteristiche neurologiche del bambino dai 3 ai 5 anni che possono supportare l'apprendimento precoce delle LS può essere tracciato grazie alle ricerche nell'ambito delle neuroscienze cognitive dello sviluppo e della neurofisiologia della memoria e dell'apprendimento<sup>4</sup>. Tra le caratteristiche maturazionali più importanti si evidenziano un'elevatissima attività metabolica, la continua formazione di connessioni sinaptiche attività-dipendenti stabili che determinano una plasticità cerebrale unica, e uno sviluppo neurosensoriale al massimo delle sue potenzialità. Il bambino ora non solo fa esperienza del mondo mediante i sensi, ma inizia anche ad attribuire al mondo un significato, integrando lingua, movimento e sensi. In questa fascia d'età, inoltre, giunge a piena maturazione la memoria implicita, che supporta l'acquisizione della fonologia e della morfosintassi, mentre inizia lo sviluppo della memoria esplicita, che consente l'immagazzinamento e il recupero del lessico appreso. A livello corticale, infine, la perfetta coincidenza delle rappresentazioni cerebrali della LM e della LS fa intuire che è ancora possibile, seppur con maggior sforzo cognitivo, acquisire una pronuncia perfetta e un'ottima padronanza delle strutture morfosintattiche della LS, poiché gran parte delle aree coinvolte per l'elaborazione di LS e LM coincidono.

Queste conoscenze neuro-evolutive si rivelano particolarmente utili per la definizione di un approccio, un metodo e un modello operativo adatti al bambino di 3-5 anni.

<sup>3</sup> Una delle rare eccezioni è il Progetto Lingue Europee nella Scuola dell'Infanzia, che ha coinvolto molte scuole materne del Trentino ed è stata seguita e coordinata da uno staff scientifico qualificato e competente, tra cui si ricordano Paolo Balboni, Carmel Coonan e Federica Ricci Garotti.

<sup>4</sup> Facciamo riferimento alle ricerche descritte in ALBERT *et al.* (1999), BEAR, CONNORS e PARADISO (2003), CARTER (1999), FABBRO (2004), JOHNSON (1997).

A partire da queste conoscenze possiamo delineare un approccio che parta da una visione complessa dell'acquisizione linguistica, la quale non può essere considerata indipendentemente dallo sviluppo complessivo del bambino. Parallelamente alla progressiva padronanza del codice/i linguistico/i a cui è esposto, il bambino impara a fare uso di altre modalità espressive (gestuale, mimica, corporea), ad analizzare gli stimoli ambientali attribuendo loro un significato, e ad attivare strategie cognitive sempre più complesse. Queste abilità sono sostenute a livello neurologico da un'altrettanto straordinaria maturazione delle strutture cerebrali deputate alle funzioni cognitive superiori. Così ad esempio le capacità attentive possono consolidarsi solo verso i 7 anni, in corrispondenza alla maturazione delle regioni prefrontali.

L'acquisizione della LS non solo è influenzata da precisi fattori maturazionali, ma essa stessa influenza lo sviluppo complessivo del bambino. È necessario accettare il forte contributo della LS nello sviluppo del bambino a livello innanzitutto relazionale, poiché la lingua consente di entrare in relazione con il mondo e di sviluppare competenze socio-pragmatiche mediante l'interazione con i compagni, e cognitivo, dal momento che da un lato la lingua si acquisisce grazie al supporto della cognizione e del pensiero, dall'altro la lingua stessa contribuisce allo sviluppo cognitivo della persona. Inoltre la LS contribuisce allo sviluppo culturale e interculturale del bambino perché offre la possibilità al bambino di sviluppare sia un apprezzamento della propria cultura di appartenenza sia atteggiamenti di tolleranza, rispetto e interesse verso "l'altro da sé". Infine, poiché il linguaggio verbale è solo uno dei diversi codici espressivi che il bambino ha a disposizione e deve imparare ad integrare consapevolmente, la LS può costituire un'ulteriore strumento per lo sviluppo semiotico.

Questa visione complessa dell'acquisizione linguistica conduce ad un approccio che renda conto del rapporto d'interdipendenza tra LS e sviluppo complessivo del bambino e che consideri la LS non solo come mezzo comunicativo, ma anche come strumento formativo determinante per l'educazione generale dell'allievo.

Questo rapporto d'interdipendenza tra lingua e sviluppo globale del bambino, che richiama in parte l'approccio comunicativo-formativo di Freddi e Titone, va chiarito in termini di obiettivi e prerequisiti. Se ad esempio sappiamo che il bambino

non può acquisire alcuni elementi linguistici se prima non avrà concettualizzato le nozioni a cui questi si riferiscono, allora dovranno essere sempre esplicitati i prerequisiti cognitivi necessari per acquisire tali elementi. Se, d'altra parte, le tecniche didattiche che abbiamo scelto promuovono le abilità socio-pragmatiche, allora andranno specificati sin dall'inizio gli obiettivi relazionali che si raggiungeranno grazie alle attività in LS.

La definizione di obiettivi e prerequisiti formativi sollecita l'insegnante a porsi domande del tipo: quale fase di sviluppo stanno attraversando i miei alunni? Quali aspetti della realtà devono ancora concettualizzare? Di quali competenze cognitive, relazionali, culturali o semiotiche hanno bisogno per svolgere l'attività? Attraverso la definizione di obiettivi e prerequisiti formativi si renderà dunque esplicita l'interrelazione tra LS e formazione del bambino.

L'approccio qui proposto può essere tradotto operativamente adottando la metodologia ludica, la quale assegna al gioco un valore strategico per lo sviluppo di abilità non solo linguistiche, ma anche cognitive, relazionali e culturali (CAON e RUTKA, 2004), rispondendo così ad una visione complessa dello sviluppo infantile, che viene promosso attraverso obiettivi non esclusivamente linguistici. Questa metodologia deve però assumere connotazioni diverse nel rispetto delle caratteristiche del bambino dai 3 ai 5 anni. Le ricerche neuroscientifiche consentono di desumere alcuni principi chiari su cui impostare la metodologia ludica per la scuola dell'infanzia.

Innanzitutto è necessario far leva sui meccanismi di memoria implicita, che costituiscono il supporto mnemonico all'acquisizione linguistica fino ai 5-6 anni e consentono l'acquisizione della fonologia e della morfosintassi sotto forma di automatismi; ciò significa considerare la LS un ambiente d'apprendimento dove i bambini possono "lasciarsi andare" e usare la LS per vivere esperienze significative per la loro crescita globale, creando al contempo automatismi linguistici. L'insegnante dovrà perciò dare spazio alla dimensione operativa della lingua, e cioè "far fare delle cose" ai bambini usando la LS, come ad esempio costruire i materiali di un gioco, inventare una filastrocca, fare attività di esplorazione e concettualizzazione anche in LS.

L'input linguistico va inoltre accompagnato da stimolazioni neurosensoriali, le quali attiveranno più canali sensoriali, favorendo la formazione e la stabilizzazione di precisi canali nervo-

si, nonché la fissazione delle informazioni nella memoria implicita. Tale stimolazione deve essere costante, graduale ed ordinata.

L'accostamento alla LS dovrà rispettare i livelli attentivi del bambino di 3-5 anni, che sono limitati per via dell'incompleta maturazione del lobo frontale; andranno dunque previsti interventi didattici brevi, ma possibilmente quotidiani, in modo da garantire comunque una certa esposizione alla LS.

Infine, si deve considerare che l'incompleto sviluppo del lobo frontale riduce le capacità di pianificazione di compiti complessi. Questo richiama alla necessità di stabilire i prerequisiti cognitivi del bambino, onde evitare di proporre attività che non sono alla loro portata.

I presupposti della cornice teorica e metodologica prescelta possono essere realizzati solo attraverso un modello operativo adeguato. Le neuroscienze dello sviluppo dimostrano che i modelli tradizionali, e in particolare l'UD, non rispettano le modalità con cui il bambino elabora le informazioni ed il linguaggio. Nei bambini dai 3 ai 5 anni non è infatti ancora completato il processo di lateralizzazione cerebrale: solo verso i 7 anni funzioneranno in maniera stabile e coordinata le aree associative secondarie dei lobi, comprese quelle deputate all'elaborazione linguistica, e matureranno le fibre del fascicolo arcuato e del corpo calloso, che collegano le aree del linguaggio e i due emisferi cerebrali, connettendo le aree di elaborazione fonologica e morfosintattica (emisfero sinistro) e le aree d'immagazzinamento lessicale (emisfero destro).

Le fasi dell'UD richiederebbero l'attivazione alternata di modalità di elaborazione logiche e analogiche, tipiche di un cervello adulto e lateralizzato. A livello didattico è inoltre difficile progettare percorsi per UD, per loro natura molto strutturati, che vanno contro la flessibilità necessaria quando si opera con bambini così piccoli.

Si impone la necessità di pensare ad un modello operativo a misura di bambino, che proponga momenti d'apprendimento brevi, flessibili e rispettosi sia della sequenza naturale d'acquisizione linguistica sia della neurologia infantile.

Da qualche anno si è iniziato a parlare di Unità d'Apprendimento, (BALBONI, 2002; MEZZADRI, 2003) intendendo una serie di percorsi di scoperta e fissazione di elementi linguistici, comunicativi o culturali, che ripercorrono le fasi dell'UD, e che insieme compongono l'UD. L'Unità d'Apprendimento, che in

realtà per la fascia d'età dai 3 ai 5 anni è un'Unità d'Acquisizione (UdA), dal momento che i destinatari possono ancora attivare le stesse strategie implicite usate per acquisire la LM, può essere adattata all'accostamento alla LS in tenera età, poiché propone percorsi più brevi dell'UD e quindi più facilmente gestibili dall'insegnante. Le tradizionali sequenze didattiche (globalità, analisi, sintesi) vanno però adattate alla psicologia e alla neurologia del bambino.

L'UdA dovrebbe seguire un percorso costituito da tre fasi (più la fase di motivazione), che adattano la tradizionale scansione dell'UD ai destinatari, ampliando le fasi che rispettano le modalità con cui il bambino apprende e ridimensionando quelle che implicano modalità d'elaborazione che il bambino piccolo non possiede. Dopo una fase di motivazione, che si suppone essere piuttosto rapida, considerata la motivazione intrinseca che spinge il bambino ad accostarsi al fenomeno lingua e la spinta motivazionale che alcuni generi testuali hanno sul bambino (canzoni, fiabe filastrocche), l'intervento didattico andrà strutturato nei seguenti momenti.

Si inizierà con una fase di accostamento, durante la quale il bambino viene guidato alla comprensione globale del testo, anche attraverso stimoli multisensoriali (ad esempio, immagini e oggetti da vedere, toccare, annusare...). In una prospettiva formativa della LS, questa fase si può intendere anche come accostamento ad un fenomeno della realtà che è già oggetto delle attività in LM, ma che il bambino non ha ancora concettualizzato; l'insegnante di LS può quindi progettare insieme agli altri insegnanti un'esperienza educativa<sup>5</sup> che, seguendo la scan-

<sup>5</sup> Con questo termine intendiamo un percorso costituito da tecniche didattiche attraverso cui il bambino scopre e interiorizza un aspetto cognitivo, relazionale, culturale o semiotico della realtà. Sono esperienze educative i percorsi finalizzati, ad esempio, alla concettualizzazione dei colori e delle forme geometriche, alla scoperta del suono e del ritmo, del proprio corpo e dell'ambiente circostante. Il concetto di esperienza educativa non fa parte espressamente della glottodidattica, e la progettazione delle esperienze educative non compete esclusivamente all'insegnante di LS. Proponiamo tuttavia che questo nuovo concetto diventi motivo di riflessione anche per la glottodidattica per bambini della scuola materna, poiché la duplice dimensione – strumentale e formativa – della LS ci induce a credere che l'insegnante di LS possa progettare insieme agli insegnanti di LM esperienze educative comuni, che portino al raggiungimento di obiettivi formativi attraverso attività sia in LM sia in LS. Una condizione imprescindibile è che comunque la LS sia utile allo svolgimento di queste attività e costituisca il veicolo per il raggiungimento degli obiettivi formativi.

sione dell'UdA, contribuisca con attività in LS alla scoperta e cognitivizzazione della realtà.

Si procederà poi ad una fase di focalizzazione. Pur non essendo possibile pretendere dagli alunni un'elaborazione analitica del testo proposto, né una riflessione cosciente sulla lingua che stanno acquisendo, l'insegnante potrà selezionare alcune strutture del testo (lessicali, sintattiche, funzionali...) e proporre attività finalizzate alla loro fissazione. In una prospettiva formativa, questa fase può essere dedicata alla fissazione del lessico e delle strutture di cui i bambini hanno bisogno per concettualizzare anche il LS un determinato fenomeno.

L'UdA si concluderà con una fase di riutilizzo, mirata alla riutilizzazione della struttura fissata mediante attività dapprima guidate, poi progressivamente più autonome. In una visione formativa della LS, in questa fase si possono progettare attività che arricchiscano l'esperienza educativa in corso e consentano allo stesso tempo ai bambini di riutilizzare il lessico o le strutture fissate.

Il percorso di acquisizione descritto va inteso in maniera flessibile, in quanto il tempo stabilito per ciascuna fase dipenderà dall'età dei bambini; è probabile che con bambini di 5 anni sia possibile prolungare la fase di focalizzazione ed introdurre nella fase di riutilizzo alcune attività per la riflessione metalinguistica.

La conoscenza del funzionamento del cervello infantile ci ha consentito dunque di scegliere un modello operativo con consapevolezza. In questa sede, anziché abbandonare completamente i modelli preesistenti, abbiamo preferito adattarli alle esigenze e alle capacità dei destinatari. Non escludiamo, comunque, che continuando ad approfondire lo studio della neurologia infantile, sarà possibile elaborare nuovi modelli operativi, sempre più rispondenti alle esigenze del bambino.

## 6. Conclusioni

Nel corso di questo lavoro abbiamo messo in luce come le neuroscienze siano una componente essenziale per la glottodidattica, le cui conoscenze possono influenzare positivamente alcune scelte didattiche. Essendo tuttavia le neuroscienze un insieme variegato di discipline, è necessario individuare i settori utili per specifiche situazioni d'apprendimento. È emerso ad

esempio il contributo delle neuroscienze evolutive per l'accostamento precoce alla LS nella scelta di approcci, metodologie e modelli operativi rispettosi dell'allievo.

Queste nostre proposte glottodidattiche sono il risultato di un lavoro d'implicazione: partendo da un tema interessante a livello glottodidattico abbiamo cercato nelle neuroscienze suggerimenti per impostare correttamente l'accostamento precoce alla LS.

Tutto ciò che deduciamo dalle neuroscienze, così come dagli altri settori di riferimento, va sempre verificato sperimentalmente. Proprio perché il compito del glottodidatta non si riduce all'applicazione di conoscenze dedotte da altre discipline, ma al contrario consiste nell'elaborazione di modelli d'insegnamento, allora tali modelli andranno verificati attraverso sperimentazioni rigorose. Anche le nostre proposte operative per l'accostamento precoce andranno inserite in un progetto sperimentale che consenta di raccogliere dati sulla loro efficacia.

In conclusione, crediamo che con il presente lavoro sia stata evidenziata la necessità che la glottodidattica guardi sempre più alla ricerca neuroscientifica e cerchi spunti per la progettazione di modelli d'insegnamento rispettosi del reale funzionamento del cervello dell'allievo. Solo in questo modo si potrà parlare veramente di centralità dello studente nel processo d'apprendimento.

### *Bibliografia*

- APRILE F., 2003, *Ragioni per una neuretica connessa ai processi formativi* (saggio on-line disponibile sul sito [www.neuroscienze.net](http://www.neuroscienze.net));
- BALBONI, P., 2005, *The Nature of Language Teaching Methodology* (in corso di pubblicazione)
- 2002, *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*, Utet Libreria, Torino.
- 2001, "Cinderella Might Find her Prince", in R. DI NAPOLI, L. POLEZZI, A. KING (a cura di), *Fuzzy Boundaries? Reflections on Modern Languages and the Humanities*, Cilt, Londra.
- 2001, *Glottodidattica. Un saggio politico*, (saggio on-line disponibile sul sito [www.paolobalboni.it](http://www.paolobalboni.it)).
- COONAN, C.M., F. RICCI GAROTTI (a cura di), 2001, *Lingue straniere nella scuola dell'infanzia*, Perugia-Welland, Guerra-Soleil.
- BACH, G., J.P. TIMM, (a cura di), 1989, *Englischunterricht*, Tübingen, Franke.

- BEAR M., B. CONNOR, M. PARADISO, 2003 *Neuroscienze: esplorando il cervello*, Masson, Milano.
- BONCINELLI E., 2000, *Il cervello, la mente e l'anima: le straordinarie scoperte sull'intelligenza umana*, Mondadori, Milano.
- CAON F., S. RUTKA, 2004, *La lingua in gioco*, Guerra Edizioni, Perugia.
- CILIBERTI A., 1994, *Manuale di glottodidattica*, La Nuova Italia, Firenze.
- COPPOLA D., 2003, *Glottodidattica: aspetti epistemologici* (articolo disponibile sul sito <http://home.sslmit.unibo.it/~aitla/pisa/coppola.htm>).
- FABRO F., 1996, *Il cervello bilingue. Neurolinguistica e poliglossia*, Casa Editrice Astrolabio, Roma.
- 2004, *Neuropedagogia delle lingue. Come insegnare le lingue ai bambini*, Casa Editrice Astrolabio, Roma.
- FREDDI G., 1970, *Metodologia didattica delle lingue straniere*, Minerva Italica, Bergamo.
- 1979, *Didattica delle lingue moderne*, Minerva Italica, Bergamo.
- JOHNSON M.H., 1997, *Developmental Cognitive Neuroscience*, Blackwell, Cambridge.
- LAVADAS E., A. BERTI, 2003, *Neuropsicologia*, Il Mulino, Bologna.
- MEZZADRI M., 2003, *I ferri del mestiere. (Auto)formazione dell'insegnante di lingue*, Perugia-Welland, Guerra-Soleil.
- PICCOLINO M., 2003, *Breve storia delle neuroscienze* (paper presentato durante una Conferenza presso la Facoltà di Medicina dell'Università di Ferrara).
- SAVIOLA N., P. BISIACCHI, 2000, *Psicobiologia dello sviluppo*, Erickson, Trento.

#### ABSTRACT

This essay deals with the epistemological relationship between language-teaching methodology and neuroscience. The first part is devoted to a description of the nature of these two sciences, in which their epistemological similarities and differences will emerge. At the end of this part some theoretical questions concerning the possible relationships between these sciences are formulated. In the second part a specific teaching situation is chosen, i.e. early foreign language teaching, and the concrete implications coming from neuroscience are explained.

#### KEY WORDS

Early language teaching. Language teaching epistemology. Language teaching and neuroscience.

ELISA D'ANDREA

FRA LETTERATURA E STORIA: LA CULTURA DI ANTICO  
REGIME NELLE *CARTAS FAMILIARES* DI JUAN ANDRÉS

1. *L'espulsione dei gesuiti e la cultura ispano-italiana: un problema culturale nel tardo Settecento europeo*

La tensione che si creò attorno alla Compagnia di Gesù nel corso del XVIII secolo in Europa, esplosa in pochi decenni con l'espulsione dell'Ordine religioso dai principali stati del continente e dalle loro colonie e culminata nella soppressione del 1773, fu come noto il risultato di un complesso processo di crisi dell'Antico Regime e del potere della Chiesa cattolica<sup>1</sup>, con conseguenze importanti sul piano religioso, istituzionale ed economico. Studi recenti hanno mostrato però anche – con documentazione assai più ampia rispetto al passato –, che l'abolizione della Compagnia di Gesù produsse effetti rilevanti anche nella storia culturale e sociale, ponendosi all'origine, e del tutto inaspettatamente, del più grande fenomeno di mobilità culturale della storia della Compagnia dalla sua creazione: l'emigrazione e il contestuale reinserimento degli ex gesuiti nel tessuto politico e intellettuale degli Stati europei, non solo cattolici ma anche protestanti e di confessione greco-ortodossa<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Vedasi F. VENTURI, *Settecento riformatore*, IV/1, *La Chiesa e la Repubblica dentro i loro limiti*, Torino 1973; cfr. anche A. PROSPERI, P. VIOLA, *Storia moderna e contemporanea*, II, *Dalla Rivoluzione inglese alla Rivoluzione francese*, Torino 2000.

<sup>2</sup> A. TRAMPUS, *I gesuiti e l'Illuminismo. Politica e religione in Austria e nell'Europa centrale (1773-1798)*, Firenze 2000. Sull'espulsione della Compagnia vedasi M. TIETZ, D. BRIESEMEISTER (a cura di), *Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII*, Actas del Coloquio internacional de Berlín (7-10 de abril de 1999), Frankfurt-a.-M., Madrid 2000. Niccolò Guasti della Scuola Normale Superiore di Pisa ha studiato in particolare la cultura degli ex gesuiti spagnoli nell'Italia del Settecento: si veda N. GUASTI, *Sisternes entre*

In questo panorama acquista una propria rilevanza la vicenda dei gesuiti spagnoli espulsi e venuti a stabilirsi, tra il 1759 e il 1773, nella penisola italiana, contribuendo ad alimentare dibattiti culturali e a discutere la cultura dei lumi. Questo articolo si prefigge, quindi, di riprendere l'argomento, già segnalato dalla storiografia cattolica<sup>3</sup>, della nascita di una cultura ispano-italiana nel secondo Settecento, approfondendolo alla luce della figura di uno dei maggiori esponenti dell'erudizione settecentesca, quella dell'abate Don Juan Andrés. Un personaggio in parte già conosciuto, ma del quale è utile rileggere una delle sue opere più notevoli, le *Cartas familiares* scritte a Venezia ma pubblicate in cinque volumi a Madrid a partire dal 1786, che rappresenta un documento di particolare interesse per capire la condizione della cultura italiana nel tardo Settecento e lo sviluppo delle forme della sociabilità tipiche della civiltà dei lumi<sup>4</sup>.

## 2. Nascita di una cultura ispano-italiana

Il forte clima antigesuitico presente in tutta Europa e l'atteggiamento di sostanziale indifferenza della Curia romana ver-

*los Georgofili de Florencia*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Sezione Romanza», 43 (2001), pp. 473-486; ID., *Antonio Conca traduttore di Campomanes*, in TIETZ, BRIESEMEISTER (a cura di), *Los jesuitas españoles expulsos*, cit., pp. 359-377; ID., *Claroscuro de la fortuna de Campomanes en la Italia de la Ilustración*, in D. MATEOS DORADO (a cura di), *Campomanes, doscientos años después*, Oviedo, 2003, pp. 691-707; ID., *Il 'ragno di Francia' e la 'mosca di Spagna': Forbonnais e la riforma della fiscalità all'epoca di Ensenada e Machault*, «Cromohs», 9 (2004), pp. 1-38: [http://www.cromohs.unifi.it/9\\_2004/guasti\\_forbonnais.html](http://www.cromohs.unifi.it/9_2004/guasti_forbonnais.html); ID., *Más que catastro, catástrofe. Il dibattito sull'imposizione diretta nel Settecento spagnolo*, «Storia del pensiero economico», 40 (2000), pp. 77-128.

<sup>3</sup> Il riferimento è a M. BATTIOLI, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos. Españoles, hispanoamericanos, filipinos (1767-1814)*, Madrid 1966; qualche riferimento già in P. TACCHI VENTURI, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*, Roma 1910.

<sup>4</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares del Abate Don Juan Andrés a su hermano Don Carlos Andrés dándole noticia de los viajes que hizo a varias ciudades de Italia en los años 1785-1791*, Madrid 1786-1792, 5 voll. Per un primo inquadramento della sua figura si vedano J.P. FUSTER, *Biblioteca Valenciana de escritores que florecieron hasta nuestros días*, Valencia 1830; P. BERKOV, *Don Juan Andrés y la Literatura Rusa*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 34 (1930); F. ARATO, *Un comparatista: Juan Andrés*, «Cromohs», 5 (2000), pp. 1-14 (<http://www.cromohs.unifi.it>).

so il destino della Compagnia contribuirono notevolmente alla decisione di disperdere i vari membri dell'ordine appartenenti alle province spagnole e ai domini coloniali nei territori italiani direttamente collegati con lo Stato della Chiesa. Così, dopo un rocambolesco viaggio che sarebbe durato più di un anno, i gesuiti poterono sbarcare sulla costa di Portofino, per essere poi introdotti surrettiziamente prima nei ducati borbonici di Parma, e quindi negli Stati Pontifici. La ripartizione dei gruppi fu sistematica<sup>5</sup> e permise ad ogni gruppo di incontrare una collocazione che sarebbe rimasta invariata fino alla definitiva dissoluzione dell'ordine nel 1773, anno in cui si permise agli esiliati di decidere se rimanere nel luogo dove si trovavano in quel momento o se spostarsi verso altre città della penisola.

La grande e forzata affluenza nei territori italiani di interi gruppi di gesuiti stranieri, in gran parte eruditi, studiosi, professori o scrittori, non avrebbe potuto rimanere senza conseguenze; immenso fu l'apporto intellettuale nella letteratura e negli studi italiani<sup>6</sup>, e di inestimabile valore il mosaico culturale che si produsse come risultato spontaneo delle relazioni tra eruditi autoctoni ed esiliati. Queste circostanze, insieme con la politica italianista dei Borboni spagnoli (presenti nel Regno di Napoli, ma la cui influenza sociopolitica si propagava di fatto anche al di fuori dei territori sotto la loro stretta giurisdizione) stimolarono la creazione, negli ultimi decenni del XVIII secolo, di una letteratura ispano-italiana di carattere essenzial-

<sup>5</sup> La ripartizione seguì infatti un criterio preciso, dopo tanta confusione: i membri dell'ordine appartenenti alla provincia castigliana e la maggior parte di quelli del Messico furono collocati a Bologna e nelle zone circostanti; i rappresentanti della Compagnia della provincia di Aragona, di Nuova Spagna e del Perù furono sistemati a Ferrara. Imola, Faenza, Rimini e Forlì accolsero i gesuiti di Andalusia, Toledo, Cile e Paraguay. Infine, i restanti gesuiti delle Americhe vennero dirottati verso piccoli centri delle Marche e dell'Umbria, come Pesaro, Fano, Sinigaglia e Gubbio.

<sup>6</sup> Per un approfondimento sui gesuiti spagnoli esiliati che contribuirono alla creazione di una letteratura ispano-italiana vedasi J. SEMPÈRE GUARINOS, *Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del Reynado de Carlos III*, Madrid 1785; V. CIAN, *L'immigrazione dei gesuiti spagnoli letterati in Italia*, Torino 1895; J. DE URIARTE, M. LECINA, *Biblioteca de escritores de la C.d.J. de España*, Madrid 1925; R. DIOSDATO CABALLERO, *Bibliothecae scriptorum Societatis Jesu Supplementa*, Romae 1814-1816; Ch. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles 1890. Per ulteriori riferimenti cfr. M. RICO GARCÍA, *Ensayo bibliográfico de escritores de Alicante y su provincia*, Alicante 1888; F. AGUILAR-PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid 1989; J.L. ALBORG, *Historia de la literatura española*, Madrid 1972.

mente erudito<sup>7</sup>. In questo processo, paradossalmente (e forse nemmeno tanto), il ruolo principale lo ebbero proprio quei gesuiti che erano stati espulsi dalle proprie terre perché considerati elementi non solo politicamente pericolosi, ma persino contrari alla diffusione della nuova cultura illuminista. Due fatti, a mio avviso, contribuirono in maniera significativa alla creazione di questo nuovo humus culturale. Il primo, relativo alle manifestazioni letterarie degli eruditi spagnoli, risulta essere la questione della lingua. Benché esiliati nei territori italiani, questi gesuiti rimanevano di matrice culturale e linguistica spagnola; il castigliano era non solo l'idioma del loro paese di origine, ma anche e soprattutto il primo laccio che li univa in una terra straniera e, perlomeno all'inizio, sostanzialmente ostile. Niente e nessuno li obbligava a lasciarlo, o a sceglierne un altro per la stesura dei loro lavori scritti. Ciononostante, unanime fu la decisione di imparare l'italiano, lingua che venne alternata allo spagnolo e al latino nella redazione delle loro opere. Spesso, addirittura, giunsero a scrivere direttamente in italiano e a lasciare per un secondo momento la traduzione dei testi in castigliano, dimostrando così una chiara volontà di penetrare totalmente nella vita culturale italiana. Questo desiderio ci introduce al secondo fatto, essenziale per capirne la psicologia, che caratterizzò l'atteggiamento degli esiliati. Plasmata da una diversa realtà sociale, da altri costumi, e sensibilità, i gesuiti spagnoli non solo si lasciarono influenzare a poco a poco dal nuovo clima incontrato in Italia (senza mai dimenticare le loro origini, come dimostrano i numerosi scritti in difesa della propria terra e dei suoi valori)<sup>8</sup>, ma giunsero ad

<sup>7</sup> L. ENCISO RECIO, A. GONZÁLEZ ENCISO, *Historia de España, Los Borbones en el siglo XVIII (1700-1808)*, X, Madrid 1991; anche V. FERRER DEL RÍO, *Historia del Reinado de Carlos III en España*, Madrid 1988.

<sup>8</sup> Fu precisamente nell'instancabile lavoro di difesa della propria terra di origine e dei suoi usi e costumi che gli esiliati spagnoli rivelarono maggiormente la loro identità; quella di un gruppo unito ed omogeneo, capace di fondersi con la cultura autoctona ma comunque sempre tenacemente aggrappato al culto del proprio paese, come sottolineato da G.E. MAZZEO: «l'espulsione fu una sfida e un incentivo più che un danno per i gesuiti spagnoli residenti nell'esilio della penisola italiana...; l'ampia varietà di materie che studiarono... lo zelo con cui impararono la lingua del paese che gli aveva aperto le porte ed il modo con cui parteciparono alla polemiche in difesa della loro terra nativa, non rispecchiarono solo le loro capacità intellettuali e la loro perspicacia, ma resero evidente il loro essere prodotti genuini del secolo erudito in cui vissero»: G.E. MAZZEO, *The Abate Juan Andrés, Literary Historian of the XVIII Century*, New York 1965, p. 190.

influenzarlo essi stessi con i loro apporti<sup>9</sup>, in una sorta di reciproco processo di compenetrazione e arricchimento culturale. L'insieme di tutti questi fattori (l'influenza italiana, l'orgoglio nazionale<sup>10</sup> e anche l'apertura a tutte le correnti culturali d'Europa) modellò la natura delle loro produzioni fino a convertirle in una categoria letteraria a sé stante, la cui origine e il cui significato<sup>11</sup> si differenziano notevolmente dalle restanti opere prodotte nella stessa cornice temporale. È in questo ampio contesto culturale che completò la sua formazione e si delineò la figura forse più significativa del gruppo dei gesuiti esiliati, capace di rivelarsi, grazie alla vastità delle sue conoscenze ed al continuo riconoscimento dei suoi meriti letterari, come «el más acabado modelo de la erudición enciclopédica setecentista y a la vez uno de los españoles de fama más universal en sus tiempos»<sup>12</sup>: l'abate Don Juan Andrés y Morell.

### 3. *Don Juan Andrés e le sue Cartas familiares*

Intellettuale dalla complessa personalità e poliedrico letterato, autore di un numero non indifferente di opere erudite, l'alcantino Juan Andrés (Planes 1740 - Roma 1817), discendente di una famiglia appartenente all'antica nobiltà aragonese, godette negli anni del suo esilio italiano di una straordinaria fama,

<sup>9</sup> Sull'apporto culturale in Italia dei gesuiti spagnoli espulsi vedasi G. GALLERANI, *Dei gesuiti proscritti dalla Spagna mostratisi letterati in Italia*, in «Civiltà Cattolica», 48 (1896).

<sup>10</sup> Un profondo sentimento nazionalista, suscitato dalle accese polemiche antispagnole (tra i cui protagonisti incontriamo intellettuali italiani del calibro di Girolamo Tiraboschi, Saverio Bettinelli e, seppur più marginalmente, Pietro Napoli-Signorelli) nate in quegli anni a proposito della presunta cattiva influenza di alcuni autori classici spagnoli sulle lettere italiane (come Lucano, Marziale e Seneca), fu quello che mosse nelle loro produzioni gesuiti come, ad esempio, Francisco J. Llampillas, Tomás Serrano o Mateo Aymerich. Sulla polemica V. CIAN, *L'immigrazione dei gesuiti spagnoli*, cit., pp. 64-65.

<sup>11</sup> Come evidenziato da M. Battlori, il termine letteratura associato ai gesuiti spagnoli ha un significato più ampio di quello oggi comunemente applicato; per letteratura si intendevano tutte le manifestazioni scritte della cultura settecentesca, che abbracciavano discipline tanto differenti tra loro come per esempio la filologia e la fisica; vedasi *La cultura ispano-italiana de los jesuitas expulsos*, cit.

<sup>12</sup> «Il più completo modello dell'erudizione enciclopedica settecentesca e allo stesso tempo uno degli spagnoli di fama più universale del suo tempo»: M. BATTLORI, *La cultura Hispano-italiana*, cit., p. 505.

comparabile in grandezza forse solo con l'inspiegabile oblio in cui la sua figura cadde, tanto in Spagna come nel paese di adozione, l'Italia, dopo la sua morte<sup>13</sup>. Giunto in Italia con i restanti membri della provincia gesuitica di Aragona in seguito alla promulgazione da parte di Carlos III della *Pragmática sanción* (1767), Andrés trascorse quasi cinquant'anni nel nostro paese, giungendo a conoscerlo profondamente nei suoi diversi cambi di residenza<sup>14</sup> e, soprattutto, nel corso dei tre viaggi che lo videro come protagonista tra il 1785 ed il 1791 e dei quali diede notizia nelle *Cartas familiares*. La sua universale fama di «sabio enciclopédico» venne consacrata definitivamente con la pubblicazione delle sue due opere maggiori, l'ambiziosa *Del'origine, progresso e stato attuale d'ogni letteratura* (1782-1799) e le già citate *Cartas familiares*; ma un grande peso ebbe in questo senso anche tutta la serie di saggi e investigazioni che l'abate Andrés produsse sugli argomenti più disparati, a riprova della sua versatilità culturale. Di fatto, nonostante la formazione del gesuita spagnolo avesse seguito i canoni tipici proposti dal modello culturale dell'Antico Regime, contrapponendosi quindi al nuovo percorso educativo promosso dallo spirito illuminista, Andrés mantenne sempre la posizione di un uomo interessato principalmente al conseguimento della pubblica felicità, alla divulgazione del sapere, al bene comune. Fu proprio que-

<sup>13</sup> Una precoce biografia è quella di A.A. SCOTTI, *Elogio storico di Giovanni Andrés*, Napoli 1817; per A. Dominguez Molto, la sua condizione di spagnolo esiliato in Italia è uno dei motivi principali del silenzio che circonda la sua figura: «Per i critici spagnoli, è un erudito che appartiene più alla cultura italiana che a quella spagnola, e per gli italiani, un esiliato che produsse le sue opere in Italia»: *El Abate D. Juan Andrés (Un erudito del siglo XVIII)*, Alicante 1978, p. 153. Diversi sono comunque i critici che denunciano la poca attenzione dedicata alla figura ed alla produzione letteraria di Andrés, e significative in questo senso le parole dello studioso russo P. BERKOV: «attualmente il nome di Andrés è conosciuto solamente nello stretto circolo di specialisti storiografi della scienza letteraria; ma ci fu un tempo in cui i libri di questo saggio gesuita, di spaventosa erudizione, si leggevano con molta attenzione da tutti gli eruditi d'Europa»: *Don Juan Andrés y la Literatura Rusa*, cit., p. 464.

<sup>14</sup> Seguendo i suoi spostamenti in ordine cronologico, lo troviamo prima a Ferrara (1768-1774), professore di filosofia nel collegio dei gesuiti, successivamente a Mantova (1774-1797), ospite dei marchesi Bianchi in veste di precettore dei loro figli, quindi, negli anni compresi tra il 1797 e il 1804, in continuo movimento tra Roma, Parma, Pavia e ancora Parma per sfuggire alle truppe napoleoniche. L'ultimo periodo (1804-1816) lo vede a Napoli come direttore del Seminario Reale dei Nobili.

sto suo essere un «espíritu de universal curiosidad»<sup>15</sup> a permettere e in qualche modo stimolare la produzione parallela di opere a carattere scientifico, letterario, storico-erudito ed enciclopedico<sup>16</sup>, oltre che a caratterizzarne lo stile e le tecniche espositive.

Di inestimabile valore, tanto per le informazioni contenute come appunto per la strategia con cui queste sono fornite, risultano essere in questo senso i cinque tomi che compongono le *Cartas familiares*, una copia delle quali si conserva anche alla Biblioteca Marciana di Venezia. Come già accennato precedentemente, negli anni compresi tra il 1785 ed il 1791 Andrés intraprese tre diversi viaggi<sup>17</sup> che lo portarono, dal suo esilio mantovano in casa dei marchesi Bianchi, a percorrere gran parte del territorio italiano<sup>18</sup>. Mosso dalla continua ricerca di materiale che risultasse utile alla composizione della sua imponente opera *Dell'origine, progresso e stato attuale d'ogni lettera-*

<sup>15</sup> L'opinione di J.L. ALBORG, «Il padre Andrés ci si presenta come uno spirito di universale curiosità [...] lo seducevano allo stesso modo tutti i campi della scienza e della cultura»: *Historia de la literatura española*, Madrid 1972, tomo I, p. 37, è confermata anche dalle parole di A. DOMINGUEZ MOLTO: «Non fu solo un erudito, non fu solo un divulgatore – come taluni hanno voluto presentarlo –; fu un investigatore, un filosofo della cultura, che scrisse e giudicò, con maggior o minor profondità, e nell'ambito delle sue possibilità, tutte le discipline del mondo della cultura»: *El Abate D. Juan Andrés*, cit., p. 164.

<sup>16</sup> Tra le opere a carattere scientifico ricordiamo almeno i saggi *Dissertatio de Problema Hydraulico ab Academia Mantuana proposita ab anno MDCCLXXIV* (Mantova 1775) e *Saggio della Filosofia di Galileo* (Mantova 1776); di matrice letteraria, merita di essere citata la *Lettera a Gaetano Valenti Gonzaga... sopra una pretesa cagione del corrompimento del gusto italiano nel secolo XVII* (Cremona 1776). Di carattere storico-erudito sono invece *Lettera dell'origine e delle vicende dell'arte d'insegnar a parlare ai sordi e muti* (Venezia 1794) e il *Catalogo dei codici manoscritti della Famiglia Capilupi di Mantova* (Mantova 1797).

<sup>17</sup> Durante il primo viaggio, datato 1785, Andrés visitò alcune città dello Stato Pontificio (Ferrara e Bologna), i centri maggiori del granducato di Toscana (Firenze, Pisa, Lucca, Pistoia, Prato e Siena), Roma ed infine parte del Regno di Napoli (Napoli, Velletri, Terracina, Caserta, Pozzuoli, Pompei ed Ercolano). L'itinerario del secondo viaggio (1788) comprese le principali zone della Repubblica Serenissima: Venezia, Fusina, Padova, Vicenza e Verona. Nell'ultimo spostamento, quello del 1791, si diresse verso i territori dell'Italia nord-occidentale: dopo il Ducato di Parma, fece soste nella Lombardia degli Asburgo (Milano, Cremona, Lodi, Pavia e Monza) e nel Regno dei Savoia (Torino, Novara, Vercelli, Asti, Alessandria), per giungere fino alla Repubblica di Genova. Per uno studio dettagliato dell'itinerario, A. DOMINGUEZ MOLTO, *El Abate D. Juan Andrés*, cit.

<sup>18</sup> J.F. YELA UTRILLA, *Juan Andrés, Culturalista español del siglo XVIII*, in «Revista de la Universidad de Oviedo», Oviedo 1940.

*tura*, Andrés ebbe occasione di avvicinarsi ai maggiori circoli culturali della penisola<sup>19</sup>, oltre che di penetrare nel cuore stesso dell'*intelligentsia* italiana dell'epoca. Risultato dei pellegrinaggi di questo viaggiatore filosofo furono appunto le lettere inviate costantemente al fratello Don Carlos<sup>20</sup> e da questi pubblicate quasi contemporaneamente a Madrid.

#### 4. *La crisi dell'Antico Regime e le nuove forme di sociabilità*

I cambiamenti e moti tanto politici come socioculturali che si stavano producendo parallelamente e grazie allo sviluppo del movimento illuminista difficilmente avrebbero potuto rimanere indifferenti a uno spirito così attento alle novità come quello del gesuita spagnolo. La fede nel progresso stimolata dal nuovo clima settecentesco stava trascinando con sé fin dal principio del secolo una vera e propria sorgente di nuove correnti di pensiero in campo filosofico, scientifico, politico ed economico. E, a sua volta, questo nuovo modo di intendere e percepire la realtà aveva cominciato a concretizzarsi in un generalizzato processo di riforma degli istituti culturali esistenti, se non addirittura di creazione di nuove forme di aggregazione sociale. In entrambi i casi, il maggior stimolo alla riforma fu rappresentato dalle dottrine che, nate nella Inghilterra e nella Francia della metà del Settecento, ebbero presto ampia diffusione nei restanti paesi europei, sebbene con tempi e modalità di volta in volta differenti. Così, per esempio, in ambito economico si assistette alla nascita dell'economia politica intesa come scienza autonoma e, simultaneamente, al declino inarrestabile delle ormai vecchie teorie mercantilistiche. Queste ultime furono sostituite da una nuova concezione della vita economica, il cui asse e fondamento era rappresentato da un insieme di rapporti

<sup>19</sup> Grazie alla sua vasta rete di conoscenze ed all'appoggio dei gesuiti spagnoli sparsi in tutto il territorio italiano, oltre che alla crescente fama ed al prestigio che la pubblicazione delle sue opere gli stava procurando, Andrés ebbe modo di partecipare a sedute di accademie anche private, riunioni di Società economiche o persino di visitare le biblioteche di privati, nobili e signori (onore concesso non a tutti).

<sup>20</sup> Nel prologo al tomo iniziale, Don Carlos Andrés scrive di essere stato lui a sollecitare una dettagliata esposizione degli spostamenti del fratello, mosso dal desiderio di «comunicarla ai miei parenti ed amici» e che fu «il giudizio... di coloro che la lessero a indurmi alla pubblicazione»: prologo delle *Cartas Familiares*, cit., tomo I, p. 2.

regolati da leggi proprie che gli Stati non solo non potevano violare impunemente, ma ai quali erano addirittura obbligati a conformare la propria politica. La dottrina della fisiocrazia<sup>21</sup>, fondata in Francia negli anni sessanta dal medico di corte François Quesnay, ebbe rapida divulgazione soprattutto nei paesi più progressisti d'Europa, incontrando in particolar modo in Inghilterra, nella figura di Adam Smith<sup>22</sup>, il terreno più propizio allo sviluppo delle sue implicite tendenze liberiste<sup>23</sup>. Una delle conseguenze pratiche della diffusione dell'economia politica fu il sorgere di nuovi istituti finalizzati all'analisi dei fattori che comportavano le moderne concezioni economiche. In questo modo, si venne a creare un numero sempre maggiore di Società economiche o Società di agricoltura, il cui elemento di novità consisteva nel fatto di unire lo studio degli interventi tecnici necessari allo sviluppo dell'economia nazionale alla realizzazione di una nuova, ulteriore forma di aggregazione sociale (sebbene rivolta, sia chiaro, solamente ai rappresentanti degli strati più alti della popolazione).

Allo stesso modo, anche il settore della cultura scientifica fu oggetto di un processo di riforma che arrivò persino a promuovere la creazione di discipline moderne: di fatto, dalla seconda metà del secolo, l'attenzione degli uomini di scienza cominciò a concentrarsi su dottrine come la chimica (già totalmente distinta da pratiche più vicine alla stregoneria che alla scienza, come era stata l'alchimia in voga nel secolo preceden-

<sup>21</sup> Due erano i postulati fondamentali della dottrina fisiocratica nella concezione del suo creatore Quesnay. Il primo era la convinzione che solo l'agricoltura fosse produttrice di nuova ricchezza, e che quindi questa si contrapponesse al commercio ed alla manifattura che invece si limitavano, tramite il movimento dei prodotti, ad una semplice trasformazione della ricchezza già esistente. Il secondo considerava il surplus, o prodotto netto, creato in queste condizioni dall'attività agricola come la rendita dei beni immobili che i locatari erano obbligati a pagare ai proprietari del terreno in retribuzione alle spese sostenute da questi ultimi per rendere coltivabile il terreno.

<sup>22</sup> Smith – come noto – rielaborò le teorie dei fisiocratici nella sua opera maggiore, *Wealth of Nations* (1776), approdando ad una visione, sebbene simile nelle conclusioni, più ampia dei fatti economici. Premessa fondamentale per il progresso economico era, secondo Smith, la divisione del lavoro, posto che il valore di un prodotto si misurava anche e soprattutto in base alla quantità di lavoro richiesta dalla sua fabbricazione.

<sup>23</sup> Per uno studio introduttivo all'economia politica settecentesca vedasi R. FAUCCI, *Breve storia dell'economia politica*, Torino 1991; parte relativa alla dottrina fisiocratica, pp. 58-71, alle teorie liberaliste di A. Smith, pp. 80-102.

te), grazie soprattutto agli studi fatti in questo campo dal francese Antoine-Laurent Lavoisier, o come l'elettrologia, nuovo settore di investigazione nel quale emersero le figure di Benjamin Franklin e Alessandro Volta.

Parallelamente, la monumentale opera di George-Louis Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle*, rappresentò un incentivo senza pari per lo sviluppo di un'altra dottrina tipicamente settecentesca, la biologia.

Inoltre, costante fu la crescita di materie scientifiche nate in tempi precedenti; così, discipline come l'astronomia e la fisica meccanica, sebbene non partorite nel periodo illuminista, fecero notevoli passi in avanti nel corso del XVIII secolo. A questo immenso processo di evoluzione delle scienze corrispose la riforma o creazione ex-novo di centri finalizzati alla circolazione delle nuove idee. In ogni paese si verificò una vera e propria proliferazione di Accademie rivolte allo studio delle scienze; questi istituti, nati originariamente qualche secolo prima come centri di codificazione linguistica e letteraria, potevano vantare una tradizione consolidata in paesi come l'Italia: tuttavia, verso la metà del Settecento furono oggetto di cambiamenti significativi.

Di fatto, iniziarono a diffondersi anche nelle città di provincia, non limitando così la loro sfera di azione alle grandi istituzioni ufficiali, e ad orientare i loro interessi verso qualsiasi campo potesse risultare di pubblica utilità; le scienze, l'agricoltura o persino la filantropia.

Contemporaneamente, un'altra istituzione tipica dell'Antico Regime vide modificarsi a poco a poco la natura stessa della sua struttura. I musei, che fino a questo momento erano stati concepiti unicamente come antiquari, aprirono le loro porte alle novità del secolo, creando delle nuove tipologie che includevano tanto quelli di storia naturale come di fisica o di anatomia.

Infine, non di minor importanza fu la nascita di un altro istituto culturale rivolto allo studio delle specie vegetali, il Giardino Botanico, ulteriore ed evidente riflesso dello spirito illuminista.

Di fronte ai moti progressisti della cultura settecentesca Andrés, benché estraneo al gruppo degli illuministi per formazione e credenze, mantenne sempre l'atteggiamento di un uomo mosso dalla volontà di perseguire la pubblica felicità. I suoi viaggi attraverso l'Italia, dei quali fece una continua e dettagliata relazione al fratello, furono la risposta al suo desiderio di

conoscere non tanto le bellezze del paese che lo aveva accolto, quanto le riforme che in esso erano state prodotte. Così, spinto dall'indole divulgativa che lo caratterizzava, intraprese nella redazione delle sue lettere un complesso e talvolta non esplicito lavoro di analisi e comparazione delle istituzioni di volta in volta incontrate, aggiungendovi il proprio giudizio personale, le critiche e i semplici commenti.

### 5. *Il mondo delle accademie*

L'istituto dell'accademia, concepito originariamente nel secolo XV sebbene sviluppato nelle sue molteplici possibilità solo nelle epoche successive, incontrò il suo momento di massimo splendore nel corso del secolo dell'Illuminismo, nel quale ricevette la sua definitiva consacrazione come luogo deputato ad una nuova organizzazione del lavoro scientifico e, allo stesso tempo, come nuova forma di aggregazione sociale.

Se a stimolare la creazione delle prime accademie nel '500 fu soprattutto la volontà di portare avanti opere di codificazione linguistica e letteraria (basti pensare alla prestigiosa Académie Française, creata nel 1635, o alla rinomata Accademia della Crusca di Firenze), differente si rivelò il tipo di compito che le venne attribuendo a poco a poco il secolo dei Lumi. Di fatto, la diffusione e trasformazione di tali istituti dipese in maniera preponderante dalla progressiva evoluzione delle scienze sperimentali, che arrivò a rappresentare una sorta di piccola e inarrestabile rivoluzione culturale all'interno di un generalizzato processo di riforma. In questo modo, si venne a creare un nuovo tipo di organismo accademico, diverso dal precedente e nella sua struttura spesso statale (non più quindi unicamente dipendente dalla figura del ricco mecenate) e nell'esplicito obiettivo di ricerca scientifica.

La creazione di nuove accademie fu un fenomeno che interessò nel corso del secolo tanto i paesi europei come gli Stati Uniti<sup>24</sup>, e che non solo produsse istituzioni universalmente conosciute<sup>25</sup>, ma molte altre, presenti in città di provincia o

<sup>24</sup> Per la creazione delle accademie nell'Europa settecentesca vedasi il saggio *Accademie* di H.E. BÖDEKER, contenuto ne *L'Illuminismo. Dizionario Storico*, a cura di V. Ferrone, D. Roche, Roma 1998, p. 263-266.

<sup>25</sup> Mi riferisco a quelle di Edimburgo (1731), Madrid (1714-38), Stoccolma (1739) o Copenaghen (1742), per citare solo le maggiori.

piccoli centri urbani, di fama forse minore ma ugualmente fondamentali nel processo di collaborazione scientifica internazionale. Il risultato fu il sorgere di una vasta rete di istituti regolata da una solida struttura gerarchica<sup>26</sup>.

Nei suoi viaggi attraverso la penisola, Andrés ebbe la possibilità di osservare da vicino in varie città alcuni istituti accademici, dei quali diede poi ampia notizia nelle lettere che costantemente inviava al fratello. In occasione del suo viaggio a Bologna, l'abate visitò l'Accademia che faceva parte dell'Istituto; sebbene in questo caso omise informazioni dettagliate sulla sua struttura e organizzazione, non mancò di elogiare la città dello Stato pontificio per unire «in un luogo solo tutti i mezzi per studiare con profitto le arti e le scienze, e per coltivare con ogni modo l'ingegno umano»<sup>27</sup>. Molto più a lungo si trattene in cambio sulla descrizione delle accademie antiche e presenti della città di Firenze. Il centro del granducato di Toscana rappresentava in quel momento uno dei punti di convergenza del sapere umanistico e scientifico d'Italia e Andrés, per questa ragione, si trovò a cercare nelle sue istituzioni culturali il riflesso delle novità apportate dall'Illuminismo. Tuttavia, le parole rivelatrici con cui inizia la V lettera del primo tomo, «Delle Accademie di Firenze non ti parlerò con tanta soddisfazione come nel caso dei suoi altri istituti»<sup>28</sup>, ci fanno capire molto chiaramente che il gesuita spagnolo non incontrò lì ciò che aveva sperato. Di fatto, nella relazione che fa della sua visita alla Reale Accademia Fiorentina Andrés opera un paragone con gli antichi istituti che solo un secolo prima avevano dato prestigio e fama alla città, esaltando il nome dei Medici e i progressi raggiunti nelle scienze sotto il loro dominio. Così, dopo aver descritto l'ormai soppressa Accademia del Cimento, fondata nel 1657 dal Cardinal Leopoldo de Medici, «utile e glorioso stabilimento [...] scomparso dopo poco tempo senza sapere perché, e con grande danno per le scienze»<sup>29</sup>, l'Accademia Fiorentina e quella della Crusca, «che si resero famose in altri tempi»<sup>30</sup>, Andrés intraprende una lunga, sebbene diplomatica,

<sup>26</sup> Solo le Accademie più importanti potevano godere del riconoscimento politico ufficiale e di eventuali privilegi finanziari, risultando però allo stesso tempo più soggette al controllo delle autorità governative.

<sup>27</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, p. 24.

<sup>28</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, p. 122.

<sup>29</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, p. 124.

<sup>30</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, p. 123.

critica della Reale Accademia Fiorentina. «Firenze deve avere una Accademia come quelle di Parigi, Londra, Berlino e San Pietroburgo; e una Accademia Fiorentina dovrebbe aspirare a uguagliare o superare queste ultime, così come i suoi musei e le sue biblioteche uguagliano o superano alle migliori istituzioni presenti in questo campo nel mondo»<sup>31</sup>. Le sue annotazioni sembrano mettere un'enfasi speciale sulla mancanza di progresso e sul generale declino del suo splendore, talmente evidente da spingerlo a scrivere «vorrei che ci fosse lì un'Accademia che abbracciasse le scienze, le belle lettere e le nobili arti. Il museo di fisica, il giardino botanico, l'osservatorio e gli altri stabilimenti scientifici permetterebbero agli Accademici di illustrare le scienze che gli sono di competenza [...] però io occupo il tempo a scriverti come vorrei che fosse l'Accademia Fiorentina, mentre tu desideri che ti scriva ciò che è attualmente»<sup>32</sup>. Nemmeno la Colombaria, accademia privata di Firenze, suscitò nel gesuita spagnolo l'ammirazione che ci si sarebbe potuti aspettare; dopo aver preso parte a una delle sue riunioni, Andrés si limitò a questo commento «si legge, o si parla, o si tratta di qualche novità letteraria a seconda del gusto dei suoi partecipanti»<sup>33</sup>. Parole un poco fredde, per un uomo la cui capacità di entusiasinarsi non aveva tralasciato di manifestarsi in molte altre circostanze.

Tre anni più tardi, nel corso di quel secondo viaggio che lo portò a toccare le principali città della Repubblica di Venezia, Andrés ebbe occasione di osservare due altri tipi di istituti accademici. Il primo tra questi, l'Accademia di scienze e belle lettere di Padova, fondata nel 1779, non dovette lasciare un'impronta particolare nell'animo dell'erudito spagnolo, posto che questi si limitò un'altra volta a fornire nelle sue lettere notizie secondarie, come il numero dei suoi segretari o la retribuzione da essi percepita. Al contrario, un genere completamente diverso di annotazioni fu stimolato dalla visita al secondo istituto, l'Accademia delle scienze di Verona, sia per il fatto di essere stata fondata «da un povero militare, il cavalier Lorgna»<sup>34</sup>, sia per la decisione di questi di stabilire nel suo testamento i fondi necessari per la sua perpetua conservazione, «queste sono im-

<sup>31</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, p. 126.

<sup>32</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, pp. 126-127.

<sup>33</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, p. 128.

<sup>34</sup> Si tratta del matematico Antonio Maria Lorgna (1735-1796), fondatore della Società italiana delle Scienze.

prese di Principi, e che purtuttavia molti principi non hanno animo di intraprendere»<sup>35</sup>. Di fronte a questo esempio, soprattutto se paragonato con le precedenti osservazioni del tutto prive di entusiasmo, l'atteggiamento di Andrés cambia completamente. Non solo scrive con ammirazione di colui che «ha voluto offrire un vantaggio maggiore alle scienze, e nuova gloria all'Italia, fondando un'Accademia [...] alla quale possano concorrere con i loro scritti i migliori intelletti, ed i maggiori uomini d'Italia», ma ci tiene ad informare il lettore delle opere già pubblicate in quella sede, giungendo ad augurare al fondatore che «possano i tomi della sua Accademia essere sempre pieni di utili scoperte, di dotte e applaudite dissertazioni»<sup>36</sup>.

Tuttavia, fu solo in occasione del suo terzo viaggio, datato 1791, attraverso i territori della penisola che Andrés visitò una delle istituzioni più rappresentative delle riforme culturali in atto dalla seconda metà del secolo, l'Accademia Reale di Torino, che «fin dalla sua origine [...] e addirittura prima ancora di sorgere cominciò a infondere splendore nell'intero mondo letterario»<sup>37</sup>. La storia di questa Accademia<sup>38</sup> effettivamente si presentava in quegli anni come l'esempio più significativo dei cambiamenti dell'epoca. Nata come istituzione privata, e avendo raggiunto in poco tempo grande fama grazie alle sue pubblicazioni<sup>39</sup>, fu oggetto nel 1783 di un decreto reale che, oltre a stabilire la protezione del Sovrano sulle sue attività, la onorava del titolo di Accademia Reale delle Scienze. Di fronte a tanto, Andrés non poté non profondersi in mille elogi verso «i gloriosi passi in avanti che sono stati fatti nelle scienze naturali in così pochi anni [...] e ogni aspetto relativo a questa florida Accademia» che, nella sua opinione, «rimarrà come eterno monumento del felice regno di Vittorio Amedeo III, affezionato protettore delle scienze, e di quanto possa contribuire alla gloria e felicità dei suoi stati»<sup>40</sup>. Sebbene possano sembrare esagerate, le parole di Andrés riflettevano una situazione, quel-

<sup>35</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo III, p. 332.

<sup>36</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo III, pp. 333-334.

<sup>37</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo V, p. 86.

<sup>38</sup> Un'analisi della storia e dell'importanza dell'Accademia Reale di Torino è reperibile in V. Ferrone, *The «Accademia Reale delle Scienze»: Cultural Sociability and Men of Letters in Turin of the Enlightenment under Vittorio Amedeo III*, «The Journal of Modern History», 70 (1998), pp. 519-560.

<sup>39</sup> La creazione della Società privata di Torino, in seguito trasformata in Accademia Reale, risaliva al 1761.

<sup>40</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo V, p. 86.

la del regno dei Savoia, che era effettivamente favorevole allo sviluppo della cultura. A riprova di questo, Andrés continua nella sua relazione dando notizia di altre accademie private minori, quella del conte di San Martino <sup>41</sup>, quella del conte di San Paolo <sup>42</sup>, giungendo persino a menzionarne una davvero singolare; «questo gusto per le accademie è talmente comune a Torino, che vidi un'Accademia a casa del Conte Provana, composta unicamente dai figli e dalle figlie di quell'illustre famiglia, che distribuisce fra i suoi componenti i vari compiti accademici, ha le sue riunioni regolari, decreta i suoi atti [...] e forma un'accademia che, se non contribuisce direttamente al progresso delle scienze, serve per l'applicazione e il progresso dei suoi membri, e dà una chiara prova di quanto frequenti e comuni siano le accademie in quella colta città» <sup>43</sup>.

#### 6. *Le società economiche o di agricoltura*

Giusto a lato delle accademie a carattere scientifico, create nel secolo dei Lumi per favorire lo sviluppo e la diffusione delle nuove dottrine, e parallelamente al continuo espandersi delle accademie tradizionali, centri finalizzati a studi propriamente letterari, musicali o in genere eruditi, sorse all'interno dei movimenti della sociabilità un ulteriore tipo di istituzione caratterizzata dalla volontà di perseguire obiettivi più eminentemente pratici. Chiamata tanto Società Economica o di Agricoltura, come Società Agraria e persino «Patriottica», questa forma di associazione si faceva rappresentante come nessun'altra del desiderio illuminista di mettere in pratica tecnicamente le nuove nozioni teoriche relative ai territori; in altre parole, basava la sua ragion d'essere sull'intento di unire i progressi raggiunti dalla cultura settecentesca alla ricerca di soluzioni concrete per la questione della campagna. Quest'ultima poteva riguardare gli aspetti più eterogenei, come per esempio l'introduzione di moderne forme di produzione manifatturiera, o l'organizzazione di reti di assistenza nei periodi di carestia, o anche un sistema volto ad un miglior sfruttamento delle risorse

<sup>41</sup> L'Accademia di Felice di San Martino si chiamava Accademia filopatria o Patria società letteraria.

<sup>42</sup> In questo caso Andrés si riferisce a Bava di San Paolo.

<sup>43</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo V, pp. 101-102.

animali. Ma soprattutto, anche in questo caso come precedentemente in quello delle accademie, le società economiche costituivano in primo luogo un esempio significativo di una delle caratteristiche più importanti della cultura illuminista: la volontà di fondere lo studio dei mezzi necessari allo sviluppo della comunità ad un ulteriore, nuovo tipo di aggregazione sociale<sup>44</sup>. Per tutti questi motivi, si può affermare che il livello di diffusione di tali organizzazioni nei vari stati d'Europa fu oltremodo notevole, sebbene sempre in stretta relazione con la loro capacità di assorbire la cultura illuminista.

Dimostrando un costante interesse verso tutte le forme istituzionali prodotte dalla nuova cultura, Andrés non mancò di visitare, nel corso dei suoi spostamenti per la penisola, le società economiche di recente creazione in molte città italiane. Tuttavia, tanto il numero di queste associazioni come la quantità di informazioni che su di esse lasciò l'abate possono deludere il lettore moderno che cerchi notizie specifiche o dettagliate. Di fatto, le parole del gesuita non rivelano né una speciale ammirazione per questi istituti, né servono a fornire una descrizione particolareggiata della loro struttura organizzativa. Così, per esempio, di una sua partecipazione ad una sessione della Società Agraria Fiorentina, avvenuta in occasione della sua visita alla città del granducato durante il viaggio del 1785, Andrés parla quasi con indifferenza, descrivendone unicamente l'ammissione di nuovi membri, il naturalista Daubenton e il fisico Berthollet, eletti il primo per «acclamazione universale»<sup>45</sup>, ed il secondo in seguito a votazione. Nemmeno la Società Agraria o Economica di Vicenza, città appartenente al governo della Repubblica di Venezia, meta del secondo viaggio datato 1788, stimolò commenti più significativi. In questo caso, Andrés liquidò l'argomento limitandosi ad una sommaria descrizione dei compiti, «si occupa della cura del terreno, dello sviluppo delle arti e del commercio, e di tutto ciò che possa essere vantaggioso per il paese»<sup>46</sup> e alla compilazione di una lista dei suoi membri, soffermandosi in particolar modo su quelli più celebri, come il medico e botanico dottor Turra, che però pare essere citato, più che in veste di Segretario della

<sup>44</sup> Per uno studio sulla struttura delle Società Economiche nella seconda metà del secolo XVIII vedasi E. TORTAROLO, *L'Illuminismo: Ragioni e dubbi sulla modernità*, Roma 1999, pp. 178-179.

<sup>45</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, p. 128.

<sup>46</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo III, p. 287.

Società, in quanto marito della conosciuta «Signora Elisabetta Caminer<sup>47</sup>, veneziana...famosa per le sue traduzioni di poesia tedesca, e per un giornale enciclopedico noto anche oltre i confini italiani»<sup>48</sup>. Notizie queste per nulla secondarie, dato che mostrano un ulteriore aspetto (quello della produzione di giornali enciclopedici) relativo al più ampio processo, così rappresentativo dello spirito illuminista, di diffusione delle forme di acculturazione.

Ad ogni modo, solo in una circostanza il commento di Andrés si rende più esplicito, perdendo un po' della sua abituale diplomazia; mi riferisco alla breve descrizione che il gesuita fa della Società Economica di Verona, città che tanto lo aveva entusiasmato in seguito alla sua visita all'Accademia delle Scienze. Molto meno promettente dovette sembrargli la Società, posto che non esitò a scrivere al fratello che «sebbene discretamente organizzata, e benché risulti utile all'agricoltura, al commercio ed alle arti di Verona, e sia protetta e rispettata dal Senato, non si distingue nell'essenza da altre società simili esistenti in quella zona, né presenta alcunché degno di richiamare la nostra attenzione»<sup>49</sup>. Il modo freddo di considerare le Società visitate, abbastanza evidente a mio giudizio nell'attitudine e nelle annotazioni di Andrés, sembrerebbe rivelare una certa delusione dell'abate, probabilmente alla ricerca di frutti più concreti, di misure e soluzioni innovatrici capaci di promuovere lo sviluppo ed il progresso tecnico dell'agricoltura e dell'economia. Non dovette incontrarle nemmeno nel corso del suo terzo viaggio, datato 1791; riferendosi alla Società Economica di Brera, meta di una escursione precedente al suo arrivo a Milano, Andrés si limitò a dare qualche vaga notizia relativa alle pubblicazioni da essa promosse, «alcuni tomi di dissertazioni su passi in avanti più o meno visibili in certi luoghi e rami dell'agricoltura patria»<sup>50</sup>, mentre nel caso della Società Reale di Agricoltura di Torino giunse a non dedicare all'argomento più di qualche riga, utile solo per sapere che «conta tra i suoi membri molti degli uomini più illustri dell'Accademia delle Scienze, ed ha pubblicato varie opere molto stimate»<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> Si tratta di Elisabetta Caminer Turra, direttrice del «Nuovo Giornale Enciclopedico» di Venezia.

<sup>48</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo III, p. 287.

<sup>49</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo III, p. 335.

<sup>50</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo IV, p. 74.

<sup>51</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo V, pp. 98-99.

7. *I musei antiquari e di scienze sperimentali*

Completamente diverse furono le impressioni suscitate nell'abate dalle visite agli innumerevoli musei presenti in tutte le città italiane. Gli Stati della penisola, di fatto, non solo potevano vantare una lunga tradizione di musei antiquari tanto pubblici come privati, ma avevano anche giocato un ruolo importante nel momento della trasformazione di tali istituti culturali. Come naturale conseguenza del processo evolutivo delle scienze sperimentali e della nascita di una vasta serie di dottrine nuove<sup>52</sup>, in tutto il paese si era prodotto un forte cambiamento nella struttura stessa di questa istituzione, tale da portare alla creazione di una tipologia moderna di museo, in grado ora di accogliere materie scientifiche come la fisica sperimentale, la storia naturale, l'anatomia o la chirurgia. Andrés, rappresentante di spicco della cultura di Antico Regime, ma allo stesso tempo appassionato ammiratore delle scienze positive e studioso attento delle scoperte scientifiche del secolo XVIII<sup>53</sup>, ebbe occasione di lasciarsi affascinare nei suoi viaggi attraverso l'Italia settecentesca da entrambi i modelli di museo, sui quali poi fece entusiaste relazioni al fratello Carlos.

L'osservazione diretta delle reliquie di epoche passate esercitava sull'erudito spagnolo una forte attrazione, espressa poi in minuziose descrizioni nelle quali spaziava dalle antichità romane alle vestigia del Medioevo. In questo senso, le visite ai musei antiquari pubblici e privati della penisola dovettero risultare un grande piacere per il gesuita spagnolo, oltre che motivo di intensa ammirazione. Di fatto, già nelle pagine iniziali del primo tomo Andrés si sofferma a lungo sulla descrizione della sua visita al Museo di antichità dell'università di Ferrara, elogiandone «la lodevole collezione di iscrizioni romane e le molte medaglie greche, romane e relative al medioevo»<sup>54</sup>. Parole che peraltro si ripetono alla vista dei «vasi etru-

<sup>52</sup> Vedasi il primo paragrafo, *Le forme di sociabilità*, del presente studio.

<sup>53</sup> Il suo interesse in questo campo era stato dimostrato tanto dalla *Dissertatio de Problema Hydraulico ab Academia Mantuana proposita ab anno MDCCCLXXIV*, presentata nel concorso annuale indetto dall'Accademia di Mantova nel 1775, come dai suoi lavori sulla figura di Galileo, *Saggio della Filosofia di Galileo*, Mantova 1776, e *Lettera dell'Abate D. Giovanni Andrés, al Nobile Uomo Sig. Marchese Gregorio Filippo Maria Casali Bentivoglio Paleotti, sopra una dimostrazione del Galileo*, Ferrara 1779.

<sup>54</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, p. 16.

schì, piccoli idoli, bassorilievi, e altre antichità etrusche e romane»<sup>55</sup> del piccolo museo dell'università di Siena, altra città toccata nel corso del primo viaggio, sebbene in quel caso lo impressionino di più i «disegni, le pitture, le sculture e i vari monumenti dell'arte risalenti al primo rinascimento, che sono rispettabilissimi per la loro datazione, e sommamente preziosi per la storia delle arti»<sup>56</sup>.

Nel secondo viaggio attraverso le province della Repubblica di Venezia, Andrés ebbe la possibilità non solo di visitare, grazie alla sua amicizia con il Bibliotecario Jacopo Morelli, il Museo della Biblioteca di San Marco (attuale Museo Archeologico)<sup>57</sup>, ma riuscì a entrare anche nel Museo numismatico e lapidario del nobile cavalier Nani. Di entrambi lasciò lunghe e minute descrizioni, estremamente dettagliate nella lista dei bassorilievi e delle iscrizioni greche e romane, seguite da significativi slanci di amor patrio alternati ad espressioni preoccupate nei confronti dello stato della cultura del suo paese di origine; «Quanto mi rallegrerebbe che fra i nostri venisse introdotto un simile gusto...! Uno qualunque di quei Signori, che spreca migliaia di pesos senza sapere come [...] se volesse farsi un nome in tutta l'Europa, non dovrebbe far altro che investire per pochi anni tre o quattromila pesos nell'acquisto di libri o codici scelti con intelligenza e con gusto, o nella creazione di un museo numismatico, o lapidario, o di storia naturale, o nel mettere insieme dei buoni macchinari per la fisica, o strumenti astronomici, o in altre cose in campo letterario»<sup>58</sup>. L'intensità di queste parole esprimeva allo stesso tempo un sincero amore nazionale<sup>59</sup> e la volontà che anche la Spagna si lasciasse penetrare dai movimenti culturali che l'Illuminismo aveva stimolato nel resto dei paesi europei; per la sua madrepatria, Andrés desiderava tutto le cose positive che stava osservando in Italia. In questo senso, le visite ai musei di antichità rappresentavano una continua fonte di apprendimento per l'erudito, oltre che

<sup>55</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, p. 16.

<sup>56</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, p. 151.

<sup>57</sup> Sebbene conscio del privilegio concessogli, Andrés non si trattenne molto nella relazione della sua visita al Museo, preferendo passare velocemente alla descrizione della Biblioteca di San Marco, ricca di tesori che dovevano risultare molto più interessanti per un bibliofilo come lui.

<sup>58</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo III, pp. 197-198.

<sup>59</sup> A. Dominguez Molto giunge persino a definire l'intero terzo tomo delle *Cartas familiares* come «un canto triste alla madrepatria»: *El Abate D. Juan Andrés Morell*, cit., p. 171.

motivo di costante ammirazione: «Il rispetto per l'antichità, il riconoscimento della nostra piccolezza, un sentimento di confusione e un certo abbattimento dell'animo di colui che aspiri alla perfezione nella propria produzione, sono emozioni che la vista di tali opere suscita in un animo sensibile»<sup>60</sup>. Con questo atteggiamento il gesuita proseguì la sua visita ai numerosi musei già presenti nel '700 nelle città della Repubblica di Venezia. Verona, tanto per il suo Museo pubblico lapidario, «fra i più illustri d'Europa»<sup>61</sup>, come per le collezioni di privati<sup>62</sup>, rappresentava un ulteriore esempio della diffusione di simili istituti culturali nel territorio della Serenissima, dimostrandosi degna dell'elogio dell'abate verso «il vivo e curioso intelletto dei veronesi» che li rendeva capaci di «applicarsi con uguale impegno ad ogni aspetto della cultura, e di conseguenza a formare collezioni pregevoli ed erudite»<sup>63</sup>. E se i commenti suscitati dalla visita al Museo antiquario di Parma, visitato nel corso del terzo viaggio del 1791 e definito «ancora nella sua infanzia»<sup>64</sup>, non uguagliano in quanto ad entusiasmo le annotazioni precedenti, Andrés ebbe modo di ritornare presto ad espressioni di ammirazione di fronte al Museo di antichità dell'Università di Torino. In questo caso, dopo essersi soffermato sulla descrizione delle antichità romane ed egiziane, l'abate spagnolo indugia sui particolari di un'urna sepolcrale ritrovata nei dintorni della provincia sabauda, che aveva richiamato la sua attenzione per la peculiarità di contenere, oltre alle ossa del defunto, un'ampolla con la sua materia cerebrale<sup>65</sup>, «novità sconosciuta prima negli autori dei riti funebri degli antichi, e probabilmente ignorata da anatomisti e fisici»<sup>66</sup>.

<sup>60</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, p. 161.

<sup>61</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo III, p. 318.

<sup>62</sup> Andrés cita numerosi musei allestiti nelle case di privati: quello di casa Moscardi, di casa Muselli, di casa Bevilacqua o del signor conte Giacomo Verità, celebre per la collezione numismatica «che merita di essere nominata tra la più famose»: J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo III, p. 319.

<sup>63</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo III, p. 315.

<sup>64</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo V, p. 31.

<sup>65</sup> Lo stesso abate spiega al fratello Carlos il suo interesse verso quell'urna, motivato dal fatto di costituire una prova delle teorie, allora in discussione, di un medico francese, tale Mr. Thourret, secondo il quale «il cervello si conservava più delle altre parti del corpo, e si conservava in stati differenti»: J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, p. 101.

<sup>66</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, p. 101.

L'interesse del gesuita verso l'argomento non deve sorprendere, visto che rappresentava solo una ulteriore manifestazione del suo amore per le scienze sperimentali, oltre che una chiara volontà di prendere parte ai dibattiti da queste stimolati in quegli anni. Di fatto, nel corso della redazione delle lettere indirizzate al fratello, Andrés non nascose mai la sua soddisfazione nel visitare laboratori di fisica, musei di storia naturale, anatomia, e osservatori astronomici; l'osservazione dei fenomeni naturali e delle loro leggi indubbiamente gli offriva lo stesso piacere già incontrato nello studio di codici e rotoli antichi. La prova più lampante di questa sua predilezione per le scienze ci è data dalle parole che scrisse in seguito alla visita al Museo Reale di Firenze di storia naturale e anatomia, nelle quali non esitò ad affermare «ho visto quasi tutta l'Italia, ed in essa non vi è probabilmente un altro museo che uguagli quello di Firenze»<sup>67</sup>. Di questo poté ammirare tanto il gabinetto di fisica, unico per le sue parti anatomiche in cera «che presentano uno studio [...] irraggiungibile con la stessa ispezione dei cadaveri, e che danno tanto piacere quanto al contrario può indisporre la vista del corpo morto»<sup>68</sup>, quanto la parte mineralogica. Tuttavia, il museo più entusiasmante che l'abate ebbe occasione di visitare a Firenze fu quello di fisica sperimentale di un cavaliere inglese, Milord Cowper. Stando alle sue parole, un paragone con il precedente non è nemmeno proponibile, «non ho visto in tutta Italia macchine, non dico superiori, ma nemmeno avvicinabili alla magnificenza, finezza e precisione di quelle Cowperiane»<sup>69</sup>; e anche solo una veloce scorsa alla lista degli strumenti di idrostatica, pneumatica, chimica, ottica e astronomia presenti in quei saloni sembrerebbe dar ragione al gesuita.

Con la stessa attenzione, grande spazio dedicò alle numerose collezioni<sup>70</sup> di privati, nel settore della storia naturale, offerte dalla città di Verona (quella di pesci fossilizzati del farmacista Bozza, quella di conchiglie di un altro farmacista, Balestari, o quella di farfalle e legni di Paleta).

<sup>67</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, p. 101.

<sup>68</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, p. 99.

<sup>69</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo I, p. 102.

<sup>70</sup> Per motivare il suo interesse in questo campo, Andrés scrisse al fratello che «l'amore o passione per le collezioni può rivelarsi di grande utilità», e aggiunge, «vorrei che si incitasse nella nostra nazione»: J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo III, p. 326.

Fu comunque nel corso del terzo viaggio attraverso gli stati nordoccidentali della penisola che Andrés ebbe modo di visitare i musei più moderni. La sola Pavia presentava all'epoca, vicino al palazzo dell'Università, un museo di storia naturale «comparabile solo con quelli di Firenze e Bologna»<sup>71</sup> per l'ampia galleria dedicata al regno animale «nella quale si trovano, oltre a varie copie, pezzi di raro valore»<sup>72</sup>, un museo di fisica sperimentale, dotato «di tutti i macchinari più fini e di precisione inventati dai fisici moderni»<sup>73</sup> e, da ultimo, un museo di chirurgia e anatomia, «pulito e ordinato cimitero, ricco di crani, ossa, muscoli, vasi sanguigni, scheletri»<sup>74</sup>. Come se non bastasse, sempre a Pavia il gesuita spagnolo ricevette l'onore di assistere personalmente ad un esperimento del professor Alessandro Volta, incontrato per puro caso nel laboratorio chimico del museo nel bel mezzo di «una diligentissima serie di osservazioni volte a formulare una teoria sulla proporzione relativa alla dilatazione dell'aria con il calore, non solo in un determinato grado, che è come si calcolava comunemente, ma in tutti i diversi gradi che si possano verificare»<sup>75</sup>. Per tutti questi motivi, Pavia gli apparì come una città moderna, aperta alle nuove correnti culturali e mossa dalla volontà di rimanere al passo coi tempi; ciononostante, a ulteriore riprova della sua formazione tradizionale, Andrés rimpiange la presenza nella città di un museo antiquario, «che oltre ad essere necessario a chiunque voglia dedicarsi allo studio del passato, parte imprescindibile della buona erudizione, risulta altrettanto conveniente per potersi dedicare con profitto alla giurisprudenza ed alla storia ecclesiastica»<sup>76</sup>.

Se paragonati con quelli di Pavia, i musei di fisica sperimentale, di anatomia e di storia naturale dell'università di Torino non seppero catturare altrettanto l'attenzione dell'erudito, benché ricchi di «buoni macchinari e bei pezzi di vario genere»<sup>77</sup>. L'opinione esplicita e ripetuta di Andrés era che nella città principale del regno dei Savoia risaltassero più che i musei di storia naturale istituzionali, quelli allestiti da privati, quasi tutti

<sup>71</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo IV, p. 217.

<sup>72</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo IV, p. 217.

<sup>73</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo IV, p. 218.

<sup>74</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo IV, p. 219.

<sup>75</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo IV, p. 221.

<sup>76</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo IV, p. 222.

<sup>77</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo V, p. 76.

nobili illuministi; o, per meglio dire, proprio alle collezioni e biblioteche di questi ultimi Andrés attribuiva l'ininterrotto sviluppo di alcuni rami della cultura scientifica, come la mineralogia, che, stando alle sue parole, «offre parecchio da osservare a Torino»<sup>78</sup>. Tuttavia, la felice situazione culturale di centri come Torino e Pavia rappresentava un'eccezione all'epoca; di fatto, a lato di queste piccole e prospere isole aperte alle novità ed ai movimenti progressisti, v'era tutt'altro tipo di scenario, che Andrés non mancò di presentare nelle sue lettere. Era il caso di Genova, che nella relazione dell'abate si trasforma (e non a caso, essendo anche il centro di una repubblica marinara del tutto anacronistica e ormai irreversibilmente in declino) in città emblema dello stato arretrato della cultura scientifica. In quella città Andrés poté visitare un solo museo di storia naturale, e per di più allestito da un privato, il nobile Filippo Durazzo. Attento osservatore, Andrés non mancò di notare l'indifferenza dimostrata dal governo genovese verso le nuove forme del sapere. Proprio questa mancanza di una politica culturale da parte delle istituzioni genovesi, oltre che la possibilità di approfittare della libertà che il mezzo epistolare gli offriva, indusse l'abate a profondersi ripetutamente, nella lettera finale dell'ultimo tomo, in una ferma critica della situazione. «Non posso negare che una città ricca e opulenta come questa, così feconda di buoni intelletti, e dotata della possibilità di procurarsi tutti i mezzi per coltivare ogni scienza, sia degna di rimprovero per lo stato di abbandono in cui ha lasciato gli studi»<sup>79</sup>, scrisse Andrés al fratello dopo aver visitato università e biblioteche. E proseguì, confermando l'impressione negativa che Genova gli aveva fatto sotto questo punto di vista: «Magari entrasse nei genovesi l'impegno a coltivare con diligenza le scienze e le lettere! Con tutti i mezzi che tengono per procurarsi libri, strumenti e macchinari [...] probabilmente farebbero in poco tempo dei gloriosi passi in avanti, e darebbero alle scienze fattori utili al progresso»<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo V, p. 108.

<sup>79</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo V, p. 196.

<sup>80</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo V, p. 208.

8. *I giardini botanici*

Un esempio significativo tanto della capacità settecentesca di modificare strutture preesistenti (come era successo con la trasformazione delle accademie) come della volontà generale di applicare le neonate dottrine ad una attenta osservazione della realtà circostante fu la diffusione, nei maggiori centri di tutta Europa, e persino d'America, dei giardini botanici. Finalizzati alla conoscenza e all'analisi diretta della natura, e quasi sempre sottomessi alla giurisdizione delle università, nel corso del XVIII secolo queste istituzioni furono oggetto di interessanti processi di ampliamento e innovazione. In poco tempo, giunsero a conoscere una notevole fama, aumentando progressivamente, in numero e rarità, le varietà di specie vegetali conosciute fino a quel momento. Tuttavia, negli Stati italiani (compresi quelli dove la penetrazione dello spirito illuminista era stata più forte) non si sviluppò mai un interesse speciale verso questo tipo di istituzioni. Per questo motivo, la maggior parte dei giardini botanici della penisola non raggiunse mai la fama di quelli presenti in altri paesi europei.

Ciò nonostante, Andrés incluse nelle sue lettere al fratello dei brevi cenni ai giardini botanici osservati nel corso delle sue visite alle università, fornendo così al lettore moderno una idea tutto sommato sufficientemente esaustiva sullo stato di simili istituti nell'Italia settecentesca. In questo modo, veniamo a conoscenza della bellezza e unicità del giardino botanico di Padova, «probabilmente il più bello ed elegante che abbia visto», oltre che «uno dei più antichi d'Europa, essendo anteriore alla metà del XVI secolo»<sup>81</sup>. Quello dell'Università di Parma gli apparve «vasto e ben provvisto»<sup>82</sup>, mentre quello di Milano si presentava «spazioso, ben organizzato [...] e dall'apparenza vistosa»<sup>83</sup>. Ebbe modo di elogiare anche quello dell'Università di Pavia, dotato di stufe moderne ma soprattutto di «un abbondante numero di piante di vario genere, non solamente tè, caffè, rabarbaro e altre famose, ma anche di altre meno conosciute»<sup>84</sup>, che arrivò a definire uniche in Italia. Solo quello dell'università di Torino dovette apparirgli di minor

<sup>81</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo III, p. 260.

<sup>82</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo IV, p. 37.

<sup>83</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo IV, p. 73.

<sup>84</sup> J. ANDRÉS, *Cartas familiares*, cit., tomo IV, p. 220.

interesse; in questo caso, Andrés si limitò a darne fuggevole notizia, senza aggiungere nessun tipo di informazione relativa né alle specie presenti né ai macchinari in esso utilizzati.

Le *Cartas familiares* di Juan Andrés, come si può vedere, ben difficilmente si possono collocare nel genere letterario dei resoconti di viaggio che tanta fortuna ebbe tra il XVIII e il XIX secolo e forse proprio per questo, non a caso, hanno goduto in genere di relativamente scarsa considerazione. Tuttavia, lette da una prospettiva differente che voglia svelarne piuttosto il rapporto con la storia della cultura nell'età dei lumi, si rivelano una fonte particolarmente significativa per studiare la crisi dell'Antico Regime, nella penisola italiana, attraverso il confronto tra vecchie e nuove forme di sociabilità intellettuale.

*ABSTRACT*

The *Cartas familiares* (1786) of the Spanish Jesuit Juan Andrés (Planes 1740-Rome 1817) provide the basis for reconstructing the transformation of cultural sociability and the impact of the Enlightenment on Italian culture during the crisis of the Old Regime.

*KEY WORDS*

Juan Andrés. Jesuit culture. Old Regime.



GIORGIA DELVECCHIO

LOS POETAS DEL MESTIZAJE  
JUDEO-HISPANOAMERICANO

La publicación en 1987 del ensayo *La Orilla inminente*, de Saúl Sosnowski, marcó el comienzo de una serie de estudios, debates y congresos acerca de la producción literaria que nace de la margen hispanoamericana de la Diáspora judía<sup>1</sup>. El estudio del crítico argentino abordaba de manera específica al contexto cultural argentino, el cual, para aquella fecha, ya contaba con dos generaciones de escritores que habían trasladado a sus textos su propia condición de mestizos, en tanto que judíos integrados en una comunidad nacional compuesta por una pluralidad de aportes étnicos y culturales, y argentinos conscientes de ser herederos de un legado histórico y cultural ajeno a lo que se solía considerar el patrimonio cultural de la Nación.

La existencia en Argentina de la comunidad judía más importante, en cuanto al número y a la presencia de una estructura comunitaria, justificaba la limitación del estudio de Sosnowski a la producción literaria de ese país. Sin embargo, la publicación de antologías y sobre todo de actas de congresos y artículos, cada vez más numerosos, acerca del desarrollo de la identidad judía en diferentes ámbitos nacionales y, en general, en el nivel macrorregional, ha conllevado el creciente interés por la literatura de autores hebreos no sólo argentinos, los que, debido a la existencia de minorías muy reducidas y a la ausencia de una concreta organización comunitaria en sus respectivos países, apelan más a la memoria de los padres inmigrantes hebreos, que a la pertenencia a una comunidad minoritaria. En particular, las publicaciones que resultaron de dos encuentros,

<sup>1</sup> Saúl SOSNOWSKI, *La orilla inminente. Escritores judíos argentinos*, Buenos Aires, Legasa, 1987.

*Pluralismo e identidad. Lo judío en la literatura latinoamericana*<sup>2</sup> y *El imaginario judío en la literatura de América Latina*<sup>3</sup>, junto con la creación en 1985 de una sección latinoamericana en el Congreso Mundial de Estudios Judaicos a cargo de la AMILAT<sup>4</sup>, pusieron en evidencia la riqueza y el espesor de una voz colectiva, continental y pluralista, en la cual van a confluír las voces singulares de aquellos escritores que, sobre todo desde los años 80, empezaron a volver la mirada hacia sus raíces y a formular su discurso desde la relectura de la memoria familiar y la histórica.

Este proceso de florecimiento de una «literatura judía en América Latina», tal como fue llamada en un volumen especial de la *Revista Iberoamericana* publicado en el año 2000<sup>5</sup>, que recoge una serie de estudios, notas y reseñas de diversos críticos y autores, sobre esta particular producción literaria, se acompaña con un proceso paralelo de reflexión y re-definición de la identidad judía diaspórica que tuvo comienzo hacia el final de los años 60, después de veinte años de historia del Estado de Israel, y en concomitancia con el principio de las crisis de las democracias en América Latina. Dicho proceso tomaría nuevos impulsos precisamente en la década de los 80, con la transición hacia la democracia en los países donde se habían impuesto los regímenes militares.

El escritor que dio mayor relevancia a la presencia de una voz colectiva intérprete del mestizaje judeo-latinoamericano, fue el peruano Isaac Goldemberg, quien editó un vasto corpus antológico en *El gran libro de América judía*<sup>6</sup>, conformándolo como un texto único y anónimo, subdividido en trece libros. En cada uno de ellos confluyen las prosas y los versos de casi tres generaciones de autores para dar vida a un discurso polifónico que se desarrolla a partir de una serie de motivos que resaltan la identidad híbrida y fronteriza de esta literatura. En éste como en otros libros dedicados a esta forma de mestizaje,

<sup>2</sup> *El imaginario judío en la literatura de América Latina. Visión y realidad*, Buenos Aires, Grupo Editorial Shalom, 1990.

<sup>3</sup> *Pluralismo e identidad. Lo judío en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Milá, 1986.

<sup>4</sup> Asociación Israelí para el Estudio del Judaísmo Latinoamericano. El Congreso se realiza cada cuatro años en Jerusalem.

<sup>5</sup> Alejandro METER (ed.), *Literatura judía en América Latina*, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVI, Abril-junio 2000, Num. 191.

<sup>6</sup> Isaac GOLDEMBERG (ed.), *El gran libro de América judía*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

el ámbito de referencia es el latinoamericano, por lo tanto incluye también a algunos autores brasileños como Moacyr Scliar, Alberto Dines, Eliezer Levin. Además merece destacar otra antología, publicada anteriormente, en 1989, cuyo compilador es el poeta argentino Eliahu Toker, *Panorama de la poesía judía contemporánea*<sup>7</sup>. El corpus se subdivide en tres áreas lingüísticas y recoge una selección de poemas en «lenguas judías», en lengua española y en otros idiomas diferentes. En este libro también, además de estar presentes las dos generaciones de hebreos hispanoamericanos, se asoma una tercera generación con dos poemas de Myriam Moscona y Mónica Sifrim.

La publicación en 1998 de *El gran libro de América judía* hizo evidente que para muchos escritores hebreos hispanoamericanos, la literatura ha sido también un importante instrumento de re-apropiación creativa de las raíces judaicas, aclarando al mismo tiempo la dimensión continental de esta producción literaria. Cuanto más la literatura sirve al escritor para reanudar algunos hilos de su identidad con sus raíces, y a retomar, metafóricamente, el camino de sus padres, más él interioriza la condición diaspórica y, al mismo tiempo, el español, el idioma en que se ha ido desarrollando su historia personal, se convierte en su única patria. El fuerte vínculo con el idioma es lo que permite al escritor determinarse a sí mismo en su doble raíz, en su raíz temporal judía y en la espacial nacional, y enredarlas hasta que se vuelvan una sola. Al respecto, resulta significativo este testimonio del escritor argentino Arnoldo Liberman:

Permítanme una módica metáfora: mis abuelos bebían en los entrañables campos de Entre Ríos, el té de samovar – ese samovar traído del *shtetl* con amorosa delectación; mis padres lo transformaron en el mate cimarrón de las tardes «campesinas» mientras ya habitaban la pequeña ciudad, y yo, habitante de Buenos Aires, lo volví a transformar en el cafecito porteño de origen brasilero que aromaba nuestra calle Florida. Todas fueron metatraducciones. Pero cuando yo quiero sentirme auténtico o cuando quiero calmar mis dolores de vientre o cuando el tiempo es una posibilidad de autorreferencia, entonces bebo el té de samovar. Porque está allí, en ese lenguaje, en el corazón de ese sonido incanjeable, mi verdad última. Y frente a esa «bigamia esencial» que arrastramos (Goloboff) por ser argentinos y judíos, el lenguaje, el español en este caso, nos redime de esa neurosis y nos aloja en esa fidelidad visceral que

<sup>7</sup> Eliahu TOKER (ed.). *Panorama de la poesía judía contemporánea. Celebración de la palabra*, Buenos Aires: Milá, 1989.

hace, al fin de cuentas, que una bigamia se articule creadoramente para transformarse en un solo matrimonio o, si ustedes me permiten la facilidad, en una sola cama matrimonial. [...] En ese absoluto «*menage a trois*» (judío, argentino, lenguaje español) soy nuclearmente yo mismo <sup>8</sup>.

En la literatura de diferentes autores hebreos de segunda generación, los nacidos en América Latina, se expresa una identidad mestiza y «en construcción» <sup>9</sup>, de la cual el carácter nacional y lo judío son «elementos inseparables», como ya ha sido afirmado por Saúl Sosnowski y León Rozitchner <sup>10</sup>. Añadimos que de esta particular confluencia resulta una de las variadas modalidades del ser hispanoamericano. Asimismo, hablar de una única identidad mestiza en lo que respecta al mestizaje judío hispanoamericano, y a sus manifestaciones literarias, sería incorrecto, porque en realidad nos hallamos frente a una pluralidad de diferentes apropiaciones de la condición judía y a distintos resultados de interacción entre la componente judaica y la nacional. Ricardo Feierstein nos enseña que existe una distancia en la cual se origina un movimiento regenerador y creativo, una «dialéctica de espejo», entre la singularidad de cada uno y el mestizaje de culturas, que enriquece y cuestiona continuamente la identidad del individuo y de la colectividad:

soy argentino y latinoamericano, pero no quiero asimilarme en el montón, diluirme en el «crisol de razas» que me transforme en una pulpa indiferenciada. Soy judío, pero sólo reivindico con orgullo las parcelas de humanismo y justicia social que van desde los profetas hasta los actuales movimientos pacifistas, y rechazo esa adhesión en bloque que pretende emparentarme con rabinos fascistas y generales ensoberbecidos <sup>11</sup>.

La identidad de estos escritores no puede prescindir de su ciudadanía. Ellos son «seres multiculturales» <sup>12</sup>, como lo es la gran mayoría de los ciudadanos de las repúblicas de Hispano-

<sup>8</sup> Arnoldo LIBERMAN, «El lenguaje español: una antigua historia de amor», en *El gran libro de América judía*, cit., pp. 566-570.

<sup>9</sup> Ricardo FEIERSTEIN, «Mestizo en construcción», en *Pluralismo e identidad. Lo judío en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Milá, 1986, pp. 233-238.

<sup>10</sup> Saúl SOSNOWSKI, «Fronteras en las letras judías latinoamericanas», en *Literatura judía en América Latina, Revista Iberoamericana*, Vol. LXVI, No. 191, Abril-junio 2000, pp. 263-275.

<sup>11</sup> Ricardo FEIERSTEIN, «Mestizo en construcción», cit.

<sup>12</sup> Saúl SOSNOWSKI, «Fronteras en las letras judías latinoamericanas», cit.

américa, y en su escritura resuena la multiplicidad de las raíces culturales en las que se abreven el sentimiento y la imagen de sí mismos. En la cuestión de la ciudadanía, por otra parte, se inserta el problema de la legitimación del judío en tanto que ciudadano argentino, chileno, uruguayo o venezolano. En el mismo artículo que hemos mencionado, Sosnowski recuerda que existen unas limitaciones impuestas a la ciudadanía del hebreo en Hispanoamérica:

periódicamente al ciudadano judío de países americanos – tanto bajo dictaduras como en democracia – se le recuerda que de algún modo su ciudadanía no es del todo completa. Después de todo – admitirá el más burdo – para eso existe Israel, como antes – sostiene el ignorante – estaban Rusia y esos otros países de indeseable inmigración. Por esto, los textos fundacionales de la literatura judía-latinoamericana están impregnados del deseo de adquirir paz o, tan siquiera, la ausencia de persecuciones<sup>13</sup>.

Es evidente que la cuestión de la ciudadanía se relaciona a su vez con la del idioma. En la primera mitad del siglo XX, en diversos países de América Latina, los inmigrantes judíos dieron vida a un teatro que representaba la vida en la nueva patria en lengua idish. En los mismos años grupos de intelectuales hebreos empezaron a publicar periódicos en idish, mientras que en Cuba nacía una literatura de alabanza y celebración de la patria caribeña en el mismo idioma. De tal manera los inmigrantes empezaron a asimilar lo ajeno volviéndolo menos ajeno, reinterpretando la realidad local por medio de un lenguaje que no contenía sus colores y matices, pero fue así como la enriquecieron con colores y matices nuevos, los de su tradición. En sus representaciones y escritos intentaban sobreponerse a la pérdida de lo que habían dejado en Europa y al mismo tiempo elaboraban la experiencia de su adopción en el nuevo país. El empleo del idish no se mantuvo en la generación de los que nacieron en América Latina y en las comunidades más pequeñas se dejó de hablar al cabo de pocas décadas<sup>14</sup>. No obstante, aquellos inmigrantes, con el peso de su historia, con sus culturas y tradiciones, sus esperanzas y voluntad de rescate, y con el sonido de algunas de aquellas palabras extrañas que

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Véase por ejemplo el caso de Costa Rica en J. SCHIFTER SIKORA, L. GUDMUNDSON, M. SOLERA CASTRO, *El judío en Costa Rica*, San José, Costa Rica, Edit. Universidad Estatal a distancia, 1979, p. 219.

quedaron imprimidas en el habla familiar, contribuyeron a modificar las realidades nacionales. Si en ellos la marca de la extranjería permaneció a pesar de que aprendieron el idioma y mejoraron sus condiciones, sus hijos nacieron como ciudadanos de unas naciones en transformación, que iban a ser distintas de las que habían acogido anteriormente a sus padres, a pesar de que la pretensión de muchos de negar este proceso de mutación les obligara a sentirse extranjeros en casa propia. A través del idioma castellano, esos «nuevos» hebreos americanos aprendieron desde la infancia a integrar sus diversidades culturales en lo americano y lo nacional. Entre ellos, muchos escritores emplearon el idioma que les había consentido reducir las distancias para volver a alejar las diferentes orillas, y rescatar los significados de su personal experiencia de mestizaje en el recorrido de una orilla a la otra. Por esta dialéctica entre el sentimiento de pertenencia y el amor a la diferencia, Carlos M. Grünberg escribió:

Yo he nacido para abogar en verso por la diferencia y para hacerlo con el ejemplo de mi diferencia y en especial de estos dos atributos integrantes de mi diferencia: mi judeidad y mi argentinidad<sup>15</sup>.

De la necesidad o el deseo de volver a amarrarse con más conciencia a la orilla del propio ser hebreo nació una temática directamente vinculada con lo judío. Sin embargo, no asumimos la idea de que exista una temática específica por la cual un escritor se deba considerar judío<sup>16</sup>. Si el poeta hebreo escribe, al igual que todo poeta, desde detrás de las palabras, las temáticas y los motivos que alimentan sus poemas, su manera particular de aproximarse al lenguaje y a temas universales, con ese amor a la palabra que se transmite de generación en generación junto con la Biblia, también está implícitamente conexas con su herencia cultural judía. Por otra parte, en la vivencia personal de la condición judía, puede entrar el hecho de que uno es visto como judío en cuanto sinónimo de extranjero, lo cual enfatiza el sentimiento de diferencia y lo hace más explícito que otros, de ahí que esa vivencia coincida con la expe-

<sup>15</sup> Eliahu TOKER, *Un diferente y su diferencia. Vida y obra de Carlos M. Grünberg*, Madrid, Taller de Mario Muchnik, 1999, p. 12.

<sup>16</sup> Al respecto, véase las diferentes posturas de algunos escritores que participaron en el Congreso *Pluralismo e identidad. Lo judío en la literatura latinoamericana*, cit.

riencia de la marginalidad y que ésta se derrame naturalmente en la escritura. La identidad literaria es siempre una identidad mestiza, híbrida. No hay identidad literaria puramente judía o argentina, y menos cuando ella se produce en el contexto de una identidad personal que se va formando entre el pluralismo cultural de la condición diaspórica y la multiplicidad étnica de la realidad hispanoamericana. Resulta obvio que la presencia de temáticas que se refieren directamente a la experiencia del autor en cuanto judío constituye una clara manifestación de la judeidad del escritor en su obra, pero la ausencia de una temática semejante en otros textos no modifica la sensibilidad de su mirada, que se alimenta tanto de su ser hebreo como de su ser hispanoamericano y de todos los demás atributos de su ser. Esa sensibilidad se traduce en el lenguaje literario del escritor.

Entre las décadas de los 30 y la de los 50, en coincidencia con una crisis de la tradición judía diaspórica y lejos de aquella tierra prometida, finalmente conquistada, nació en América Latina una nueva generación de futuros escritores de familia hebrea, a la que el argentino Ricardo Feierstein llamaría «generación del desierto» en su largo poema «Nosotros, la generación del desierto», que aparece como epílogo de la trilogía narrativa *Sinfonía inocente* (1979-1984). Los que pertenecen a esta generación son los que se hallan «en el medio», como se lee en un verso del mismo Feierstein, porque se sienten excluidos tanto de la historia como del futuro, al llegar tarde para tomar parte en la construcción de una sociedad nueva para el joven estado. Explica Florinda Goldberg que, si los escritores de la generación anterior se enfrentaron con el problema de legitimar el propio discurso y la propia existencia de ciudadanos judíos en las naciones de América Latina, al mismo tiempo en que manifestaban su consenso para la creación de un Estado judío, para los autores de la llamada «generación del desierto», el problema de la doble lealtad se convirtió en el del doble exilio<sup>17</sup>. Ellos reconocen su doble pertenencia o raíz, aunque no se sientan radicados en ninguna de las dos tierras.

En 1948, la creación del Estado de Israel, marca seguramente una línea divisoria en el imaginario judío, y, en consecuen-

<sup>17</sup> Florinda GOLDBERG, «The Complex Roses of Jerusalem: The Theme of Israel in Argentinian Jewish Poetry», en *Tradition and Innovation: Reflection on Latin American Jewish Writing*, U.S.A., State University of New York Press, pp. 73-87.

cia, en el de muchos escritores hebreos hispanoamericanos. Esa línea divisoria se amplía y se vuelve evidente en el curso de la breve historia del estado, especialmente la que abarca los años 60, caracterizados por el conflicto árabe-israelí y el proceso Eichmann. Como destaca Florinda Goldberg<sup>18</sup>, el Sionismo y la creación de un estado judío plantean un desafío a la primera generación de hebreos nacidos en América Latina, y más aún a los artistas e intelectuales que proyectan en sus obras la conciencia del pueblo. La actuación del proyecto sionista restituyó Jerusalem e Israel a una realidad física y, simultáneamente, significó el comienzo de la progresiva corrosión del mito, aunque ésta se reveló solamente más tarde, mientras que en la edad de los pioneros, los primeros habitantes hebreos del futuro nuevo estado, el mito de Sion siguió ejerciendo su influencia en el imaginario colectivo y sirvió para echar las bases de la cohesión nacional. En América Latina, como en los demás territorios de la Diáspora, la incompatibilidad entre el sueño de retorno a una tierra idealizada y la actuación de un proyecto geopolítico no preocupó excesivamente a los intelectuales hebreos, para los que, por el contrario, la creación de un estado judío representó un factor de renovación de la identidad hebraica y la ocasión para el definitivo rescate y redención del pueblo. En efecto, la visión de la construcción del estado en cuanto conclusión de un ciclo histórico se sustentaba en la solidez de los mitos. Otra cuestión consabida, en cambio, tuvieron que enfrentar, a partir de 1948, los hebreos latinoamericanos, y la obra de los argentinos Carlos M. Grünberg, Lázaro Liacho y César Tiempo lo testimonia: se trataba de la cuestión de la «doble lealtad», que implicaba el esfuerzo por conciliar la autolegitimación como ciudadanos de la nación, con los lazos emotivos que tenían con Israel. Por un lado, prevaleció el apoyo al Sionismo en clave romántica, basado en los mitos antiguos y en la imagen de la tierra de redención, pero también hubo quienes asumieron una visión más política, como León S. Pérez, el autor de *Israel de setiembre* (1953). Hasta hubo quienes no dudaron en mostrar su desconfianza, como Grünberg, quien en 1949 fue nombrado «Representante Especial del Estado de Israel ante el Gobierno de la Nación Argentina»<sup>19</sup>,

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Así se lee en un relato del mismo Grünberg, publicado en Eliahu TOKER, *Un diferente y su diferencia. Vida y obra de Carlos M. Grünberg*, cit., pp. 33-34.

pero en los años 60 publicaba el libro de versos *Junto a un Río de Babel*, fruto de los interrogantes y las reflexiones del poeta sobre el impacto de la construcción de una nación hebrea soberana en la vida judía de Argentina y de la Diáspora en general. Los dos breves poemas que citamos sintetizan claramente el pensamiento del escritor sobre su personal elección de quedarse en la patria argentina:

*Extranjero*

En mi patria – tierra  
de la vidalita,  
pero no del salmo –  
soy un extranjero.  
Y en mi madre patria  
– suelo de profetas,  
pero no de gauchos –  
también lo sería.  
Y en el otro mundo  
– que muero negando –  
si allá desemboco,  
también lo seré<sup>20</sup>.

*Desclasado*

Yo era otrora un argentino  
de segunda  
y un judío de la entonces  
clase única.  
Vino la dicotomía  
de esta última,  
y heme ahora hasta judío  
de segunda<sup>21</sup>.

El poeta resolvió el conflicto conexo con la doble pertenencia en el dualismo patria-madrepatria, y eligió habitar el espacio fronterizo de la primera y la lejanía de la segunda. Grünberg pertenecía a la generación de los primeros hebreos oriundos de Argentina, pero en su última poesía anticipó el cambio de perspectiva que caracterizaría a la generación sucesiva. Los escritos de diversos autores nacidos entre los años 30 y 50, demuestran la maduración de una distinta sensibilidad y de un modo diferente de considerar a Israel. En el ensayo ya citado

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 263.

Florinda Goldberg describe con estas palabras la actitud de la nueva generación:

On the Jewish scene, the enthusiasm toward Israel in its pioneer years had given way to preoccupation with the concrete problems of the country's development and international stand. A kind of «realpolitik» dismissed the classical imperative of Zionism, settling in Israel, as the only viable alternative<sup>22</sup>.

Bajo esta perspectiva fueron muchos los escritores que eligieron viajar a Israel y entrar en contacto directo con la realidad del país. Entre ellos, Ricardo Feierstein, quien vivió en un kibbutz con su familia de 1972 a 1974; precisamente la experiencia en Israel le impulsó a escribir la trilogía narrativa *Sinfonía Inocente* (1984) y el poema antes citado. Como hemos visto el texto nace del reconocimiento de la condición existencial propia de la última generación de hebreos hispanoamericanos, marcada por la exclusión de la historia («llegamos en un momento en que nadie / nos necesitaba»), fuera del pasado de la larga Diáspora europea y de la tragedia del Holocausto, pero también al margen de la creación de una nación soberana:

No nacimos en la cuadrícula de una patria nueva  
porque estábamos aquí cuando fue creada  
y qué dulce y lamentable nuestra torpeza  
más alta que un caballo encabritado  
cuando tratamos de recuperar bruscamente el tiempo  
y pagamos un precio desmedido  
enhebrando una metralla de preguntas culposas  
por nuestro temor de haber perdido algo  
un brillo enjaulado en los ojos que deslumbran<sup>23</sup>.

El sentimiento de marginación de la historia fue el producto de aquella línea divisoria trazada por las circunstancias y los acontecimientos de la segunda mitad del siglo; la guerra fría, el conflicto árabe-israelí y el establecimiento de las colonias israelíes en los territorios ocupados, las crisis de las democracias en América Latina son sólo algunos ejemplos de los sucesos que configuran un período decepcionante frente al momento histórico vivido por la generación anterior, entre las esperanzas de paz, el optimismo y la voluntad de rescate. Si la historia de los

<sup>22</sup> *Op. cit.*

<sup>23</sup> Ricardo FEIERSTEIN, *We, the Generation in the Wilderness*, ed. bilingüe, Boston, Ford-Brown, 1989, p. 50.

padres les había acostumbrado a los jóvenes hebreos de la Diáspora latinoamericana a creer en unos ideales y mitos que hubieran servido como bases para un futuro mejor, el que, por su edad, no tendrían la posibilidad de forjar, los nuevos sucesos les impusieron que retomaran la reflexión acerca de su identidad y consideraran una manera diferente de aproximarse a los mitos de fundación. Especialmente a partir de los años 70, tanto en Israel como en Hispanoamérica, se inició una relectura del mito del retorno y de las imágenes conexas con ese mito, lo cual no ha comportado siempre una renuncia al sueño de una Tierra Prometida. En el proceso de revisión del mito, asumir el ideal de la Tierra de promisión equivale a comprometerse en una búsqueda personal que apunta a la determinación del yo, y en la búsqueda colectiva de un orden social utópico<sup>24</sup>. Además de un territorio, todo pueblo necesita mitos sobre los que fundar su propia existencia. La destrucción del sueño acarreada por la pretensión de realizar la *aliá* de la globalidad de los hebreos diaspóricos, constituye un paso hacia la deslegitimación de la presencia judaica fuera de Israel y de la supervivencia de la cultura israelita en el *Galut*. En cambio, en una óptica pluralista, los escritores hispanoamericanos que eligen la dimensión *galútica*<sup>25</sup> han empezado a entablar un diálogo con la cultura israelí, y con los escritores de América Latina que emigraron a Israel, los que, sin renunciar a escribir en castellano, en los años 80 fundaron la Sociedad de Escritores Israelíes en Lengua Castellana<sup>26</sup>.

La tendencia a la corrosión del mito en cuanto fundamento de la actual realidad geopolítica israelí, que, no obstante, no implica la renuncia total al ideal utópico, caracteriza la actitud crítica de los que comparten el «pensamiento post-sionista»<sup>27</sup>, y constituye un punto en común entre los autores que tomaron la ciudadanía israelí y los que siguieron viviendo fuera del estado, aunque el hecho de hallarse dentro o fuera del contex-

<sup>24</sup> Teresa PORZECANSKI, «Separación, travesía, incorporación», en *Pluralismo e identidad*, cit., pp. 251-255.

<sup>25</sup> Nos referimos tanto a los que se han quedado en el país natal como a aquellos que residen fuera de él y de Israel.

<sup>26</sup> Entre sus miembros recordamos los escritores Samuel PECAR (Argentina, 1922) y Jaime MOTLIS (Chile, 1932); ambos se radicaron en Israel.

<sup>27</sup> Itzhak GOLDBERG, «La visione corrosiva degli artisti israeliani», Suplemento de *Il Manifesto*, *Le Monde diplomatique*, No. 11, anno XI, novembre 2004, p. 7.

to que se tematiza origina discursos diferentes. Para los primeros «el tema judío se atomizó», explica Samuel Pecar, quien, hablando de los escritores israelíes argentinos, añade:

La Israel imaginaria se tornó real, concreta, de carne y *loes*<sup>28</sup>. La Israel montada sobre su conciencia se diluyó como un espejismo. Sólo existe para él la tierra negra y la roca, la gente y las fronteras, los vecinos y el ejército, el presente, el futuro, la guerra, la paz. La paz a toda costa...<sup>29</sup>

Por el contrario, en los poetas diaspóricos el tema de Israel se presenta unificado, lo cual no significa que se desarrolle a partir de una imagen estática; más bien la renuncia a la idealización del lugar conlleva una dialéctica interna entre «la Jerusalem portátil»<sup>30</sup>, es decir aquella metafórica que queda en el horizonte de la búsqueda de cada uno, y la real y física. El motivo del retorno, íntimamente conexo con la temática de Israel, sigue interesando, por lo tanto, ya sea a los poetas israelíes ya sea a los hispanoamericanos, e impulsa dos actitudes diferentes, las cuales, en algunos casos, pueden confluir en un mismo discurso. Por un lado, se hallan ejemplos de evocación y relectura nostálgica del mito, por otro, hay voces que proponen una imagen desmitificada, y hasta sarcástica, de Israel y su pasado, como ocurre en los versos de «Israel revisited» de Luisa Futoransky:

Aquí los huesos de los gépidos<sup>31</sup>  
 las polillas engordadas con maderamen  
 y sebo rancio de templarios  
 los gatos, salvajes, angurrientos  
 todos  
 hunos<sup>32</sup> y otros  
 ven las estrellas<sup>33</sup>

<sup>28</sup> *Loes* (la cursiva es mía): se dice de la «Arcilla formada por polvo de roca muy fino que cubre grandes extensiones en Asia» (MARÍA MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2001).

<sup>29</sup> Samuel PECAR, «El periplo de un escritor judeo-argentino», en *Pluralismo e identidad*, cit., pp. 246-250.

<sup>30</sup> Rubén KANALENSTEIN, «Habitar el desplazamiento», *ibid.*, pp. 239-244.

<sup>31</sup> *Gépidos*: «Se dice de los individuos de una antigua nación germánica unida primero a los hunos bajo Atila y luego absorbida por los ostrogotos», en María MOLINER, *op. cit.*

<sup>32</sup> *Hunos*: El poeta juega con las palabras homófonas *unos* y *hunos* al iterar la referencia al pueblo germánico.

<sup>33</sup> Luisa FUTORANSKY, *Antología poética*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1996, p. 57.

Si es cierto que en el panorama artístico israelí es frecuente el interrogante que hace dirigir la mirada nostálgica hacia la época de los pioneros y el pasado pre-industrial a comienzos de la historia del país, en el discurso diaspórico el escritor cuestiona el sentido que todavía puede tener la tierra oída, la tierra del sueño. En ambos casos, resulta fundamental el papel de la memoria histórica. Justamente, en un artículo reciente acerca de los artistas israelíes publicado en *Le Monde diplomatique*, Itzhak Goldberg escribe: «No son muchos los países donde el impacto de la historia se enlaza de forma tan inseparable con la evolución artística»<sup>34</sup>, lo cual revela un rasgo de la producción, no solamente artística sino también literaria, que acerca a los judíos israelíes y los de la Diáspora, es decir la necesidad de acudir a la memoria histórica y a los mitos fundadores como condición primaria para que se realice el acto creativo. Obviamente, los autores que apelan a la cultura judía en cuanto cultura minoritaria todavía tematizan a Israel a partir de la disyuntiva de lo judío o lo no judío, por lo cual realizan un diferente tipo de subversión o relectura del mito. En unos casos, la lectura transgresora del mito se relaciona también con la necesidad del escritor de regresar a los «espacios sagrados» de un área cultural, la hispanoamericana, que mantiene sus lazos con los mitos cristianos y los precolombinos. Sirvan como ejemplo estos versos del peruano Isaac Goldemberg, cuyo discurso lírico germina a partir del contrapunto de los diferentes componentes de su identidad mestiza:

La historia me enseñó hace algún tiempo  
que el dios Wiracocha  
envió a Manco Capac  
a fundar un imperio en la cima de un cerro

La historia me enseñó más tarde  
que Jehová creó al hombre  
a imagen y semejanza de Wiracocha  
quien a su vez creó a Manco Capac  
a imagen y semejanza de Jehová<sup>35</sup>.

La aproximación del poeta *galúatico* a Jerusalem depende en primer lugar de su relación con la tierra, en el sentido más

<sup>34</sup> Itzhak GOLDBERG, *op. cit.*

<sup>35</sup> Isaac GOLDEMBERG, «Lección», en *La vida al contado*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

amplio. La cuestión del «doble exilio» atañe en especial a los que mantienen una manera ambigua de asumir sus dos raíces. Para el argentino Eliahu Toker, por ejemplo, la opción final implica el sacrificio por ambos lados, porque si por una parte elige quedarse en el país natal, por otra admite un sentimiento de pertenencia al pueblo judío más marcado que el de su nacionalidad argentina. «Optar entero es mi conciente acto de amor; / de un amor que vence a otro amor», confiesa en el poema «Nací en el extranjero»<sup>36</sup>; en todo caso no se trata de la opción entre una y otra tierra, sino entre la tierra, y en particular la ciudad en la que nació y formó su personalidad, y el pueblo que, en el poema mencionado, define por su historia y su cultura. La condición de profundo desarraigo en un escritor que nunca ha dejado de vivir en su país natal, deriva de la personal preferencia por la dimensión temporal frente a la territorial en la admisión y afirmación de su misma identidad. En varios poemas el escritor resuelve la cuestión del doble exilio con una confesión acerca de su incapacidad de habitar la tierra. El poeta prefiere habitar su ausencia, como nos revela en los versos siguientes:

*Homenaje a la tierra*

Suspendido sobre el Atlántico  
 habito el vientre de un avión  
 que dentro de sus alas rígidas  
 bate abstractas alas de gaviota  
 en equilibrio sobre una tierra  
 que existe abajo  
 si no me traiciona la memoria.  
 Ahora la tierra es sólo una palabra  
 cuya fuerza reside en la omisión  
 que resuena hecha recuerdo  
 como el corazón ausente  
 de un interlocutor.  
 Pero tal vez exista la tierra sin embargo.  
 Las turbinas tragan el aire  
 de la madrugada  
 y devuelven su carozo transparente al sol<sup>37</sup>.

La actitud del poeta no supone su indiferencia frente a la realidad actual de Israel, más bien él la observa, pero siempre

<sup>36</sup> En *Piedra de par en par*, Buenos Aires, J.L. Trenti Rocamora, 1972.

<sup>37</sup> Eliahu TOKER, *Homenaje a Abraxas*, Buenos Aires, Nueva Presencia, 1980, p. 30.

desde la perspectiva de un espectador externo, más interesado en la dimensión temporal e histórica, que en los posibles lazos con la realidad geográfica. En la poesía de Toker no se percibe una fractura entre la imagen bíblica de Israel y su complejo y conflictivo presente, más bien, el poeta los funde en una continuidad que recupera una connotación ambivalente, la cual se expresa en el juego recurrente de oxímoron y alternancia entre luces y sombras, instantes de quietud y elementos perturbadores:

*Seis días en junio: Jerusalem*

Desprendida de patriarcales lámparas de aceite  
la luz se atropellaba desde manos judías,  
saltaba los muros,  
se arrastraba bajo el verbo abovedado de las veredas,  
hasta dar en una callejuela, de pronto,  
con una vieja frente de cálidas piedras,  
enormes y ensimismadas.  
Vuelta sobre sí misma entre sus murallas,  
navegaba pensativa Jerusalem por los aires  
con el tiempo a bordo,  
cuando inesperadamente se vio asaltada  
por el fuego respetuoso de sus hijos;  
inesperadamente se vio abordada  
por manos armadas de plegarias<sup>38</sup>.

Entre la trágica contingencia del presente y la fascinación del misterio que atrae a la joven generación de escritores en busca de las propias raíces hacia la Jerusalem celeste, la memoria adquiere los papeles contrarios que consisten en juntar o contraponer la historia y el mito. Asimismo, el recorrido por la memoria diaspórica y la nacional favorece la contraposición de sus momentos más trágicos. En 1980, refiriéndose a Buenos Aires bajo la dictadura, Toker escribió:

Los campos de concentración  
andaban por las calles desatados  
repartiendo muerte a manos llenas  
vestidos de civil y en falcon.  
Berlín de los años treinta.  
Varsovia de los años cuarenta.  
Buenos Aires de los años setenta.  
No resultan comparables, claro<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> ELIAHU TOKER, *Piedra de par en par*, cit.

<sup>39</sup> Eliahu TOKER, «Buenos Aires de los años setenta», en *Papá, Mamá y otras ciudades*, Buenos Aires, Contexto, 1988.

Aunque la memoria histórica se compone también de distancias que debemos respetar, es cierto lo que dice Manuela Fingueret cuando afirma que el «dolor intensifica los vaivenes de la memoria»<sup>40</sup>. Por su parte León Grinberg sostiene que es «común que se asocie un duelo con otros anteriores, ya que cada pérdida reactiva todas las pérdidas que se han sufrido previamente»<sup>41</sup>. En el poema mencionado la yuxtaposición de dos diferentes momentos históricos dramáticos no produce el desgaste de la memoria del uno o del otro, porque el poeta no pretende explicar uno utilizando el otro como clave de lectura. Lo que desea es sacar de las contradicciones de unos sistemas de valores trocados, las obsesiones y los fantasmas que condicionan las conductas humanas hasta provocar el sufrimiento o la muerte:

Un silencio viscoso gritaba desde las  
entrelíneas de los diarios, silbaba en  
las radios, en los oídos, en los estómagos.  
Nuestro silencio.  
Aprendimos a caminar con los ojos cerrados. La  
fórmula salvadora era no ver o, al  
menos, no en voz alta.

La transformación del doble exilio en una doble pertenencia es posible también gracias a la liberación de esos fantasmas que hace posible recorrer las distancias de la memoria y morar en ella. En tanto que habitante de la memoria, al poner al lado del drama causado por el terror nazi el que se vivió bajo la dictadura militar en Argentina, el poeta asume el peso de dos duelos colectivos, y, de tal manera, vuelve a afirmar su doble pertenencia.

<sup>40</sup> En *Pluralismo e identidad*, cit., pp. 115-121.

<sup>41</sup> LEÓN GRINBERG, REBECA GRINBERG, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 260.

ENTREVISTA CON ELIAHU TOKER

*por Giorgia Delvecchio*

Todos los temas y motivos que aparecen en la poesía donde mejor se expresa el mestizaje judeo-hispanoamericano, emergen también de la obra de Eliahu Toker (Buenos Aires, 1934), que en septiembre de 2003, entrevistado en Buenos Aires, tuvo la amabilidad de contestar a las numerosas preguntas que le hice.

*Usted nunca sufrió un exilio real, es decir nació en Buenos Aires y siempre ha vivido en esta ciudad. Sin embargo, en muchos de sus versos se percibe un sentimiento de exilio. Se trata más bien de un exilio interior, yo creo, y de un sentirse extranjero en la tierra en la que usted nació, tal vez porque la pertenencia a una tierra que tiene poco que ver con la geografía y que está más vinculada con la memoria es más fuerte. ¿Se reconoce en esta visión?*

La verdad es que nunca me puse a pensar en eso. Yo creo que la poesía o los poetas en general son gente que está fuera de un territorio y está siempre en una suerte de exilio, y máxime gente que, como en el caso mío, proviene de una historia que tuvo lugar en otra parte y que está muy relacionada con una lengua que ni siquiera es la lengua en la que uno mismo está creando. Entonces eso da una cierta duplicidad, que creo que se refleja a través de esa poesía.

*Su lengua madre es el idish, ¿no?*

Mi lengua madre, mi lengua materna primera fue el idish.

*Pero su lengua creativa es el español.*

Así es.

*Ésta también a mí me parece una forma de exilio, un exilio del idioma, aunque usted vuelve constantemente al idish por medio de la traducción.*

Así es. Incluso con algo que es una experiencia relativamente nueva, y por invitación de algunas revistas de afuera, estoy traduciendo parte de mi propia poesía al idish. Es algo extraño.

*Es un desafío también.*

Es un desafío, y también una tarea gratificante. La primera vez

que me tocó hacer el camino inverso, que fue traducir, fue cuando tuve que hacer una presentación en una apertura de un mes del libro y yo me preparé para hablar, para decir determinadas cosas y me dijeron «¿Por qué no lo decís también en idish?» y yo dije «Bueno, ¿Qué problema hay? Lo traduzco y se terminó». Pero me di cuenta de que en idish me salían cosas distintas de las que había escrito en castellano. El idioma me forzaba a decir otras cosas y eso me sorprendió mucho.

*Cuando traduce sus poemas del español al idish ¿cómo se relaciona con la traducción?*

Obviamente es distinto, porque los poemas tienen algo ya en sí mismos. De todas maneras no son iguales, no es una traducción literal. Tampoco cuando traduzco poemas de otros es una traducción literal. Conmigo mismo tengo más libertad, pero de todos modos es otra cosa y uno trata de que el texto traducido tenga el mismo aliento poético, ¿no?

*Otra imagen frecuente en sus poemas, que revela el sentimiento del exilio es la de una Buenos Aires como ciudad que le queda lejana, que insiste en no abrirle sus puertas, como si usted no hubiera nacido en esta ciudad y como si compartiera la suerte de sus padres inmigrantes. Sin embargo, en un poema titulado «Varsovia» el poeta se siente desterrado también de la ciudad de su madre, que ya no existe y que ya se ha vuelto mítica. Entonces tengo la impresión de que la escritura poética se convierte para usted en una especie de éxodo, un poco como el éxodo de Moisés que nunca consigue entrar en la tierra prometida, pero es precisamente de esta ausencia que mana la poesía, yo creo, y es en esta tierra de palabras y de exilio que al final, tal vez, encuentra ya sus reales raíces.*

Tiene que ver con lo que estuvimos hablando hasta ahora. Yo creo que la Varsovia física, la Varsovia en la que yo estuve y por la que caminé, no tiene nada que ver con la Varsovia de mi madre y tampoco tiene que ver con la de determinados autores que leí, donde tenían lugar las cosas que ellos contaban. Sí, de pronto me siento más arraigado en las palabras y en la poesía que en un lugar físico, por más que indudablemente yo soy un hombre de Buenos Aires y uso el lenguaje de Buenos Aires y escribo con ese lenguaje.

*Además ejerciendo la profesión de arquitecto construyó varios edificios en Buenos Aires.*

Construí bastantes edificios en Buenos Aires, pero eso es una anécdota.

*Ya, pero también su profesión es una forma de ocupar, de apropiarse de la ciudad.*

Es cierto, es cierto. Nunca lo había pensado. Cuando dejé la arquitectura, pensé que la había dejado totalmente y no es cierto, porque uno sigue pensando y trabajando con la imagen de arquitecto, y de algún modo, algo que me resulta extraño, yo, cuando trabajaba como arquitecto, decía que hacía obras, y después seguí haciendo obras, no arquitectónicas, sino literarias.

*Yo creo que se percibe el arquitecto en muchos de sus textos.*

¿Se percibe? Yo a veces me doy cuenta, pero por lo general no.

*La lucha constante con la palabra es un leit-motiv en su poesía. En el diccionario de Darrel Lockhart Jewish Writers of Latin America, se asocia esta lucha con la de Jacob con el ángel. ¿Se reconoce usted en este símil?*

Mi padre se llamaba Jacob y yo tuve una relación difícil con él, entonces en algún lugar escribí que yo me identificaba con esa lucha, donde yo luchaba con mi padre como Jacob luchó con el ángel para que lo bendijese. Esa ambivalencia o esa lucha mía con mi padre para que mi padre me bendiga es algo que sentí en algunas ocasiones.

*¿Y por lo que atañe a la lucha con la palabra?*

Creo que cada poeta y cada escritor lucha con la palabra. Yo francamente siento que la lucha es conmigo mismo, y en la medida en que me expreso en palabras, me expreso a través de una lucha con las palabras, pero cada vez más la sensación que tengo es de una lucha conmigo mismo. Lo cual significa también una lucha por entender lo que me pasa y poder ponerle palabras, porque de pronto uno es más rico en sentimientos y más pobre en palabras de lo que quisiera.

*Y para hacer esto ¿siente usted la necesidad de buscar el silencio, de liberarse de las palabras que llenan las calles, por ejemplo? Yo noté en sus versos la oposición entre la palabra y las palabras, como dos cosas distintas...*

La verdad, me hacés pensar... retrocedo un poquito. Vos recién hablabas del silencio y de algún modo el último libro que hice, *Las manos del silencio*, que es un libro muy especial para mí, tiene relación con eso. Ahí el silencio ocupa un lugar, no como contrapartida de la palabra, sino como algo que está metido dentro de la palabra, y entonces acá viene lo que vos decías respecto

de la palabra y las palabras. Creo que sí, que en esa busca está *la palabra*.

*Me parece significativa esta imagen de las manos del silencio, porque en otros poemas a menudo aparecen la mano y los labios, como símbolo de la poesía.*

Sí, pero en mi poesía y en las cosas que yo hago, la mano es algo muy importante y muy expresivo, como complemento y como parte de la palabra. Y también como complemento y parte de lo que tiene que ver con el contacto con el otro, con el tocar al otro, o sea con el amor, con la sensualidad. En todo eso la palabra... digo bien la palabra, aunque iba a decir las manos, tiene un rol para mí central.

*Creo que su poesía está también muy vinculada con la memoria.*

Creo que lo de la memoria tiene que ver con algo que vos no mencionaste por ahora, o sea lo judío, que está enraizado en el exilio, en la palabra, en la memoria. Creo que en ese sentido hay algo que viene arrastrándose, o conectándose y que tiene que ver con esa memoria que me trasciende a mí, que lo trasciende a uno, y que arranca desde la Biblia, o yo qué sé, desde antes.

*Yo no lo mencioné, pero en todos los elementos a los que nos hemos referido percibo su judeidad.*

Por supuesto, por supuesto. Yo lo entiendo. Simplemente lo menciono en relación con la memoria, porque cuando me decís la palabra «memoria», siento que tiene dos dimensiones, una cortita y una larga. La dimensión cortita tiene que ver con mi propia memoria del mundo desde que yo nací o poco antes, desde mis padres. La otra, en cambio, tiene una dimensión mucho más larga, que se remonta a una memoria histórica y literaria, que arranca desde la Biblia, o incluso antes, hasta ahora.

*En esta forma de ver la memoria advierto también su judeidad.*

Por eso metí allí la palabra «judío», porque yo creo que es una memoria mucho más extendida, y que eso podría, estoy pensando en voz alta porque no lo había pensado antes, podría ser también una razón por la cual está presente el tema del exilio, de la ausencia, de la falta de raíces... yo estoy enraizado más en la memoria que en un lugar concreto.

*En «Homenaje a la condición judía» se destaca como el carácter de pluralismo y heterogeneidad convive con el sentimiento de un mismo destino que une al pueblo judío. Estos me parecen como los dos polos*

*entre los que se establece una dialéctica dentro de la condición judía. Sin embargo, al revelar esta dialéctica entre lo uno y lo distinto, se percibe en sus versos cierto conflicto, un conflicto que abarca su forma de considerar dicha condición. ¿Qué significado alcanza en la reflexión sobre su propia identidad la condición judía?*

Yo tomo la condición judía mía como algo que es múltiple y contradictorio. Creo que eso se ve bastante bien en un poema del libro *Homenaje a Abraxas*, que lleva el mismo título, donde se dice que es todo lo viejo y todo lo nuevo, todo lleno de contradicciones, y empieza con el verso «Exagero para no mentir ni que me crean», porque tengo conciencia de que lo que digo en el poema es una exageración, pero es un poco la exageración del mimo. En el mimo se hace un gesto grande para que se entienda bien lo que hay tras ese gesto. *Homenaje a Abraxas* para mí es un libro muy importante, en el sentido siguiente. Al principio yo vivía, con mi judaísmo y mi padre y mi familia y todo lo demás, con cierto grado de idealización, donde de un lado estaba lo bueno y del otro lado estaba lo malo. Por supuesto desde mi lado estaba todo lo bueno, y de pronto el poder concebir, el poder darme cuenta, como un acto de madurez, creo, que dentro de uno está todo lo bueno y todo lo malo, y que no necesariamente están divididos, sino que están enraizados y entrelazados, me condujo a la imagen del dios Abraxas, que se encuentra en *Demian* de Herman Hesse, y de algún modo es el leit-motiv de ese libro. Entonces «Homenaje a la condición judía» habla de eso también, de ese judaísmo que es al mismo tiempo diestro y siniestro, que es al mismo tiempo todo el bien y todo el mal, es decir que no es de un color solo, ni es de un bloque solo. Para mí fue un descubrimiento.

*¿Reconoce su judeidad como una componente de su argentinidad, o más bien como una identidad aparte? ¿Y qué significado tiene para Usted ser argentino?*

La primera reacción mía a tu pregunta es la siguiente, yo no sé si está bien, pero es lo primero que se me ocurre. La sensación que yo tengo es como que yo soy esencialmente judío y que la argentinidad es un accidente. Digamos que ésa es la primera respuesta sin haber pensado. Evidentemente es mucho más que un accidente la argentinidad, en la medida en que yo estoy usando esta lengua, en que yo pienso en función de lo que me rodea, estoy hecho a la medida de una cierta realidad, bueno finalmente yo estoy en esta ciudad, mis hijos y mis nietos están en esta ciudad y en este país y no tengo ningún plan de irme. La segunda reflexión es que la vida es un accidente, ser un ser vivo es un accidente, es decir uno nació por casualidad en un lugar determi-

nado. Ahora, de veras yo me siento muy enraizado en la condición judía, muy impregnado, para decirlo así, de lo que es lo judío de todo punto de vista, idiomáticamente, sustancialmente, poéticamente, «palabreramente».

*En alguno de sus versos se evoca una Jerusalén antigua y mítica. ¿Cómo considera usted la Jerusalén de hoy y el estado de Israel actual?*

Yo tuve unos problemas... mi idioma materno es el idish. Por otro lado yo tengo una relación muy cercana con el hebreo.

*¿Usted habla hebreo?*

Yo hablo hebreo, traduje cosas del hebreo, y en algún momento, organizamos unas jornadas que llamamos «Jornadas de las culturas judías», así en plural. La gente decía: «¿Cómo las culturas? ¡Hay una sola!» Bueno no; está la askenazí, la sefaradí, la italiana, que es otra cosa, y hay también lenguas distintas. Entonces en la apertura en que yo hablé hice un chiste que tenía algo de cierto: dije que la lengua idish es judía y la lengua hebrea no.

*Era una provocación...*

Una provocación, casi me matan, y cuando hice la clausura, tuve que aclarar algunas cosas. Pero yo creo que la lengua hebrea bíblica es judía, y la lengua hebrea actual en Israel no es lo que yo entiendo por judío. He editado varios libros de humor, y para uno de esos libros me leí un enorme volumen de humor del ejército israelí, y no encontré un solo chiste se pudiera considerar judío. Podían ser de cualquier ejército del mundo. ¿Qué hubiese sido judío? La connotación bíblica, o algo que hubiese tenido que ver con el tiempo o con el espacio judío, o con una mirada judía que es más autorreflexiva y más blanda. Pero no lo encontré. Eso, digamos como primer punto. El segundo punto es el siguiente: yo tengo una relación, por supuesto, de cercanía y de preocupación por Israel. Creo que Israel tiene una historia trágica. Creo que tiene del otro costado a gente de mentalidad totalmente autodestructiva, la formación mística, o no sé cómo llamarla, autodestructiva de la adoración de la muerte, que está totalmente en contradicción con ese rasgo, que sí es un rasgo muy judío, de amor a la vida y de respeto al cuerpo, de respeto al otro. Entonces yo creo que Israel está en una especie de trampa mortal, y espero que pueda salir de allí, creo que al final va a salir, pero está en una situación muy difícil. Yo critico algunas de las actitudes de Israel, pero estoy profundamente vinculado a lo que es Israel y a lo que significa Israel como lugar del pueblo judío.

*Es imposible no serlo para un judío, ¿verdad?*

No, no es imposible. Yo tuve muchas polémicas y muchas discusiones con judíos que de pronto, con esa cosa mesiánica de ponerse del lado del presunto más débil e incluso con la inclinación a identificar a Israel con Estados Unidos y con el imperialismo, tachan al país.

*¿Sí? ¿También dentro de la comunidad judía ocurre eso?*

No sé si dentro de la comunidad judía, quiero decir, dentro de la gente que está integrada en la comunidad, pero sí a partir de muchos judíos que no se sienten integrados en la comunidad pero que son judíos de todos modos y que tienen esa postura. Son muchos, incluso un personaje, una personalidad que a mí me parece desde el punto de vista literario y poético excelente, como Gelman, tiene una postura no exactamente como la que acabo de describir, pero que se le parece mucho.

*Para aclararlo mejor, ¿una actitud muy crítica, más que la suya, con respecto a la política del estado de Israel actual, o bien respecto del proyecto sionista?*

De algún modo las cosas se tocan. Quiero decir, en el caso de un Gelman, no creo que esencialmente esté en contra de lo que sería el proyecto sionista. Creo que lo que pasa es que se mira la realidad con un solo ojo. ¿Qué significa? Aparentemente, para la gente que tiene esa postura, el país agresor es Israel y los palestinos son santos. Ellos son los pobres que están todo el tiempo siendo perseguidos y masacrados. Sin embargo, yo creo que los palestinos son autodestructivos. En el año 98 o 99 hubo una propuesta de Barak para entregar muchísimas cosas y para proponer lo que posiblemente el gobierno de Israel no hubiera aprobado, pero Barak lo propuso y Arafat lo rechazó, porque él pretendía una cosa, que creo que es muy importante tomar en cuenta. Lo que quebró aparentemente esa posibilidad de paz fue la pretensión de Arafat del reingreso de los refugiados palestinos. Hay que tener en cuenta esto: Israel tiene alrededor de cinco o seis millones de habitantes y un crecimiento demográfico muy bajo, acorde con todos los países occidentales. El reingreso de los refugiados palestinos significaría la entrada de tres, cuatro millones de árabes, con un crecimiento demográfico muy grande. Esto hubiera significado, en un plazo muy corto, diez años quizás, que Israel dejaría de ser un estado judío, y esto es algo que ningún dirigente israelí puede aceptar, porque sería el suicidio, es absurdo. Creo que Arafat lo sabe. Poner sobre la mesa una condición *sine qua non* como ésa es no querer que haya paz, echando la culpa a

Israel porque Israel no quiso aceptar las condiciones de Arafat. Son cosas que no toman en cuenta los que consideran a Arafat y a los palestinos como pobres víctimas que desean la paz. Yo lo veo así.

*¿Cómo vivió usted los años de la dictadura militar?*

De algún modo, con miedo, sin saber exactamente todo lo que estaba pasando, pero con alguna noción de ello. Yo no estaba vinculado a ningún movimiento, pero tenía amigos que estaban relativamente vinculados, no a montoneros, pero sí gente de izquierda. Hay textos míos que tienen que ver con esa época, incluso textos que fueron utilizados después por las madres de una línea distinta de la línea de Hebe de Bonafini. Hubo un momento de miedo, se le preguntó incluso a un abogado si por las cosas que yo había escrito corría algún riesgo.

*Sí, en un poema que es «Buenos Aires de los años Setenta» asocia de manera bastante explícita la experiencia de la dictadura con la experiencia de la persecución nazi. Según su perspectiva ¿qué implicó esa época para la comunidad judía de Buenos Aires y la argentina?*

Fue ambivalente. O sea, por un lado cuando había alguien que caía en mano del ejército, por el hecho de ser judío recibía una ración adicional de tortura. Por otra parte, aquí hubo en esa época sólo dos periódicos que pudieron circular libremente y que pudieron decir cosas muy duras sobre la dictadura mientras ésta existía. Uno de esos dos periódicos fue el inglés, *Buenos Aires Herald*, y el otro fue *Nueva Presencia*. Yo era colaborador de *Nueva Presencia*, que fue respetado, incluso recuerdo que iba a reuniones de redacción y veíamos allí en la esquina un coche policial. Estaban cuidando, no sé si para bien o para mal, pero nunca hicieron nada, y creo que eso era por temor a lo que pudieran decir en el exterior, en Estados Unidos, por ejemplo. Para ellos era importante resguardar eso. Había algo ambivalente respecto de lo judío, incluso por esa imagen antisemita que ve a los judíos como poderosísimos. Es el tema de los protocolos de los sabios de Sion, que dice que los judíos dominan el mundo, lo que es una mentira, pero ellos se lo creyeron, y les dio miedo. Aunque es mentira, de pronto viene bien que piensen eso, y si bien no es cierto que los judíos dominan el mundo, es cierto que de pronto en Estados Unidos o en otros países, puede haber una reacción si sucede algo con los judíos.

*Adrian Jmelniski, de la DAIA (Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas), me dijo que unos estudios e indagaciones que se hicieron demuestran que, en realidad, entre la comunidad judía, no se suelen*

*asociar actos o señales de antisemitismo con la experiencia de la Shoá. Creo que tal vez esto sea cierto con respecto a la comunidad en general, pero ¿qué pasa con la sensibilidad de los escritores judíos dentro y fuera de la comunidad?*

No hay duda de que el tema de la Shoá dejó una impronta, una marca en todos nosotros, judíos y no judíos. De todas maneras yo creo que hay que cuidarse de no hacer una equiparación rápida. Quiero decir, que alguien puede hacer una cruz esvástica o ensuciar una lápida, pero de ahí a la Shoá hay todavía un largo camino. Hay que cuidarse, y no abaratar la Shoá.

*No hay que banalizar el recuerdo.*

Exactamente. Yo creo que eso fue algo totalmente diferente. El antisemitismo en Argentina estuvo desde siempre, incluso antes de que hubiese judíos ya hubo antisemitismo aquí. Reaccionar ante cualquier hecho como si ya estuviésemos a las puertas de la Shoá, o equiparándolo a la Shoá es negativo, es, como dijiste, banalizar la cosa y superficializarla.

*Y no sirve a la memoria.*

No sirve a la memoria, no sirve para nada. Creo que está bien reaccionar a cada señal, está bien ser sensible y no esperar a que la cosa crezca, pero de ahí a compararlo y equipararlo, creo que hay una distancia.

#### ABSTRACT

This study aims to show the existence of a Jewish Latin American cultural *mestizaje*, which developed during the 20<sup>th</sup> century within the Jewish Diaspora in Latin America, and which produced a thriving literature. The article includes the subject of the development of a mixed Jewish Latin American identity and draws a distinction between personal cultural identities and literary identities. It also introduces the poetry of some of the writers that emerge from the Latin American Jewish context, through the two latest generations, and explains some of the motifs that reveal the Jewish component in their poems, especially the relations with Israel, Spanish, biblical myths and historical memory. These themes are connected with an interview that was given by the Argentine poet Eliahu Toker, which is inserted in the article.

#### KEY WORDS

Latin American Jewish Writers. Identity. E. Toker.



MASSIMILIANO DE VILLA

USO E MANIPOLAZIONE DELLE FONTI  
NELLA TETRALOGIA *JOSEPH UND SEINE BRÜDER*  
DI THOMAS MANN: METODO COMPOSITIVO  
E STRATEGIA AUTORIALE

La tetralogia d'argomento biblico *Joseph und seine Brüder* è un monumentale palinsesto narrativo, nel quale, dietro la patina arcaizzante, vengono registrati, come su un sismografo, i mutamenti del clima socio-politico e della temperie culturale europea tra il primo ed il secondo dopoguerra, visibili in filigrana dietro la materia veterotestamentaria e l'*adiectio* accumulativa e miniaturistica di materiale narrativo biblico, postbiblico, assiro-babilonese e più largamente antico-orientale<sup>1</sup>. Que-

<sup>1</sup> La bibliografia critica sulla tetralogia manniana è abbondante, varia ed eterogenea. Dal momento che questo ciclo romanzesco si presta alle più svariate letture, che, di volta in volta, prendono in considerazione uno o più nuclei tematici, offrendo diversi schemi interpretativi e dispiegando sempre nuovi orizzonti ermeneutici, anche la letteratura di carattere critico o saggistico a riguardo non può che rispecchiare una tale molteplicità di punti di vista. Ci si limiterà, pertanto, a nominare gli studi riguardanti gli aspetti esaminati in quest'articolo, con particolare riguardo alla ricezione e all'uso delle fonti. È convinzione ormai pressoché unanime che la ricostruzione e l'accertamento delle fonti, che hanno esercitato il loro influsso sulla stesura della tetralogia, siano da considerare acquisiti con un elevato grado di attendibilità. La schedatura ragionata, compiuta da Herbert Lehnert (H. LEHNERT, *Thomas Manns Vorstudien zur Josephstetralogie*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», a cura di F. MARTINI, W. MÜLLER-SEIDEL, B. ZELLER, 7, 1963, pp. 458-520, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart; Id., *Thomas Manns Josephstudien 1927-1939*, in *loc. cit.*, 10, 1966, pp. 378-406), degli oltre cento testi contenuti nella sezione della biblioteca manniana, conservata al Thomas-Mann-Archiv di Zurigo, costituisce ancor oggi un indispensabile punto di riferimento per la ricerca documentaria sulle fonti della tetralogia. Questi studi hanno consentito, negli ultimi anni, ulteriori approfondimenti ed integrazioni. Degno di nota, a questo riguardo, è il seguente testo di Manfred Dierks, sempre incentrato sulla questione del riconoscimento delle fonti, anche se non a fini puramente catalogatori: M. DIERKS, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlass orientierte Untersuchungen zum Tod in Venedig, zum Zauberberg und zur Joseph-Tetralogie*, in «Thomas-Mann-Studien», vol. II, Francke Verlag, Bern-München

st'impresa romanzesca, che accompagna l'attività letteraria di Thomas Mann per quasi un ventennio, quest'ampia narrazione, una vera e propria epopea biblico-mitica, espande e dilata a dismisura la "scarna" *fabula* delle vicende del patriarca Giacobbe (*Genesi* 25,19-34; 27-35) e del figlio Giuseppe (*Genesi* 37-50). Coerentemente con il suo ruolo di "poeta laureatus", di *praeceptor Germaniae*, di voce oracolare della Germania e dell'Europa intera ed in linea con la missione civilizzatrice che

1972. Per quanto concerne i rapporti tra la tetralogia e la tradizione biblica, sono da segnalare i seguenti studi: H. BECHER, «Thomas Mann unter den Patriarchen», in *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente*, Christian Wegner, Hamburg 1969, pp. 230-237; F.W. GOLKA, *Die biblische Josephsgeschichte und Thomas Manns Roman*, Calwer, Stuttgart 1994; ID., *Joseph - biblische Gestalt und literarische Figur: Thomas Manns Beitrag zur Biblexegese*, Calwer, Stuttgart 2002; K. HAMBURGER, *Thomas Manns biblisches Werk. Der Joseph-Roman. Die Moses-Erzählung Das Gesetz*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1984; T. SCHRAMM, *Joseph-Christus-Typologie in Thomas Manns Josephroman*, in «Antike und Abendland», 14, 1968, pp. 142-171; M. STOCKHAMMER, *Thomas Manns Job-Jacob*, in «Judaism», 8, 1959, pp. 242-246; G. TANSINI, *Apunti su Thomas Mann interprete della Bibbia*, in «Humanitas», 12, 1961, pp. 993-1019; G. VON RAD, *Biblische Josepherzählung und Josephroman*, in «Neue Rundschau», 4, 1965, pp. 546-559. Sulla ricezione e la rielaborazione del mito da parte di Thomas Mann, si tengano presenti i seguenti titoli: W.R. BERGER, *Die mythologischen Motive in Thomas Manns Roman Joseph und seine Brüder*, Böhlau, Köln-Wien 1971; D. BORCHMEYER, „Zurück zum Anfang aller Dinge“. *Mythos und Religion in Thomas Manns Josephsromanen*, in «Thomas Mann Jahrbuch», a cura di E. HEFRICH e TH. SPRECHER, 11, 1998, pp. 9-29; M. DIERKS, «Thomas Mann und die Mythologie», in H. KOOPMANN (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch*, Kröner, Stuttgart 1990, pp. 301-306; G. HILLARD-STEINBÖMER, «Thomas Manns Mythenspiel. Zum Joseph-Roman», in *Wert der Dauer. Essays, Reden, Gedenkworte*, Hoffmann & Campe, Hamburg 1961, pp. 71-84; K. HÜBNER, *Höllenfahrt. Versuch einer Deutung von Thomas Manns Vorspiel zu seinen Josephs-Romanen*, in «Thomas Mann Jahrbuch», 11, 1998, pp. 73-90; J.M. KENNEY, *Apotheosis and Incarnation Myths in Mann's Joseph und seine Brüder*, in «The German Quarterly», 56, 1983, pp. 39-60; E.M. MELETINSKIJ, *Poetika mifa*, Nauka, Moskva 1976, trad. it. *Il mito*, di A. FERRARI, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 324-370. Un altro interessante saggio introdotto alla tetralogia, a cui spesso si rinvia in questo articolo è: F. CAMBI, «Mito ed epicità. La conquista dell'umano in *Giuseppe e i suoi fratelli*» in TH. MANN, *Giuseppe e i suoi fratelli*, 2 voll., a cura di F. CAMBI, I Meridiani, Mondadori, Milano 2001. Esiste, inoltre, un'ampia letteratura critica in lingua ebraica di interpretazione e di commento alla tetralogia. Le citazioni dalla tetralogia e da altre opere di Mann sono generalmente tratte dal testo dei *Gesammelte Werke*, pubblicati nel 1960 dall'editore Fischer in dodici volumi e integrati di un tredicesimo volume nel 1974, ove il primo numero, in cifre romane, indica il volume ed il secondo, in cifre arabe, la pagina. Nel caso in cui le citazioni siano derivate da altre edizioni degli scritti manniani, il rimando bibliografico viene indicato per esteso.

egli si attribuisce, l'autore tenta di fornire, attraverso questo ciclo romanzesco, una chiave interpretativa dello *Zeitgeist* e di dare una risposta alle scottanti e drammatiche questioni che animano e sconvolgono lo scenario mitteleuropeo e mondiale dell'epoca<sup>2</sup>.

A differenza delle storie dei patriarchi, la vicenda biblica di Giuseppe si snoda come una narrazione organica e unitaria, ricca di motivi anche fiabeschi<sup>3</sup>, ma vi si riscontrano, in larga parte, marcati elementi del pensiero e della teologia di stampo sapienziale. A causa della sua complessità e stratificazione tematica, a questo ciclo narrativo è stata attribuita, da biblisti e storici delle religioni quali ad esempio Hermann Gunkel (1862-1932), la definizione di "novella", e, in questo senso, esso si presta, in modo particolarmente efficace, a un rimaneggiamento, a uno sviluppo in ampiezza e intensità della materia, a un'*amplificatio* tematica in chiave romanzesca. Incuneata tra i cicli patriarcali e l'*Esodo*, la storia di Giuseppe, con la sua parabola

<sup>2</sup> Benché di notevole importanza, la "prospettiva attualizzante", in base alla quale le vicende e i personaggi dell'*epos* biblico, composto in gran parte durante il periodo del nazionalsocialismo, dell'esilio americano e della guerra, vengono letti e interpretati alla luce della contingente situazione politica, come risposte dell'autore a questa drammatica fase del processo storico, non viene, in questo luogo, presa in considerazione. Quest'aspetto della narrazione manniana è stato, del resto, affrontato e ampiamente discusso dalla letteratura critica; si vedano, a titolo d'esempio, le seguenti opere: D. WOLTERS, *Zwischen Metaphysik und Politik. Thomas Manns Roman Joseph und seine Brüder in seiner Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1998; D. BORCHMEYER, «Heiterkeit contra Faschismus. Eine Betrachtung über Thomas Manns Josephsromane», in *Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte*, a cura di P. KIEDAISCH, J.A. BÄR, Fink, München 1997, pp. 207-224; J. GRAF, *Leidenschaft und Nüchternheit. Zeitgeschichte in Thomas Manns Roman Joseph und seine Brüder*, Bouvier, Bonn 1999; R. CUNNINGHAM, *Myth and Politics in Thomas Mann's Joseph und seine Brüder*, Akademischer Verlag, Stuttgart 1985.

<sup>3</sup> La storia di Giuseppe è fiabesca «nel senso più tecnico del termine, e si presta a esser letta alla luce di un classico studio delle fiabe europee, la *Morfologia* di Propp [...] Giuseppe è figura di "eroe vittima": non solo perché è venduto dai fratelli all'inizio della storia e così allontanato dalla sua famiglia sulla quale, secondo i sogni presaghi, avrebbe finito con il dominare, ma anche perché, nel corso di tutta la sua vicenda, è mero oggetto nelle mani di un capriccioso destino [...] Con il proprio destino Giuseppe interagisce mettendo in opera le proprie virtù di dirittura e di saggezza [...] Eroe "vittima", Giuseppe possiede le virtù che servono a una corretta amministrazione del proprio ruolo»: C. GROTTANELLI, *Introduzione*, in *Storia di Giuseppe (Genesi 37-50)*, a cura di A. CATASTINI, Marsilio, Venezia 1994, pp. 14-17. Anche Hermann Gunkel parla, in riferimento alla storia di Giuseppe, della presenza di *Märchenmotive*.

esistenziale di schiavo, oniromante, alto dignitario e “visir” alla corte d’Egitto<sup>4</sup>, assieme alla storia del padre Giacobbe che la incornicia, viene sottoposta da Mann a una dissezione sistematica del testo. L’autore allarga le maglie della trama e intreccia rapsodicamente, in un processo ininterrotto di arricchimento romanzesco e di riplasmazione della storia, la concatenazione “evenemenziale” del narrato biblico con un vero e proprio carosello di episodi e di trame secondarie centrifughe.

Questa peculiare strategia compositiva, questa «scrittura evocativo-combinatoria»<sup>5</sup> si fonda su una complessa – e a tratti inestricabile – tessitura di associazioni, di allusioni e di rimandi, su una contaminazione – interstestuale e sincretistica – di nuclei tematici e motivi disparati, desunti, oltre che dall’inesauribile serbatoio biblico di storie e figure, che il critico letterario Northrop Frye ha definito «Grande Codice»<sup>6</sup>, dalla “corona interpretativa” della letteratura postbiblica, soprattutto di stampo rabbinico-midrashico, scaturita dall’attività esegetica, di studio e di indagine del testo sacro e condotta soprattutto a scopo edificante, esortativo-parenetico e omiletico. L’ermeneutica rabbinica del testo biblico e il metodo midrashico, da cui Mann mutua soprattutto i passi d’intonazione haggadica, ossia di ampliamento narrativo e arricchimento tematico, spesso infarciti di spunti aneddotici, fantastici, favolistici e folklorici, piuttosto che quelli in chiave halakhica e normativo-giuridica, non costituisce del resto l’unica fonte d’ispirazione a cui Mann attinge.

Oltre al giudaismo biblico e postbiblico, infatti, egli “dialoga”, sempre in seno all’interpretazione del canone scritturistico e allo scopo di accrescere e sfruttare appieno le potenzialità semantiche e narrative della vicenda del giusto e pio Giuseppe, con la grande tradizione dell’esegesi patristica greca e latina, con la lettura allegorica, o più marcatamente tipologico-figurale

<sup>4</sup> La storia biblica di Giuseppe, costretta nella Bibbia nelle sue linee essenziali, aveva già suscitato l’interesse e la curiosità di Goethe, quasi inescandone l’impulso creativo. Egli, infatti, vi aveva intravisto le possibilità di sviluppo e di approfondimento tematico. Nel quarto libro di *Poesia e verità*, lo scrittore ricorda di essere stato colpito, fin da giovane, dal lacerante asciutto e dall’estrema concisione della narrazione biblica, tanto da desiderare di intraprendere un’esauriente elaborazione in prosa della vicenda del figlio di Giacobbe, che, tuttavia, non verrà mai realizzata.

<sup>5</sup> F. CAMBI, *op. cit.*, p. XLI.

<sup>6</sup> N. FRYE, *The Great Code: The Bible and Literature*, Harcourt Brace, New York 1981.

e cristologica dei primi secoli dell'era cristiana, sulla base della quale le storie patriarcali e anticotestamentarie vengono viste come prefigurazioni – *figurae futurorum* in senso auerbachiano –, di cui le vicende e i fatti neotestamentari costituiscono l'adempimento provvisorio, rimandando, in senso escatologico o soteriologico, a una realizzazione futura, ancora di là da venire. In questo senso, Mann accoglie e amalgama nel tessuto narrativo della tetralogia, insieme a quella propria del messianesimo ebraico, l'interpretazione patristico-figurale di Giuseppe come *typos*, come *umbra* o *figura Christi*, secondo la quale Cristo tipologicamente compie e realizza Giuseppe. La sua “catabasi”, la sua *Höllenfahrt*<sup>7</sup>, (“discesa agli Inferi” sia in senso geografico che esistenziale), a cui segue una gloriosa “anabasi”, *Haupterhebung*, “elevazione del capo” e nomina ad amministratore dei beni della corona, sommo consigliere e “nutritore”, ricalca sovente, nella tetralogia, la vicenda terrena di Cristo, la sua passione e morte, culminanti nel trionfo della risurrezione e dell'ascesa al cielo. L'intera tetralogia è venata di valenze e di simbologie che rinviano, per così dire, a un'“isotopia cristologica”, in base alla quale diversi personaggi e vicende dell'*epos* biblico manniano ripetono, secondo il modello ermeneutico figurale della tradizione cristiana, più o meno scopertamente e tramite riferimenti talora addirittura smaccati, episodi evangelici e preludono alla parusia di Cristo e alla sua opera di redenzione.

Un'altra coordinata, ineludibile all'interno della “topografia culturale” delle fonti e dei riferimenti presi in considerazione da Mann per la stesura del suo *opus magnum*, è costituita dalla civiltà sumero-babilonese e assira e dall'universo mitico-simbolico del Vicino Oriente Antico, in cui la parabola di morte e rinascita *ab inferno* del Giuseppe manniano ripete la vicenda mitica della divinità del *pantheon* accadico (assiro-babilonese) Tammuz (e del suo *pendant* sumerico Dumuzi), prigioniero del mondo infero, condannato a morire<sup>8</sup>, ma destinato a risalire

<sup>7</sup> Così Mann intitola significativamente il prologo all'intera tetralogia, usando l'antica immagine della discesa agli Inferi, in cui «il pozzo del passato è metafora del ritorno allo sconosciuto mondo delle origini da cui attraverso la morte nasce e risorge la nuova vita» (L. RITTER SANTINI, *Il gioco delle impronte*, introduzione a *Le storie di Giacobbe*, trad. it di B. ARZENI, Mondadori, Milano 1980, p. 9).

<sup>8</sup> Tammuz/Dumuzi è costretto a discendere agli Inferi per riscattare la sua amante e consorte Ištar/Inanna. Nella religione mesopotamica Ištar asurge alla posizione della dea sumerica Inanna, con la quale viene identificata.

alla luce, alla risurrezione e all'apoteosi e deputato a fondare miticamente e ritualmente il ciclo stagionale agrario e la stessa cerealicoltura. L'interesse e il richiamo insistito alla dimensione mitologica dell'Antico Oriente mesopotamico e cananaico, che permea l'intera tetralogia, riflettono la ricezione da parte di Mann degli studi dell'ottocentesca scuola mitologico-astrologico-panbabilonista (altrimenti nota come *Bibel und Babel*), fondata dall'assiriologo e orientalista Hugo Winckler (1863-1913), che, all'insegna di un universalismo culturologico e con un'impronta marcatamente teologico-astrologica, tende ad ancorare il fenomeno letterario biblico a un retroterra, in cui esso risentirebbe fortemente delle credenze, dell'*imago mundi* cosmologica e dei culti astrali sumero-babilonesi. Benché dai lavori di mappatura delle fonti utilizzate per la stesura della quadrilogia non emergano testimonianze di una lettura degli scritti del caposcuola, è ormai assodata la ricezione da parte di Mann degli assunti dell'ermeneutica panbabilonistica del testo biblico. Mann recepisce il panbabilonismo filtrandolo attraverso il radicalismo concettuale di uno dei principali seguaci di questo pensiero, l'assiriologo e storico delle religioni Alfred Jeremias (1864-1935), la cui opera principale, il manuale *Das Alte Testament im Lichte des Alten Orients* (insieme ad altri scritti del medesimo, tra cui spicca il più tardo *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur*, recensito da Mann nel 1932), costituisce una delle fonti principali – oltre che una delle prime prese in esame dall'autore<sup>9</sup> – per la stesura e un *vademecum* quasi imprescindibile per la comprensione della tetralogia, nel quale ogni lettore trova un efficace *ubi consistam* interpretativo: «La civiltà sumero-babilonese [...] diviene nei primi due romanzi il centro irradiatore di una concezione cosmologico-astrologico-teologica incarnata dal giovane Giuseppe»<sup>10</sup>.

Nell'epopea manniana, la vicenda di Giuseppe riecheggia inoltre e talora rinvia esplicitamente al *corpus* mitologico fondante la civiltà e la prassi culturale egiziana<sup>11</sup>, in particolare alla tradizione mitica che si appella al ciclo osirico, ispessendo

<sup>9</sup> La prima lettura risale probabilmente agli anni tra il 1925 e il 1927, anni in cui sta prendendo forma, nella mente dell'autore, l'impalcatura concettuale della tetralogia.

<sup>10</sup> F. CAMBI, *op. cit.*, p. XXXI.

<sup>11</sup> Quanto detto vale, in particolare, per il binomio *Joseph in Ägypten - Joseph, der Ernährer*, che costituiscono gli ultimi due volumi della tetralogia e che si svolgono, quasi nella loro interezza, in terra d'Egitto.

in tal modo la dimensione di sincretismo imagologico, approfondendo ulteriormente il polimorfismo del primogenito di Giacobbe e Rachele ed il processo aggregativo di contaminazione di universi mitologici disparati e, in definitiva, determinando la *facies* epica del ciclo romanzesco. Osiride, divinità di grande rilevanza all'interno dell'Enneade teologica eliopolitana, protagonista anch'egli di un "dramma mitologico" di morte e rinascita, sia nella versione esclusivamente egiziana del mito, la cui pratica rituale rientra negli schemi della giurisdizione religiosa faraonica, sia all'interno dei culti isiaci d'età ellenistica, in cui esso subisce un'evoluzione e assume connotati misterici, si presenta come un doppio, un *alter ego* del Giuseppe manniano. La sua uccisione da parte del fratello Seth e lo *sparagmos*, lo smembramento/sbranamento del cadavere, con la conseguente ricerca, riesumazione, ricomposizione e infusione di nuova vita da parte della moglie-sorella Iside, che ricalcano ancora una volta il ciclo agrario e naturale, con i suoi ritmi di fioritura e di infertilità, insieme alla soluzione positiva della vicenda mitica, secondo la quale Osiride, dopo la vittoria sulla morte, recupera nel regno dei defunti la sovranità perduta in questo mondo, diventando nume tutelare dell'oltretomba e giudice supremo delle anime dei trapassati<sup>12</sup>, sono sovrapponibili

<sup>12</sup> Questi mitologemi rappresentano nuclei tematici ricorrenti all'interno della tetralogia manniana, soprattutto nella sua terza parte, *Joseph in Ägypten*, che tematizza la permanenza di Giuseppe in Egitto, incorniciandola nel *milieu* sociale e religioso antico-egiziano. Nonostante la fonte principale di questo ciclo mitico sia costituita dal trattato plutarco *De Iside et Osiride*, esposizione organica che assegna a Iside la funzione decisiva e fonda l'*interpretatio graeca* in chiave misterica, il culto misterico di cui Iside sarebbe stata la prima sacerdotessa – si fa risalire alla riscrittura del mito da parte di Plutarco anche la grecizzazione dei teonimi egiziani –, è attestata, oltre alla conoscenza di questo trattato, la lettura da parte di Mann di scritti, saggi e monografie di egittologia, pubblicati negli anni Venti del Novecento e conservati nell'archivio zurighese, che custodisce, oltre al lascito letterario dell'autore, anche la sua biblioteca, della quale interi scaffali sono dedicati alla conservazione del materiale librario e cartografico utilizzato per la ricerca preparatoria e per la stesura della tetralogia. Alla lettura di questi "recenti" trattati egittologici è da attribuirsi l'impiego di un'onomastica e di una toponomastica autenticamente egiziane, che soppiantano, nella versione manniana della storia di Giuseppe, le grecizzazioni e i grecismi. A questo scrupolo documentario e all'esigenza di inquadrare correttamente la finzione narrativa, oltre che in ottemperanza a un certo gusto neo-egizio, sono da ricondurre l'utilizzo dei nomi "autenticamente" egiziani Usir/Usiri/Usar ed Eset, per designare la coppia di fratelli-sposi del *pantheon* egiziano Osiride e Iside.

alla vicenda terrena di Giuseppe, che dopo la “tumulazione” nella cisterna-sepolcro e la “discesa” in Egitto, una vera e propria *nekyia*<sup>13</sup>, “risorge a nuova vita”, diventando sommo dignitario di corte e assurgendo alle più alte cariche dello Stato. Oltre a simboleggiare la rinascita vegetale, Osiride incarna un “principio di civiltà”; egli è *in primis* dio civilizzatore e nomoteta, perché sottrae l'uomo dallo stato ferino di natura e lo distoglie dall'omofagia, attuando una vera e propria “rivoluzione dei cereali” e diffondendo la coltivazione del grano. Anche in questo senso, il nume è assimilabile alla figura di Giuseppe: dopo l'intronizzazione e la nomina a “viceré” d'Egitto, egli infatti attua una politica previdente e lungimirante, realizzando una riforma agraria, basata sulla riscossione delle decime sul raccolto e sull'accumulo di granaglie nei magazzini di Stato, al fine di scongiurare i sette anni di carestia e di penuria alimentare.

Un'altra *Zeitenkulisse*<sup>14</sup>, un altro scenario all'interno del quale Mann, rivelando la scoperta funzione autoriale che “governa” dall'alto queste funamboliche ibridazioni culturali e questa transculturalità sincretistica, situa la parabola esistenziale del protagonista, è costituito dalla greicità, dalla mitologia classica, dal *corpus* di storie e leggende dell'antica Grecia, una piattaforma che, come per gran parte della letteratura occidentale, offre un valido sostegno anche alla materia narrativa della tetralogia e contribuisce a plasmarne i contorni. Nell'intricata trama di interferenze, di scambi e di rimodellamenti, intessuta dall'autore e innestata sul ceppo della vicenda biblica di Giuseppe, anche la figura del fanciullo Adone appartiene alla morfologia mitica di morte e rinascita. Questa “divinità”, a cui è stata attribuita una provenienza semitica – Adone è un calco sul lemma semitico *'dn* (ebraico, אֲדֹנָי *'ādōn*, signore) – e la cui origine viene fatta risalire ad un ambiente fenicio (Biblo) o cipriota, si colloca geograficamente in un territorio di confine, a cavallo tra il mondo greco e il Vicino Oriente ed è metafora di una lontananza dai parametri culturali con cui la Grecia si

<sup>13</sup> L'Egitto viene rappresentato, lungo tutta la tetralogia, almeno agli occhi del patriarca Giacobbe, come immagine terrena dello *Še'ol*, del mondo tenebroso degli Inferi, come paese dei morti, *Totenland* per antonomasia.

<sup>14</sup> *Zeitenkulissen*, quinte del tempo, sono definite da Mann, nel prologo all'intera tetralogia, i vari scenari e le coordinate spazio-temporali e culturali, all'interno delle quali egli, di volta in volta, situa l'“accaduto”, la vicenda biblica di Giuseppe.

identifica. Al di là dell'estraneità e della probabile infiltrazione esterna di questo culto nel *pantheon* greco, la vicenda dell'efebico Adone, sia nella versione del mito per cui egli è conteso tra Afrodite e Persefone, sia in quella "venatoria", secondo la quale il giovinetto, durante una battuta di caccia, viene ferito alla coscia da un cinghiale, per poi morire dissanguato, presenta delle affinità con la storia di Giuseppe, affinità che vengono impiegate da Mann e contribuiscono all'omogeneizzazione mitico-tematica e sincretistica, a cui l'autore sottopone la figura del protagonista e che diventa, per così dire, il canone poetologico dell'intera tetralogia. Oltre che per l'androginia e la commistione fra i sessi, tra il principio maschile e quello femminile, la cui dialettica e compresenza nel Giuseppe manniano costituiscono, in un certo senso, la vera "spina dorsale" dell'intero ciclo, anche il bel fanciullo Adone, come "il signore dei sogni"<sup>15</sup>, è protagonista, di una vicenda ciclica di discesa agli Inferi e di successiva risalita alla luce. Essa adombra la consueta dimensione di ciclicità agraria e naturale, in conformità con la quale egli è confinato nell'oltretomba in compagnia di Persefone durante la parte più buia e tetra dell'anno, per poi risalire sulla terra nei mesi estivi e diventare il compagno di Afrodite.

La riscrittura evocativo-combinatoria di Mann della storia di Giuseppe attinge inoltre alla grande tradizione misterico-iniziativa, la quale, in modo più o meno ritualmente marcato, instaura un dialogo incessante con "l'altro mondo" ed individua una struttura mitico-culturale legata a divinità, che spesso esercitano la loro funzione come

figure itineranti tra il mondo degli dèi dell'Olimpo e gli Inferi, [...] mediano tra i territori in cui l'universo era stato ripartito, [...] danno forma al margine, dove si colloca la morte e alla dinamica della trasformazione, implicata dalle loro incessanti oscillazioni tra il piano della morte e quello dell'immortalità [...]. E i misteri, in quanto culto e pratica rituale attraverso la quale si ripeteva e rinnovava la vicenda mitica, davano forma alla morte, la sottraevano periodicamente al caos delle origini, come avevano fatto gli dèi nel tempo del mito, la addomestica-

<sup>15</sup> Questo sintagma fa riferimento al sostantivo ebraico in stato costruito בעל החלמות (*bə'āl hāḥ'alomōt*, letteralmente signore dei sogni, *Genesi* 37,19), usato dai fratelli come ingiuria nei confronti di Giuseppe, quando lo vedono comparire all'orizzonte della valle di Dotan. Esso viene normalmente tradotto, dalle versioni della Bibbia in lingua tedesca, col sostantivo *Träumer* (sognatore), impiegato anche da Mann nella trasposizione romanzesca.

vano e la rendevano ritualmente – e perciò culturalmente – controllabile<sup>16</sup>.

Tra i vari complessi cultuali di matrice esoterico-misterica, il cui apparato rituale investe il territorio della morte e tematizza, anche in chiave escatologico-soteriologica, l'“eterno ritorno”, la ciclicità di morte e vita e la nuova identità guadagnata dagli iniziati passando simbolicamente e ritualmente attraverso “l'altro mondo”, quelli che maggiormente trovano un riscontro “citationalo” nelle pagine della tetralogia sono i misteri eleusini ed il dionisismo. Il culto misterico demetriaco di Eleusi, il cui mito di fondazione, trasmesso nella versione più compiuta dall'inno omerico a Demetra, è centrato sul rapimento di Persefone / Core da parte di Ade e sul legame di Demetra con la cerealicoltura e con i cicli di sterilità e fertilità del suolo, connessi alla permanenza della figlia nell'oltretomba o sulla terra, ha, ancora una volta, il suo *aition* mitico nel *kathodos* di Persefone agli Inferi, che implica indiscutibilmente un *anodos* successivo. Le forme cultuali dionisiache, come il menadismo, la possessione (*mania*) e l'invasamento rituale (*enthousiasmós*), sono legate, nella dimensione misterica, soprattutto a una delle innumerevoli varianti dei racconti su Dioniso, quella che vede l'uccisione di Dioniso (raffigurato in questa versione iconografica come un tenero e femminile fanciullo, simile ad Adone o ad Attis), per mano di Perseo, la discesa del fanciullo divino nel regno dei morti e la conseguente rinascita e risalita, il compimento di una catabasi correlativa di un'anabasi, nel corso della quale egli trae sull'Olimpo anche la propria madre, la mortale Semele. Queste due tipologie misteriche, in particolare, costituiscono, insieme agli altri cicli mitici già enucleati, una delle principali matrici, uno dei fili dell'ordito narrativo, visibili in trasparenza, sui quali Mann inserisce la trama del racconto biblico, anche se compaiono frequentemente riferimenti anche ad altri *mysteria*, ad altri segreti culti d'iniziazione, come l'orfismo, il culto cabirico di Samotraccia, i misteri di Andania, oltre che a culti “stranieri” rispetto alla grecità aurea, risalenti all'epoca ellenistica, romana e tardo-antica, quali i misteri di Iside, di Cibele e Attis ed il mitraismo.

Il mitologema frazeriano, proprio dell'antropologia britannica, del *dying god*, del “dio morente”, all'interno della cui tipo-

<sup>16</sup> P. SCARPI, (a cura di), *Le religioni dei misteri. Eleusi, dionisismo, orfismo* (vol. I), Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 2002, p. XIV.

logia si possono sussumere tutti i motivi mitologici precedenti e che permise a Frazer di abbracciare le figure mitiche di Adone, Attis, Osiride, Tammuz, Demetra e Core, Dioniso, nonché un numero sconfinato di altre divinità, e di rappresentarle come ipostasi di un primitivo “dio della vegetazione”, come prosopopea dei cicli naturali e biologici, della crescita e del decadere della vegetazione, della nascita e della morte degli esseri viventi, viene adottato da Mann come schema interpretativo e *passé-partout* della vicenda di Giuseppe, “morto”, “sepolto”<sup>17</sup> e “risorto a nuova vita” in terra d’Egitto. Egli, in questo

<sup>17</sup> Il termine impiegato dal testo masoretico per designare il pozzo-cisterna, all’interno del quale Giuseppe viene scaraventato dai fratelli è בּוֹר (*bōr*), che, oltre a significare “pozzo”, “cisterna”, “serbatoio”, identifica anche, per esteso e per traslato, la fossa (*Geremia* 38,6; *Zaccaria* 9,11), individua anche altri luoghi fisici come la prigione o il carcere (*Isaia* 24,22; *Esodo* 12,29; *Geremia* 37,16) e, in senso figurato, è metafora di calamità (*Salmi* 40,3; 88,7) e dell’esilio (*Zaccaria* 9,11; *Lamentazioni* 3,53.55). Spesso questo lemma viene utilizzato, tramite un processo di slittamento associativo-metaforico, per definire la fossa in quanto tomba/sepoltura e diventa sinonimo dello שְׂאוֹל \ שְׁאוֹל (*š’ōl / š’ol*), l’aldilà secondo la concezione ebraica, in cui le anime conducono un’esistenza umbratile e impoverita delle energie vitali (cfr., per l’uso del termine בּוֹר (*bōr*) in questo senso, *Isaia* 14,15.19; 38,18; *Ezechiele* 26,20; 31,14.16; 32,18.23-25.29.30; *Salmi* 28,1; 30,3; 88,4; 143,7 *Proverbi* 1,12; 28,17). Mann sfrutta le potenzialità narrative di questa polisemia e polivalenza del lemma ebraico e inserisce le macchinazioni dei fratelli, che ordiscono un complotto ai danni di Giuseppe, gettandolo vivo in una cisterna del deserto, vuota e senz’acqua (*Genesi* 37,23-24) e strappandogli la famosa כְּתֹנֶת פַּסִּים (*k’tonēt pāsīm*, veste lunga fino ai piedi / tunica con le maniche lunghe), il variopinto “abito talare”, la *tunica polymita* della versione di Girolamo, donatagli dal padre, nella parabola mitica discensionale-ascensionale, nel *rite de passage* di morte e rinascita, proprio di tutte le figure mitiche sopra citate, di modo che la cisterna-sepolcro simboleggia la morte e funge, nel contempo, da tramite verso la nuova vita. Egli usa spesso, come traduzione dell’ebraico בּוֹר, il termine tedesco *Grube*, adottato anche da Lutero nella sua traduzione della Bibbia, che, oltre a significare “fossa”, può essere usato nell’accezione di *Grab* (tomba, sepolcro), rendendo così ragione dell’“ambiguità semantica” del lemma biblico, raffigurando miticamente la catabasi di Giuseppe e infarcendola di cifre simboliche e di richiami cosmologico-astrali alla *Weltanschauung* babilonese: «Er hatte jammervoll aufgeweint, als der große Ruben seine Zustimmung gegeben hatte, dass man ihn in die Grube würfe; im gleichen Augenblick aber hatte sein Verstand gelacht wie über einen Witz, denn das gebrauchte Wort war geladen mit Anspielungen: „Bōr“ hatten die Brüder gesagt in ihrer Sprache und hatten sich einsilbig-vielsinnig damit ausgedrückt; denn die Silbe enthielt den Begriff des Brunnens sowohl wie den des Gefängnisses, und dieses wieder hing so nahe mit dem des Unteren, des Totenreiches zusammen, dass Gefängnis und Unterwelt ein und derselbe Gedanke und eines nur ein anderes Wort fürs andere war, zumal auch der Brunnen bereits in seiner Eigentlichkeit

senso incarna un'icona archetipica del pensiero umano, una sincretistica «forma tifonica di Tammuz-Osiride-Adone-Dioniso»<sup>18</sup>, la cui parabola esistenziale viene sottoposta a un incapsulamento sotto un'unica etichetta e ad un mascheramento mitologico. Quest'aspetto dà vita a una vera e propria "teocrazia narrativa", che ricopre la figura del protagonista di molteplici vesti simboliche e lo rende, in modo complanare alle altre divinità, incarnazione e "riscrittura" del mito del dio morente.

Al di là della tipologia di morte e rinascita, spesso legata a un'interpretazione naturalistico-agraria del discorso mitologico, l'*epos* manniano attinge anche ad altri aspetti della religione greca ed ellenistica e reintrepreta, attraverso un processo di continua risemantizzazione, la vicenda di Giuseppe e del patriarca Giacobbe alla luce di diverse figure mitologiche classiche, come, ad esempio, quella del giovane Hermes<sup>19</sup>. Questa

dem Eingang zur Unterwelt gleichkam [...] Es war der Abgrund, in den der wahrhafte Sohn steigt [...] Es war [...] das Reich der Toten, darin der Sohn Herr wird, der Hirte, der Dulder, das Opfer, der zerrissene Gott [...] Die Grube war tief, und an eine Rettung zurück in das Leben, das vor dem Sturz in diese Tiefe lag, war nicht zu denken [...] Aber die Vorstellung [...] des Hinabsinkens des Sohnes, dem zur Wohnung die Unterwelt wird, schloss diejenige ein von Wiedererscheinen, Neulicht und Auferstehung; und darin rechtfertigte Josephs natürliche Lebenshoffnung sich zum Glauben. Sie galt nicht der Rückkehr aus der Grube ins Vorige, und dennoch war in ihr die Grube besiegt.» TH. MANN, *Der junge Joseph. In der Höhle*, IV, 626.

<sup>18</sup> F. CAMBI, *op. cit.*, p. XXXI.

<sup>19</sup> Il mitologema manniano di Hermes, che costituisce uno dei principali *Orientierungspunkte* della tetralogia, è un aggregato sincretistico, in cui confluiscono e si toccano l'Hermes greco (soprattutto nelle sue funzioni caratterizzanti di latore di messaggi, guida, mediatore tra numinoso e terreno, e, in qualità di psicopompo, tra il mondo dei vivi e quello dei morti, patrono, in quanto dio del limite e della trasgressione, dei ladri e "briccone divino", *trickster* per eccellenza, nonché di "divino fanciullo" femminile e di inventore della scrittura), l'egizio Thoth e l'ellenistico Ermete Trismegisto. Mann sottolinea soprattutto la funzione di sintesi e mediazione svolta da Hermes, che si estrinseca in quello che è il principale contrassegno del giovane Giuseppe: l'androginia. Nel segno dell'androginia e della mediazione tra l'elemento maschile e quello femminile si svolge la vita di Giuseppe, soprattutto del giovane Giuseppe; in questo senso l'Permetismo manniano si permea di venature bachofeniane, nella misura in cui il simbolo astrale che meglio rappresenta la sintesi e la *Vermittlung* simboleggiata dall'androginia e che diventa il riferimento cosmico del giovinetto, è la luna, che media tra l'elemento "ctonio" e quello "celesti" e "olimpico". Nel lunarismo, infatti, Bachofen fa convergere l'antitesi tra solarismo (principio maschile) e tellurismo (principio femminile), ed è proprio da Bachofen che Mann deriva la natura "selenica" ed ermetica di Giuseppe e il legame particolare di attrazione-identificazione che egli instaura con quest'astro.

creatività mitopoietica, assecondando la quale Mann modella il protagonista del suo “epos personale” attribuendogli le più svariate e sfaccettate fisionomie mitiche, è, in buona parte, il risultato del carteggio tra il romanziere e lo storico delle religioni, filologo classico e mitologo Károly Kerényi (1897-1973), uno dei suoi interlocutori prediletti dal 1934 in poi. In fecondo contatto con l'ebreo ungherese Kerényi e con i suoi studi sul mito classico, Mann sviluppa la sua personale teoria, basata sull'appropriazione di un'entelechia mitica<sup>20</sup>, su una rifunzionizzazione-riumanizzazione del mito, volta a disintossicarlo e a depurarlo dalle «irrazionalistiche ubriacature pangermaniche»<sup>21</sup>, su un'*imago mundi*, permeata dai concetti di ciclicità, di atemporalità, e di ritorno dell'eternamente uguale e su un accostamento a principi archetipici e modelli primordiali di comportamento, che richiedono un percorso *à rebours* verso una fase aurorale della civiltà e, al contempo, costituiscono l'*hic et nunc* dell'esistenza umana:

La “Discesa agli inferi” nell'avventura simbolica del “Prologo” è così una sorta di viaggio compiuto grazie alla macchina del tempo per risalire “alla fanciullezza dell'umanità, all'età mitica e primitiva”, ma soprattutto per esplorare il pozzo della propria esistenza e scoprire l'ordito in cui è intessuta la vita di ognuno. La discesa nel pozzo delle origini deve far recuperare quei fondamenti vitali che la tradizione mitologica ha tramandato [...]<sup>22</sup>.

Questa caleidoscopica infrastruttura tematico-simbolica, l'ibridazione semiotica, la trasversalità transculturale e molteplicità reticolare delle linee discorsive costituiscono dunque la cifra stilematica della tetralogia, sebbene i riferimenti culturali citati non esauriscano affatto lo spettro della referenzialità extraromanzесca. L'arte combinatoria di Mann deve, infatti, tener conto dell'apporto concettuale e iconologico di altre forme letterarie come la lirica persica<sup>23</sup> e di correnti spirituali, spesso

<sup>20</sup> Anche questo concetto è desunto da Mann dalle teorie mitologiche ed epistemologiche di Kerényi.

<sup>21</sup> F. CAMBI, *op. cit.*, p. XIV.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. XX.

<sup>23</sup> La lirica persiana medievale, sulla base della dodicesima Sura coranica e della riscrittura operata dalla tradizione islamica della storia di Giuseppe, ha spesso elaborato e sviluppato, in componimenti di carattere poemático, la vicenda biblica, soffermandosi in particolare sulla tematica amorosa e sul motivo del rapporto passionale tra Giuseppe e la malvagia Zuleika/Zalikha, moglie del padrone Putifarre, che nella tetralogia assume il nome di Mutem-enet.

screziate di platonismo e, soprattutto di neoplatonismo, che in questa sede saranno solamente menzionate, come il pitagorismo, il manicheismo, lo gnosticismo tardo-antico, la letteratura ermetica filosofica e teosofica, lo zoroastrismo, la teurgia, lo sciamanismo, le innumerevoli forme di pensiero mistiche e misteriosofiche, come la filosofia caldaica con i famosi *Oracoli Caldaici* e, in ambito ebraico, la speculazione mistico-cabbalistica. Tra le fonti d'ispirazione più recenti, a cui Mann attinge a piene mani, sono poi da nominare il pensiero psicoanalitico di matrice sia freudiana sia junghiana, gli studi sul matriarcato e sulla ginocrazia del filologo svizzero Johann Jakob Bachofen, l'etnocentrismo e il biologicismo religioso di Oskar Goldberg, i saggi di stampo sociologico-religioso sull'ebraismo antico di Max Weber.

L'incastonatura su di un unico supporto testuale e l'intarsio combinatorio di piani simbolici comunicanti, di riscritture o citazioni, di saperi eterogenei e convergenti, di spunti narrativi, anche isolati, ma congiunti in un'unica macrostruttura, sui quali si fondano la dilatazione della storia genesiaca e la manipolazione, creativa ma spesso ridondante, di tradizioni mitiche e simboliche parallele ma non facilmente omologabili, se non tramite un'operazione di "corto circuito" narrativo, tradiscono la fiducia incondizionata da parte di Mann nella sua autorità onnisciente, che, in modo "disinvolto" ed eterodosso, gestisce l'utilizzo delle fonti e arbitrariamente determina dall'alto della sua onniscienza lo svolgersi del discorso narrativo, con un atteggiamento extradiegetico-eterodiegetico, inframmezzato da varie "intrusioni d'autore" e da squarci metanarrativi. L'inter-testualità/interculturalità e plurivocità, talora utilizzate anche a scopo puramente esornativo, la fitta tessitura, vero e proprio mosaico, di tradizioni mitico-simboliche, attraverso le quali Mann dà sfogo alla sua dirompente vena narrativa e affabulatoria, instaurano una vera e propria "dialogicità" tra il testo e gli innumerevoli ipotesti e situano la vicenda biblica, ripropo-  
 nendola anche in chiave ludica, entro uno scenario, in cui, «grazie all'artificio poetologico della "finzione narrativa"»<sup>24</sup>, l'autore «annulla e omologa distanze antropologiche, temporali e geografiche allo scopo di umanizzare il mito»<sup>25</sup>, trasformando le peripezie del Giuseppe biblico e l'intero *Sitz im Leben* vete-

<sup>24</sup> F. CAMBI, *op. cit.*, p. XV.

<sup>25</sup> *Ibid.*

rotestamentario in un semplice “canovaccio”, in un fondale, sul quale attuare la propria monumentale orchestrazione narrativa:

Und es ist wahr, meine Erzählung hält sich mit immer halb scherzhafter Treulichkeit an die Daten der Genesis und liest sich oft wie eine Thora-Exegese und –Amplifikation, wie ein rabbinischer Midrasch. Und doch ist das Jüdische überall in dem Werk nur Vordergrund, wie der hebräische Tonfall seines Vortrages nur Vordergrund, nur ein Stilelement unter anderen, nur *eine* Schicht seiner das Archaische und Moderne, das Epische und das Analytische sonderbar vermischenden Sprache ist. In dem jüngsten, vierten Bande findet sich ein Gedicht, das Verkündigungslied, das jenes musikalische Kind dem alten Jaakob singt und das sich aus gereimten Psalter-Reminiszenzen und Verschen deutsch-romantischen Tonfalls wunderlich genug zusammensetzt. Das ist ein Beispiel für den Gesamtcharakter eines Werkes, das vieles zu vereinigen sucht, und, weil es das Menschliche als eine Einheit empfindet und imaginiert, seine Motive, Erinnerungen, Anspielungen, wie seine Sprachlaute, aus vielen Sphären borgt. Wie das Jüdisch-Legendäre darin beständig mit anderen, zeitlos behandelten Mythologien unterbaut und dafür durchsichtig gemacht ist, so ist auch sein Titelheld, Joseph, eine durchsichtige und vexatorisch mit der Beleuchtung wechselnde Gestalt: er ist, mit viel Bewusstsein, eine Adonis- und Tammuz-Figur, aber dann gleitet er deutlich in eine Hermes-Rolle, die Rolle des weltlich-gewandten Geschäftsmannes und klugen Vorteil-Bringers unter den Göttern hinüber, und in seinem großen Gespräch mit Pharaon gehen die Mythologien aller Welt, die ebräische, babylonische, ägyptische, griechische so bunt durcheinander, dass man sich kaum noch darauf besinnen wird, ein biblisch-jüdisches Geschichtenbuch vor sich zu haben<sup>26</sup>.

La disseminazione “citazionale”, che interrompe e “perturba” la linearità del tracciato narrativo biblico, la commistione e la sintesi di mitologemi, che annulla contraddizioni e distinzioni, il processo di aggregazione e di intreccio di universi mitologici anche lontani si incardinano su una concezione mitica della realtà, a cui Mann approda negli ultimi anni della sua produzione letteraria e che può essere compendiata nel concetto della *Einheit des Menschengestes*<sup>27</sup>, “l’unità dello spirito umano”, for-

<sup>26</sup> TH. MANN, *Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag*, XI, 663-664.

<sup>27</sup> È il titolo della recensione di Mann al volume di Alfred Jeremias, *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur* (Walter de Gruyter, Berlin-Leipzig 1929), pubblicata sulla «Vossische Zeitung» di Berlino del 17 febbraio 1932 e successivamente in *S. Fischer Almanach. Das 49. Jahr*, S. Fischer, Berlin 1935. Nell’edizione di riferimento dei *Gesammelte Werke* (13 voll., Fischer 1974<sup>2</sup>), questo scritto è contenuto in X, 751-756. La traduzione italiana di questo testo, approntata da Fabrizio Cambi, compare per la prima volta nell’edizione della tetralogia, pubblicata in 2 voll. per i tipi di Mondadori, a cura dello stesso.

mula quintessenziale del sincronismo mitografico manniano. Questa prospettiva mitologica, che conferisce respiro epico all'intero *corpus* della tetralogia, poggia su una teoria "epistemologica" imperniata sui concetti di ricorsività mitica e persistenza archetipica, che propone un'immagine dell'uomo come mitologema, come «vivente segmento mitologico»<sup>28</sup>, un uomo che incarna e riattualizza, con "coscienza mitica" e ricalcando uno "schema mitico"<sup>29</sup> preordinato, le vicende mitologiche, i «numinose Prototypen»<sup>30</sup>, e il cui statuto ontologico consiste nell'"eterno ritorno dell'uguale", nell'iterazione mitica ed "epico-formulare" degli stessi modelli archetipici, di un «erzväterlich geprägt[er] Urtypus, in dem späteres Leben sich wiedererkennen, in dessen Fußstapfen es wandeln wird»<sup>31</sup>. L'enunciazione narrativa si sdipana pertanto entro un orizzonte ermeneutico dominato da uno spiccato determinismo comportamentale e dai principi strutturali della tipicità e circolarità mitica, della *Wiederholung-Vergegenwärtigung-Wiederverkörperung*:

eine Lebensauffassung nämlich, die die Aufgabe des individuellen Daseins darin erblickt, gegebene Formen, ein mythisches Schema, das von den Vätern gegründet wurde, mit Gegenwart auszufüllen und wieder Fleisch werden zu lassen<sup>32</sup>;

Das Leben, jedenfalls das „bedeutende“ Leben, war die Wiederherstellung des Mythos in Fleisch und Blut<sup>33</sup>.

La concezione della vita in termini di ciclicità ed *imitatio* mitica trova una riscontro corroborante nelle teorie esegetiche di Alfred Jeremias e, soprattutto, nella sua concezione del *Kreislauf*, del ciclo cosmico, in cui egli scorge uno dei capisaldi dell'astronomia babilonese. Questo modello cosmologico astrale-planetario, di cui Mann si appropria e che denomina *rollende Sphäre*, "sfera rotante", diventa schema interpretativo e «terre-

<sup>28</sup> F. CAMBI, *op. cit.*, p. XL.

<sup>29</sup> I sintagmi *mythisches Bewusstsein* e *mythisches Schema* sono impiegati diverse volte da Mann nella tetralogia per designare la vita dei suoi personaggi intesa come formula, come ciclicità ed eterna riproposizione di idee archetipiche e atteggiamenti ereditari, costituiti da tratti profondi e comuni e da definite e ritornanti modalità.

<sup>30</sup> D. BORCHMEYER, „Zurück zum Anfang aller Dinge“. *Mythos und Religion in Thomas Manns Josephsromanen*, in E. HEFTRICH, TH. SPRECHER (a cura di), «Thomas Mann Jahrbuch», vol. XI, p. 17.

<sup>31</sup> TH. MANN, *Rede über Lessing* IX, 229.

<sup>32</sup> ID., *Die Geschichten Jakobs. Wer Jakob war* IV, 128.

<sup>33</sup> ID., *Die Einheit des Menschengenusses* X, 755.

no fertile per una filosofia metastorica del mito che nella circolarità lo immanentizza»<sup>34</sup>.

Questo *modus vivendi*, all'insegna della *Nachfolge* mitica e dell'*In-Spuren-Gehen*, trova la sua raffigurazione concreta e paradigmatica nella concezione della festa, nella quale un determinato evento mitologico, un *aition* mitico, viene imitato, riattualizzato e ciclicamente rivissuto per mezzo di un agire rituale e cerimoniale. La festa e l'esperienza festiva, il cui carattere performativo-rappresentativo mette in moto una vera e propria "macchina mitologica", «configurata in schemi organizzativi di gesti, di spazi e di tempi»,<sup>35</sup> e il cui «ritualismo delle coreografie [...], dei costumi e dei canti»<sup>36</sup> identifica la riproposizione ciclica e culturale di una vicenda mitologico-archetipica, diventano metafora e ipotiposi della ciclicità, dell'atemporalità, e della ripetizione, che costituiscono il contrassegno "genomico" dei personaggi della tetralogia: «Ist nicht der Sinn des Festes Wiederkehr als Vergegenwärtigung?»<sup>37</sup>, si chiede Mann nella conferenza *Freud und die Zukunft*, tenuta nel 1936 a Vienna, in occasione dell'ottantesimo compleanno del medico e psicoanalista austriaco. La lettura del saggio kerényiano *Vom Wesen des Festes*<sup>38</sup> trasmette a Mann la nozione dell'imprescindibilità dell'aspetto ludico e giocoso all'interno dell'azione festiva e gli trasfonde la consapevolezza che la festa, nel suo aspetto sia serio sia giocoso, costituisca la chiave di volta dell'intera tetralogia, nella quale coesistono appunto sia gli "stampi mitici" e le impronte dell'eterno ritorno archetipico sia la dimensione ludica. In una lettera a Kerényi del 16 febbraio 1939, Mann ribadisce la centralità del concetto di "festa", nella sua ambivalenza concettuale, enfatizzandone il valore di *fil rouge* dell'intera narrazione e di cifra esistenziale dei personaggi del suo ciclo romanzesco:

<sup>34</sup> F. CAMBI, *op. cit.*, p. XXII.

<sup>35</sup> F. JESI, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, nuova edizione a cura di A. CAVALLETTI, Einaudi, Torino 1979 (2001<sup>2</sup>), p. 98.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>37</sup> TH. MANN, *Freud und die Zukunft* IX, 497.

<sup>38</sup> Questo saggio fu presentato a Francoforte nel 1938, in occasione della fondazione della Deutsche Gesellschaft für Kulturmorphologie, ed è stato pubblicato nella rivista «Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde», con il titolo *Vom Wesen des Festes: Antike Religion und ethnologische Religionsforschung*, I.ii, Leipzig 1938, pp. 59-74.

Das Fest im Sinne der mythischen Ceremonie und der heiter-ernsten Wiederholung eines Urgeschehens ist ja beinahe das Grund-Motiv meines Romans<sup>39</sup>.

Nella parte finale del prologo all'intera tetralogia, che funge da *ouverture* alla sinfonia narrativa, Mann enuncia nuovamente il carattere "festivo", solenne e giocoso a un tempo, della sua impresa letteraria, fino a identificare l'atto stesso del narrare, la diegesi stessa, con un'azione festiva<sup>40</sup>, nel suo duplice aspetto di sacro atto rituale di (ri)scrittura, *Nacherzählung*, e riproposizione del mito e, nel contempo, di solenne "carnevalata", in cui l'autore modella la sua composita e multiforme materia narrativa, applicandovi un'innumerabile quantità di filtri, diaframmi, camuffamenti, maschere linguistiche e ironiche mistificazioni, fino a "trasgredire" nella parodia e nella *Travestie* comico-grottesca:

Sarebbe assurdo negare che prima e durante la scrittura ci sia stato molto studio, molto lavoro intorno alle "fonti"; ma la mia storia di Giuseppe non vuole essere intesa in questo senso, come un romanzo "storicamente fondato" che offre un panorama di storia della cultura. È e resta in prima istanza un'opera narrativa che dovrebbe essere goduta e non studiata, e a coloro che si meravigliano della mia erudizione racconto volentieri come proprio i particolari che si ritengono frutto di studio siano in realtà prodotto della fantasia.<sup>41</sup>

L'audacia sincretistica, sulla base della quale Mann accoglie

<sup>39</sup> TH. MANN, K. KERÉNYI, *Gespräch in Briefen*, a cura di K. KERÉNYI, Rhein-Verlag, Zürich 1960, p. 87.

<sup>40</sup> «Denn es ist, ist immer, möge des Volkes Redeweise auch lauten: Es war. So spricht der Mythos, der nur das Kleid des Geheimnisses ist; aber des Geheimnisses Feierkleid ist das Fest, das wiederkehrende, das die Zeitfälle überspannt und das Gewesene und Zukünftige seiend macht für die Sinne des Volks. Was Wunder, dass im Feste immer das Menschliche aufgärte und unter Zustimmung der Sitte unzüchtig ausartet, da darin Tod und Leben einander erkennen? – Fest der Erzählung, du bist des Lebensgeheimnisses Feierkleid, denn du stellst Zeitlosigkeit her für des Volkes Sinne und beschwörst den Mythos, dass er sich abspiele in genauer Gegenwart!»: TH. MANN, *Vorspiel: Höllenfahrt* IV, 54.

<sup>41</sup> TH. MANN, *On Myself* XIII, 163.

<sup>42</sup> Mann accoglie e condivide le tesi unitarie del rabbino di Francoforte Jakob Horowitz (1873-1939), il quale nel libro *Die Josephserzählung* (J. Kaufmann, Frankfurt a.M. 1921), letto da Mann nel 1927, nega l'esistenza di diversi strati letterari e la pluralità delle fonti nella storia redazionale del *Pentateuco*, e afferma l'unità d'insieme e la fisionomia unica dei primi cin-

un'interpretazione unitaria<sup>42</sup> della *Genesis*, spesso armonizzando le tradizioni jahwistica ed elohistica, e ripropone le storie del figlio prediletto di Giacobbe in chiave contestuale e associativa, il funambolismo e la disinvoltura con cui egli giustappone e sovrappone, tramite dei processi di agglutinazione e di riplasmazione semantica, le diverse cosmologie e costellazioni mitiche, dando vita a vere e proprie concrezioni e stratificazioni mitico-simboliche, convivono con il contrappunto umoristico, la «giullaresca demitizzazione e umanizzazione del mito»<sup>43</sup>, «la "fittizia scientificità" e "l'allegria esattezza", con cui Mann ha giustificato il "pandemonio di miti" – come lo chiamava Ferdinand Lion – del suo romanzo»<sup>44</sup>, romanzo in cui egli, sfruttando fino in fondo la *fictio* narrativa, l'abbellimento e la ricreazione affabulante di una storia anticotestamentaria entro una nuova cornice mitico-archetipica, svolge la funzione di burattinaio/capocomico e dirige, con sguardo panottico, la teoria dei suoi personaggi, sia nel loro aspetto mitico-sacrale sia in quello burattinesco e pantomimico. Il concetto dell'azione narrativa come "festa", come *performance* rituale al contempo seria e giocosa, in cui convivono e si compenetrano le istanze di *homo narrator* e *homo ludens*, l'enciclopedismo e la totale padronanza dei mezzi espressivi e delle modalità narrative dell'immaginario letterario antico e moderno, che sostanziano la rielaborazione associativo-combinatoria e la fitta rete di rievocazioni e allusioni mitiche proprie di questo «canto mitico-umoristico dell'umanità»<sup>45</sup>, rivelano una traboccante *Fabulierlust* e una fiducia incondizionata, al di là di qualsiasi *Sprachskepsis*, nella capacità (ri)creativa, evocativa e significante della parola poetica, nel potere unificante, poetico e magico-teurgico della lingua, nella «Magie des Wortes, die das Obere ins Untere zog, diese zwan-

que libri della Bibbia. Egli confuta, in particolare, la divisione rigida tra tradizione Iahvista e tradizione Elohista, invalsa nella filologia biblica e nell'esegesi, rifiutando le tesi a sostegno dell'incongruità e della difformità di fondo del testo sacro. Queste proposizioni non possono che rinvigorire l'interpretazione sincretistica e unitaria, non solo del *Pentateuco*, ma delle differenti mitologie antiche, che Mann "riversa" copiosamente nel corso dell'intera tetralogia.

<sup>43</sup> F. CAMBI, *op. cit.*, p. XLIX.

<sup>44</sup> L. RITTER SANTINI, *Padre Luna*, introduzione a *Il giovane Giuseppe*, trad. it di B. ARZENI, Mondadori, Milano 1981 p. XII.

<sup>45</sup> Lettera a Clemence B. Boutell del 21 gennaio 1944, in *Briefe*, a cura di E. MANN, 3 voll., S. Fischer, Frankfurt a.M. 1961-1965, vol. II, p. 354. Derivo la citazione da F. CAMBI, *op. cit.*, p. XVII.

glos freie und zweifellos echte Gefügigkeit der Sprache zu verwechselndem Zauber»<sup>46</sup>, che fanno di Mann un vero e proprio *Wortzauberer-Sprachjongleur* e un abile manipolatore, quasi ai limiti della mistificazione letteraria e dell'apocrifismo, del materiale narrativo a sua disposizione.

Lo stile additivo-citazionale dell'itinerario mitologico-biblico manniano, che trasforma la vita dei personaggi, nella sua iteratività mitica, in un «zitathafte[s] Leben»<sup>47</sup>, la poetica dell'aggregazione, dell'*accumulatio* e della combinazione tematica, l'acribia e il cesello descrittivo, l'arte del dettaglio, che impreziosisce il tessuto narrativo e, parallelamente, la contestuale visione d'insieme che inquadra e incornicia la storia sapienziale di Giuseppe entro un più ampio orizzonte antico-orientale, costellato da un fitto intrico di allusioni e di diramazioni esegetiche, si esplicano in una serie di strategie retorico-compositive e di mezzi stilistici, che vanno dal *collage*, al montaggio citazionale, al *pastiche*, al *persiflage*, con un impiego preponderante dell'anacronismo, come epifenomeno e portato narrativo del sincretismo della *koinè* sumero-babilonese, che fa da sfondo alla vicenda, sulla quale si innestano, inoltre, tematiche ed elementi desunti da altri patrimoni culturali e dai più disparati cicli mitologici, creando sovrapposizioni e compressioni simboliche e scardinando la linearità cronologica in favore di una *Allgegenwärtigkeit* mitica.

L'arricchimento orientalizzante, l'ampliamento tematico e simbolico, volto a una "dilagante" riscrittura mitica della vicenda biblica, e il "carsismo" intertestuale, costituiscono i tratti distintivi della tetralogia e rendono testimonianza di uno sfrenato eclettismo, talora manierato e inficiato di narcisismo autoriale. Nonostante l'erudizione non sia esibita come orpello esornativo, l'azione narrativa indulge, di tanto in tanto, soprattutto in *Joseph in Ägypten*, infarcito di preziosismi, costellato di egizianismi, venato di mistilinguismo e plurilinguismo<sup>48</sup>, nella voluta, nell'arabesco e nel ricamo, sconfinando pericolosamente nel «broccato archeologico», nell'orientalismo raffinato, sfarzoso e smaccato della *Salammbô* di Flaubert, alla quale Mann

<sup>46</sup> TH. MANN, *Der junge Joseph. Von Rubens Erschrecken* IV, 501.

<sup>47</sup> ID., *Freud und die Zukunft* IX, 497.

<sup>48</sup> «Cortigiani tebani poliglotti usano parole cretesi e accadiche che suonano "lunch" e "merci", un alto dignitario del Faraone pronuncia la singolare formula di congedo "so long"» in F. JESI, *op. cit.*, p. 266.

<sup>49</sup> «Prima di cominciare a scrivere ho riletto *Salammbô*, per vedere come

guarda come a un *antiexemplum* narrativo<sup>49</sup>: «Giuseppe e i suoi fratelli è un'opera assai più *Jugendstil* di quanto riveli a prima vista la sua superficie»<sup>50</sup>. Un certo "asianesimo" o "bizantinismo", un certo procedere ampolloso e paludato, un'inevitabile prolissità, a volte più simile alla verbosità pletorica e alla ridondanza, costituiscono lo scotto che questo «corpus di settantamila righe»<sup>51</sup>, questa parafrasi epica della vicenda biblica, deve inevitabilmente pagare. D'altronde, l'autore stesso sembrava essere sensibile, come egli stesso annota nei diari, ai possibili rischi di un generale e artificioso «alessandrinismo»<sup>52</sup> del suo romanzo mitologico.

Nel suo mitico favoleggiare, Mann non è certo immune da un certo grado di artificiosità e di affettazione, soprattutto nel trattare la materia biblica e postbiblica, che, paradossalmente, costituiscono la fonte principale, da cui egli attinge temi e figure, che vengono poi rifranti dalla lente prismatica autoriale in una moltitudine di motivi, convergenti in una superiore unità archetipica. Privo di una conoscenza diretta dell'ebraico antico, Mann non può accedere direttamente ai testi originali. In aggiunta alle canoniche fonti veterotestamentarie, che egli consulta sia nella traduzione di Lutero sia in quella, più fedele all'originale ebraico da un punto di vista morfologico-lessicale e metrico-prosodico, condotta a quattro mani da Martin Buber e Franz Rosenzweig<sup>53</sup>, Mann fa ampio ricorso alla letteratura ebraica postbiblica, di matrice midrashico-haggadica e cabbalistica. Anche per quanto riguarda la letteratura postbiblica, sia per l'esegesi haggadica d'epoca rabbinica sia per l'immaginario simbolico delle teosofie cabbalistiche d'epoca medievale e mo-

oggi non si deve costruire un romanzo. Soprattutto nessun broccato archeologico! Nessun eruditismo artistico-artificioso, né alcun culto volutamente antiborghese di pesante esotismo!», TH. MANN, *Alcune parole di premessa al mio «Giuseppe e i suoi fratelli»*, trad. it. di F. CAMBI, in TH. MANN, *Giuseppe e i suoi fratelli*, 2 voll., a cura di F. CAMBI, I Meridiani, Mondadori, Milano 2001, vol. II, p. 1452.

<sup>50</sup> F. JESI, *op. cit.*, p. 262.

<sup>51</sup> F. CAMBI, *op. cit.*, p. XII.

<sup>52</sup> *Tagebücher*, 10 voll., S. Fischer, Frankfurt a.M. 1977-1982 e 1986-1995, vol. II (1933-1934), a cura di P. DE MENDELSSOHN, p. 365.

<sup>53</sup> Mann si serve della *Verdeutschung* di Buber e Rosenzweig solo per quanto riguarda il *Pentateuco* (*Die fünf Bücher der Weisung*, Lambert Schneider, Berlin 1930). La traduzione delle altre due sezioni del canone ebraico, i *Profeti* e gli *Agiografi*, sarà portata a compimento dal solo Buber, in seguito alla morte prematura di Rosenzweig.

derna, Mann deve rinunciare ai testi originali e ricorrere a compendi, crestomazie e sillogi, molto in voga nei primi anni del Novecento. Egli si serve di una famosa raccolta di leggende, fiabe e materiale folklorico ebraico, sia d'origine rabbinico-sinagogale sia di carattere apocrifo e pseudoepigrafico, *Die Sagen der Juden*, in tre volumi, di Micha Josef bin Gorion<sup>54</sup>. Da quest'antologia della letteratura midrashica e mistica, Mann desume spunti e tematiche essenziali, che innervano il tessuto narrativo della tetralogia, come il motivo della gelosia delle schiere angeliche nei confronti dell'essere umano. Pur non conoscendo i testi originali e dovendo continuamente utilizzare l'apporto tematico di questa raccolta, Mann compie tuttavia, in modo assolutamente artificioso, incursioni nella struttura della lingua ebraica. Allo scopo di argomentare determinati nodi narrativi cruciali e di avallare determinate ricorrenze tematiche, egli fa riferimento al trilitterismo delle radici e a specifiche peculiarità della morfologia verbale ebraica, che, avendo delle "ripercussioni" semasiologiche, gli consentono di sfruttare appieno le oscillazioni, lo spazio semantico e le potenzialità di significazione di talune forme verbali, e applica questi procedimenti, ad angolo giro, anche a luoghi testuali, per i quali manca, a monte, un'attestazione biblica di un tale uso grammaticale. Oppure, in altri casi, si avventura in azzardati giochi linguistici e malriuscite permutazioni sillabiche, di tipo cabalistico, allo scopo di avvalorare determinate catene associative proprie della sua *Weltanschauung* archetipica, che, in ogni caso, non possiedono alcuna forza persuasiva, poiché l'autore sconta la mancata conoscenza dell'ortografia ebraica e, letteralmente, confonde due consonanti di suono simile, ma di diversa realizzazione grafica. In tali casi, in cui predomina l'azzardo congetturale e in cui Mann "metabolizza" frettolosamente dati e informazioni pertinenti la sfera della lingua ebraica, nel suo aspetto sia morfosemantico sia allusivo-evocativo, e li piega ai suoi fini saggistico-umoristici, il grado di artificiosità, di "inautenticità" e di mendacità narrativa è sommo e spinto all'eccesso. Anche in questi – pur tuttavia sporadici – casi specifici, in cui sincretismo e anacronismo diventano vero e proprio "solecismo", l'elemento unificante di questa fantasmagoria citazionale biblico-mitica, caratterizzata da un continuo processo di giustapposizione, sovrapposizione e contaminazione dei campi del-

<sup>54</sup> Rütten u. Loening, Frankfurt a.M. 1919.

la significazione e delle prospettive semiotiche, è la parola, nella sua pluralità referenziale, nella sua densità e ambiguità semantica, come nel suo strato fonologico-ritmico e nei suoi aspetti fonosimbolici ed evocativi:

Anachronistisches stört mich garnicht mehr, tat es übrigens schon in den ersten Bänden nicht. Sprachlich wie mythologisch gehen im dritten das Aegyptische, Jüdische, Griechische, ja Mittelalterliche bunt durch einander. Mehr und mehr sehe ich in dem Ganzen in erster Linie ein *Sprachwerk*, zu welchem alle möglichen Sphären erhalten und Material liefern müssen<sup>55</sup>.

Questa sussunzione dell'intera orchestrazione narrativa sotto il dominio della lingua, questo "logocentrismo", che evidenzia in modo particolare la "testualità" e l'autoriflessività del testo ed esalta la scrittura affabulante in quanto tale, pongono l'intera "architettura linguistica" della tetralogia nell'ottica di un ardito virtuosismo narrativo, come sottolinea Furio Jesi:

La tecnica della citazione servì [...] a Thomas Mann per contrapporre alla storia non i prodotti della sua scrittura che mirassero a "dire" qualcosa con la presunta autorità del *collage* di brani di documenti, ma la sua scrittura stessa, in sé e per sé, così come il virtuosismo del violinista non rinvia al pezzo eseguito e tanto meno a ciò che il pezzo può o potrebbe evocare, ma tende in fondo a distogliere dal pezzo per rinviare alla tecnica del suonare il violino, quasi accennasse a una trascendenza di cui il pezzo è solo contingente, anche se indispensabile, occasione epifanica.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> TH. MANN, K. KERÉNYI, *op. cit.*, lettera del 15.VII.1936, p. 68.

<sup>56</sup> F. JESI, *op. cit.*, pp. 206-207.

*ABSTRACT*

The article is a brief survey of Thomas Mann's biblical tetralogy *Joseph und seine Brüder*, concerning, above all, his employment of the manifold literary sources, from which he draws inspiration and whose contents he transfuses into his own work. The main target of this short essay is to describe the author's technique of expanding the somewhat scanty plot of the stories of Jacob and his favourite son Joseph, by interweaving the biblical narrative structure with a number of "associative digressions", secondary plots and episodes, which he derives, not only from biblical and postbiblical Judaism, but also from the patristic exegesis of the Holy Writ and even from the mythic and symbolic world of classical antiquity, from the imagery of the Ancient Near East, from Gnosticism and from many other religious, philosophical and cosmological systems. This syncretistic intertextuality, this arbitrary amalgamation and anachronistic juxtaposition of narrative elements are the distinguishing features of Mann's biblical *epos*, which is based on an archetypal conception of the world, on the concept of circularity and on the myth of "eternal return".

*KEY WORDS*

Th. Mann. Biblical tetralogy. Literary sources.

MANUELA GALLINA

“ERES BUENO PARA ESO DE LA MEMORIA”: TRACCE  
MEMORIALI IN ALCUNI RACCONTI DI JUAN RULFO \*

La scrittura di Juan Rulfo in *El llano en llamas* (1953) si presta all'analisi della memoria come traccia culturale del Messico rurale degli anni Venti e Trenta del secolo XX<sup>1</sup>. La soluzione creativa mimetica del testo nasce da una diretta conoscenza ed esperienza del territorio e si esprime attraverso i luoghi, le persone e i fatti. Parlo di 'soluzione' perché lo stesso Juan Rulfo, in un intervento presso l'*Instituto de Ciencia y Artes de Chiapas* del 21 agosto 1965, ha spiegato come “ante el triste panorama que nos ofrece el mundo, el antídoto no consiste en huír de él como de un condenado, sino en volvernos miméticos”<sup>2</sup>. La *mi-*

\* Le citazioni dei racconti di Juan Rulfo sono tratte da Juan RULFO, *El llano en llamas*, Madrid, Cátedra, 1997; il numero di pagina corrispondente viene indicato tra parentesi. La citazione del titolo è tratta dal racconto «El día del derrumbe» (p. 153). Le prime versioni dei racconti presi in esame sono apparse in ordine cronologico nelle seguenti riviste: «Macario», in *Pan*, n. 6, novembre 1945; «Es que somos muy pobres», in *América*, n. 50, agosto 1947; «La Cuesta de las Comadres», in *América*, n. 55, febbraio 1948; «Talpa», in *América*, n. 62, gennaio 1950; «El llano en llamas» in *América*, n. 64, dicembre 1950; «¡Diles que no me maten!», in *América*, n. 66, giugno 1951. I racconti «Acuérdate», «El hombre», «En la madrugada», «Luvina» e «Paso del Norte» sono apparsi direttamente in *El llano en llamas y otros cuentos* (México, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, n. 11, 1953). «El día del derrumbe» e «La herencia de Matilde Arcángel», sono stati pubblicati nell'edizione corretta e aumentata, Juan RULFO, *El llano en llamas*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, n. 1, 1970. Per ulteriori approfondimenti filologici, cfr. Sergio LÓPEZ MENA, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, México, UNAM, 1993.

<sup>1</sup> “Non è la materia stessa a essere considerata come traccia, ma la conformazione che le viene conferita nell'atto del contatto. [...] La traccia non racconta il passato ma lo attesta in quanto autoscrittura”, in G. MATHÉ, G. RICHEL, *Semeiotica medica*, Parma, Goliardica Editrice, 1981, pp. 587-588.

<sup>2</sup> Juan RULFO, «Situación actual de la novela contemporánea», in Claude FELL (a cura di), *Juan Rulfo. Toda la obra*, Paris, ALLCA XX/Ediciones Unesco, Colecciones Archivos, n. 17, 1996, 2<sup>a</sup> ed., p. 409. L'intervento com-

*mesis* e in particolare la salvezza estetica del *castellano campesino* manifestano l'identità culturale messicana dentro il conflitto della modernità del primo Novecento. *Lo rural* messicano guida una "interiorità del discorso, una scrittura che vuole affrontare se stessa come fosse una presenza esterna, che esprime la propria autorità nel contesto spontaneo delle narrazioni orali"<sup>3</sup>. Anche secondo la teoria critico-letteraria di Ángel Rama esposta in *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), il valore transculturale delle narrazioni rulfiane consiste nel dare voce ai *murmillos*, a *aquel bisbeo como de enjambre* e nel prolungarne la validità in una forma narrativa autonoma e interiorizzata.

I due elementi che più esprimono il valore transculturale nella narrativa rulfiana sono i rapporti generazionali e i meccanismi memoriali<sup>4</sup>. In particolare, la ripercussione del tempo psicologico nell'andamento memoriale di alcuni racconti di *El llano en llamas*<sup>5</sup> fornisce le informazioni culturali sottese al processo storico e sociale proprio dei personaggi. I luoghi della memoria sono forme materiali, simboliche, funzionali e culturali, e costituiscono i luoghi di cristallizzazione e abbreviazione della memoria collettiva<sup>6</sup>. Considerando che non è possibile

pleto di Juan Rulfo fu trascritto e pubblicato nella rivista *Icach*, n. 15, luglio-dicembre 1965, pp. 111-122.

<sup>3</sup> Neil LARSEN, «Juan Rulfo: Modernism as Cultural Agency», in *Modernism and Hegemony. A Materialist Critique of Aesthetic Agencies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, pp. 58-59 (traduzione mia).

<sup>4</sup> Per quanto riguarda il conflitto generazionale, oltre al romanzo *Pedro Páramo* (1955), sono particolarmente rappresentativi i racconti «Diles que no me maten», «Paso del Norte», «No oyes ladrar los perros», «La herencia de Matilde Arcángel», «Anacleto Morones». Rancori e contraccuse rompono l'equilibrio tra padri e figli, anche quando essi stessi cercano aiuto reciproco; tuttavia, nell'incomunicabilità vivono anche sentimenti di amore. Per approfondimenti sul tema, cfr. Luis HARSS, «Juan Rulfo o la pena sin nombre», in AA.VV., *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, La Habana, Casa de Las Américas, 1969, pp. 9-39; Ángel RAMA, «Una primera lectura de *No oyes ladrar los perros* de Juan Rulfo», in *Revista de la Universidad de México*, 29, n. 12, agosto 1975, pp. 1-8; Evodio ESCALANTE, «La disyunción padre-hijo: matriz generadora de los textos de Juan Rulfo», in AA.VV., *Juan Rulfo. Un mosaico crítico*, Guadalajara, UNAB-INBA, 1988, pp. 99-116; Anthony STANTON, «Estructuras antropológicas en Pedro Páramo», in *NRFH*, XXXI (1), 1988, pp. 567-606; Cristina FIALLEGA, «*Pedro Páramo*: un pleito del alma», Roma, Bulzoni, 1989.

<sup>5</sup> Sullo studio dei processi memoriali in *Pedro Páramo*, cfr. José Pascual Buxó, «Juan Rulfo: los laberintos de la memoria», in Claude FELL, *op. cit.*, pp. 711-717.

<sup>6</sup> Cfr. Nicolas PETHES, Jens RUCHATZ, *Dizionario della memoria e del ricordo*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2002, p. 291.

concepire una capacità di ricordare o dimenticare indipendente dalla capacità di pensare e capire, l'analisi delle tracce memoriali e dei percorsi da esse delineati esprime la relazione di mediazione tra la continuità storica, l'evoluzione della tradizione sociale e il rapporto emotivo con la cultura<sup>7</sup>. In *El llano en llamas* il ricordo si palesa come requisito interno caratterizzante: esso può essere lucido, arbitrario o patologico e costituisce una coordinata necessaria al processo narrativo di riattivazione storica e di continuità culturale.

### 1. Lo rural *mexicano*

A seguito della rivoluzione messicana, della riforma agraria e della cosiddetta *guerra cristera*<sup>8</sup>, il Messico subisce una trasformazione sia a livello strutturale sia a livello di organizzazione e coscienza sociale. La meccanizzazione dell'agricoltura snellisce la richiesta di manodopera, gli stimoli della tecnica si concentrano nelle città, le prospettive di ricchezza economica, alfabetizzazione e flessibilità creano una mobilità sociale che segrega lo sviluppo della vita economica, sociale e culturale negli spazi rurali<sup>9</sup>. Inoltre, la crescita industriale contestuale all'abbandono delle aree rurali trasforma la percezione del territorio nonché la rappresentazione dei rapporti storici. Si individua una *neglected rural geography*, ovvero una realtà geo-culturale trascurata o volutamente taciuta, destinata alla marginalità, piuttosto che alla falsificazione e alla distorsione<sup>10</sup>. Nella narrativa rulfiana questo carattere periferico, con le sue tragiche contraddizioni, si autodetermina e viene celebrato come tratto culturale distintivo<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Sergio RONCATO, Gesualdo ZUCCO, *I labirinti della memoria*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 13.

<sup>8</sup> Durante il governo di Calles esplose nel Messico rurale del centro, zona chiamata del *Bajío*, una ribellione armata contro l'applicazione delle dure misure anticlericali della Costituzione del 1917. Questa rivoluzione che *grosso modo* avviene tra il 1926 e il 1928, prende il nome di *guerra cristera* o *Cristiada*.

<sup>9</sup> FRANCISCO ENTRENA DURÁN, *Cambios en la construcción social de lo rural. De la autarquía a la globalización*, Madrid, Tecnos, 1998.

<sup>10</sup> Chris PHILLO, «Neglected Rural Geographies: a Review», in *Journal of Rural Studies*, n. 2, pp. 193-207.

<sup>11</sup> Elena Poniatowska affermò in *Revista Mexicana de Literatura* (n. 8, novembre-dicembre 1956) che i libri di Juan Rulfo "justifican y elevan a un

Nel racconto «Paso del Norte» si descrive l'esodo:

De los ranchos bajaba la gente a los pueblos; la gente de los pueblos se iba a las ciudades. En las ciudades la gente se perdía; se disolvía entre la gente (p. 137).

La povertà e le difficoltà di sussistenza sono tali da indurre alla fuga. A questo fenomeno, che in Messico prende il nome di *bracerismo*<sup>12</sup>, partecipa anche il protagonista del racconto che decide di andarsene, afflitto dalla precarietà della sua situazione. Quando ne fa menzione al padre, si giustifica:

Ya ve usté, el Carmelo volvió rico, trajo hasta un gramófono y cobra la música a cinco centavos. [...] Así que usté ve; no hay más que ir y volver (p. 134).

Il padre non condivide la scelta superficiale del figlio:

Apréndete esto, hijo: en el nidal nuevo, hay que dejar un güevo. [...] Aprende algo. Restriégate con tu propio estropajo, eso es lo que has de hacer (pp. 136-137).

L'ambizione a cercar fortuna altrove è un sentimento infruttuoso e lo dimostra anche l'entusiasmo del figlio deluso nel momento in cui si avvicina alla frontiera con gli Stati Uniti e una scarica di fucilate uccide i suoi compagni. Al ritorno dal padre, il figlio viene a sapere che la moglie è fuggita con un altro uomo e che il padre si è indebitato per poter sostenere le spese del mantenimento dei nipoti. L'abbandono avventato di ciò che si è e si fa comporta indigenze ancora più grandi.

Nei racconti di Rulfo *lo rural* è uno spazio di morte – la traduzione italiana della raccolta è *La morte al Messico* –, di povertà, di violenza, di inganni, dove la miseria della terra, la desolazione della natura mettono in crisi la comunità, ne deter-

nivel artístico la vida rural mexicana”; cfr. Elena PONIATOWSKA, «Perfiles Literarios: Juan Rulfo», in AA.VV., *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, cit., p. 45.

<sup>12</sup> Spiega Evodio Escalante che con il termine *bracerismo* “se alude a la emigración de trabajadores mexicanos que, a menudo de manera ilegal, cruzan las fronteras y se internan en los Estados Unidos con el propósito de conseguir trabajo y de juntar unos dólares que luego enviarán a sus familias que se quedan en México. Si no fuera por el hambre, si no fuera por el desempleo, es obvio que este fenómeno no tendría las dimensiones masivas que tenía ya en la época en que Rulfo escribe su texto”; in Evodio ESCALANTE, «Texto histórico y texto social», in Claude FELL (a cura di), *op. cit.*, p. 672.

minano la solitudine, l'incomunicabilità interna, fino ad affermare costanti come il peccato e l'ostilità fra le generazioni. La struttura narrativa dei racconti procede con secca espressività, riproducendo lessico, sintassi, modi di dire propri del mondo *campesino* messicano. L'uso del monologo e del dialogo veicola i geoletti e i socioletti come linguaggi mimetici di analisi culturale<sup>13</sup>.

Se da una parte Rulfo orienta luoghi, personaggi e azioni verso un mondo circoscritto, il 'suo' Jalisco natale, dall'altra questa coincidenza crea un modello narrativo di valore universale: i racconti di *El llano en llamas* "son auténticamente mexicanos pero en ellos la adversa faz de la naturaleza y las emociones humanas quedan tan bien retratadas que tienen validez dondequiera que vivan los desheredados de la tierra"<sup>14</sup>. Lo scrittore supera la logica dicotomica di *rural barbaric circuitries* da una parte e di *liberal, metropolitan state* dall'altra, screditando ordini di potere all'estetica dell'una o dell'altra. Egli sottrae il lettore a preconetti e consegna la *comunidad disminuida*<sup>15</sup> come presenza autonoma ideologica, estetica e culturale. In virtù del valore transculturale di una scrittura priva di folklorismi e populismi, Rulfo offre il suo spazio testuale come risorsa immaginativa, dove poter vedere l'avvicendamento di culture vissute e nuovi testi culturali in opera<sup>16</sup>: interiorizzare

<sup>13</sup> Per il concetto di analisi culturale (*cultural analysis*) come di memoria culturale nel presente (*cultural memory in the present*), cfr. Mieke BAL, *The Practice of Cultural Analysis*, Stanford (California), Stanford University Press, 1999.

<sup>14</sup> Donald K. GORDON, *Los cuentos de Juan Rulfo*, Madrid, Nova Scholar, 1976, pp. 13-14.

<sup>15</sup> Il termine *comunidad disminuida* si ritrova in Evodio ESCALANTE, «Texto histórico y texto social», cit., p. 668. Escalante afferma che questa comunità si trasforma in *comunidad arqueológica* (p. 681), cioè, a seguito della sua soppressione dovuta all'implacabile divenire storico, essa viene recuperata come un reperto archeologico: ripulita, restaurata, esposta. Tuttavia, questa interpretazione non accredita il valore narrativo della *mimesis* rulfiana e si distanzia da una lettura transculturale. In quanto analisi storico-sociale, essa evidenzia come *lo rural* sia oggetto di restauro e riqualificazione da parte della società urbana, attraverso l'uso postmoderno dei suoi tratti distintivi. A questo proposito, cfr. Michael BUNCE, *The Countryside Ideal*, London, Routledge, 1994.

<sup>16</sup> Ribaltare la concezione di spazio da marginale a operativo (pur nella marginalità), è un concetto chiave delle evoluzioni 'postmoderne' delle culture rurali documentate in David BELL, «Anty-idyll. Rural Horrors», in Paul CLOKE, Jo LITTLE, *Contested Countryside Cultures. Otherness, marginalization and rurality*, London, Routledge, 1997, pp. 94-108.

la narrazione istituisce “una neoculturación que no es la mera adición de elementos contrapuestos, sino una construcción nueva que asume los desgarramientos y problemas de la colisión cultural”<sup>17</sup>. In questo senso la realtà emarginata o ‘residuale’ è intesa come il luogo dove quegli elementi che potrebbero essere assimilati dal sistema dominante, offrono la possibilità di un’alternativa culturale<sup>18</sup>.

## 2. “*Me acuerdo*”, “*Acuérdate*”

La memoria è una funzione complessa che permette di raccogliere informazioni, di metterle in riserva e di estrarle in tempi variabili. I suoi tre aspetti principali sono: la registrazione o memoria immediata, la fissazione o ritenzione mnemonica, l’evocazione o rimemorazione, cioè la facoltà di far risorgere i ricordi<sup>19</sup>. Nei racconti di Rulfo questi elementi rinvergono a livello di ambientazione, personaggi e logica delle azioni<sup>20</sup>; inoltre, le associazioni giocano un ruolo importante perché stabiliscono relazioni di significato: esse si identificano per la sobrietà lessicale con cui vengono definite, per la loro ripetizione all’interno di uno stesso racconto e per il loro ruolo di *transfer* da referenti concreti (memoria materiale) a significati simbolici (memoria simbolica). La memoria, inoltre, in quanto magazzino di informazioni, assolve funzioni diverse a seconda di come la traccia memoriale è registrata, fissata ed evocata (memoria funzionale). Infine, i dispositivi utilizzati per spiegare il processo memoriale sono ricostruttivi, cioè non rispondono all’esigenza di verità, bensì di identità: essi passano al vaglio il passato per trovare elementi di stabilità (memoria culturale), creando percorsi di autodifesa o autodeterminazione, dove operano forme autoritarie, vincolanti, di supporto, di diffusione, devianti o perturbanti del meme<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Ángel RAMA, *La transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, p. 116.

<sup>18</sup> Raymond WILLIAMS, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 121.

<sup>19</sup> G. MATHÉ; G. RICHEL, *op. cit.*, p. 873.

<sup>20</sup> Mónica MANSOUR, «El discurso de la memoria», in Claude FELL (a cura di), *op. cit.*, pp. 753-772.

<sup>21</sup> “Per meme si intende l’unità che si riproduce dell’evoluzione culturale, equivalente al gene che si riproduce dell’evoluzione biologica”, in G. MATHÉ, G. RICHEL, *op. cit.*, p. 306.

Il punto di vista delle narrazioni coincide con la successione di ricordi, più o meno coerenti, di uno o più personaggi. In questo senso “todos los cuentos ofrecen un rasgo común: una memoria que convierte el tiempo en objeto de conciencia”<sup>22</sup>.

Nel racconto «El llano en llamas» Pichón ricorda gli scontri tra le truppe di Petronilo Flores e di Olachea e i ribelli di Pedro Zamora. La veridicità e la vivezza del suo ricordo (memoria materiale) sono garantite dal seguente inciso:

Me acuerdo muy bien de todo. [...] Todavía veo a Pedro Zamora con su cobija solferina enrollada en los hombros cuidando que ninguno se quedara rezagando (p. 105).

Quando Pichón dice *todavía veo* sta attivando quella che Bergson chiama memoria-immagine<sup>23</sup>. Si tratta di un sapere immediato, per il quale non è necessario osservare i vari profili dell'oggetto, aspettare “che lo zucchero si scioglia”, come accade nell'atto della percezione<sup>24</sup>. L'immagine è, dunque, una forma di coscienza sintetica. Gli oggetti dell'immagine di Pichón sono principalmente le caratteristiche fisiche del territorio e la gestualità dei personaggi.

Anche in «Talpa» la coscienza memoriale è esplicita, finanche straziante:

Desde entonces me acuerdo muy bien que nos dijo cuánto miedo sentía de no tener ya remedio. [...] Pero entonces era lo que queríamos. Me acuerdo muy bien. [...] Me acuerdo muy bien de esas noches (pp. 77-78).

La ripetizione di *me acuerdo muy bien* denota la risolutezza del ricordo dal quale il narratore non può sfuggire:

Pero nosotros lo llevamos allí para que se muriera, eso es lo que no se me olvida (p. 85).

<sup>22</sup> Violeta PERALTA, Liliana BEFUMO BOSCHI, *Rulfo. La soledad creadora*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, p. 18.

<sup>23</sup> Secondo l'interpretazione bergsoniana, la coscienza nasce dall'unione di percezione e ricordo: la prima, superficiale, corrisponde agli impulsi sensibili; il secondo, conservato nel profondo, viene riattualizzato in immagini presenti nella coscienza. La memoria-immagine è la ‘vera memoria’, rispetto alla memoria-abitudine che dà un riconoscimento automatico senza intervento di coscienza; cfr. Pier Aldo ROVATTI (a cura di), *Henri Bergson. Opere, 1889-1896*, Milano, Mondadori, 1986, p. 259.

<sup>24</sup> Jean Paul SARTRE, *Immagine e coscienza*, Torino, Einaudi, 1948, p. 20.

Con la complicità di Natalia, sposa di Tanilo, il narratore e protagonista ha volutamente e forzatamente costretto il fratello Tanilo, in fin di vita, a un pellegrinaggio crudele, da Zenzontla a la Virgen de Talpa, al fine di provocare la sua morte, anziché la sua guarigione e di poter, in questo modo, vivere con Natalia. Ripercorrendo i fatti con la memoria dopo la morte del fratello, egli si accorge che i sentimenti sono cambiati e che i progetti che avevano motivato la tragedia non sono più perseguibili. Il villaggio di Zenzontla costituisce il punto di inizio sia del processo di registrazione, sia di quello di rimemorazione, secondo un andamento ciclico del percorso memoriale. È necessario allontanarsi dal villaggio, perché esso è associato al profondo senso di colpa (memoria simbolica):

No sé para dónde; pero tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo (p. 85).

Ogni sforzo di 'non pensarci più' si trasforma in un pensiero ossessivo che continua spietato in un procedimento di ipermnesia torturante: il racconto chiude rimarcando il persistere del crudele ricordo, causa unica del fallimento del progetto:

Es de eso de lo que quizá nos acordemos aquí más seguido: de aquel Tanilo que nosotros enterramos en el camposanto de Talpa; al que Natalia y yo echamos tierra y piedras para que no lo fueran a desenterrar los animales del cerro (p. 86).

La memoria è qui un fattore di attualizzazione della coscienza e l'ossessione memoriale un tipo di coscienza spontanea e irrimediabile<sup>25</sup>.

In «La Cuesta de las Comadres» il ricordo è preciso e privo di contraddizioni e permette al narratore di comprendere il cambiamento suo e del suo paese. Le sequenze narrative tracciano il flusso di coscienza con il quale egli riflette sui rapporti esistenti tra gli abitanti di Zapotlán e quelli vicini della Cuesta de la Comadres, con particolare riferimento a Odilón e Remigio Torrico. L'andamento temporale della narrazione segue la manifestazione spontanea delle tracce memoriali. Nella prima parte del racconto l'uso verbale nel modo indicativo imperfetto dà una dimensione durativa del ricordo narrato:

Sin embargo de aquellos días a esta parte, la Cuesta de las Comadres se había ido deshabitando. De tiempo en tiempo, alguien se iba; atrave-

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 230-248.

saba el guardaganado donde está el palo alto, y desaparecía entre los encinos y no volvía a aparecer ya nunca. Se iban, eso era todo (p. 46).

L'esodo di Zapotlán e della Cuesta de las Comadres è dovuto in parte alla povertà dell'area, in parte ai cattivi rapporti con i fratelli Torrico, i quali "eran allí los dueños de la tierra y de las casas que estaban encima de la tierra" (p. 45). Pur avendo volontà e ragione per battersi con *los Torricos*, gli abitanti scappano, perché "no tuvieron ánimos. Seguro eso pasó" (p. 46). Il narratore intradiegetico, invece, resta nella Cuesta; aspetta i suoi compaesani i quali, anche dopo la morte dei fratelli Torrico, non torneranno. Egli è l'unico interprete della topografia del paese, della sua storia e dei sentimenti provati dai suoi abitanti (memoria culturale). In particolare, egli si trova a rimemorare dal presente, seduto in un punto dal quale "en cualquier hora del día y de la noche podía verse la manchita blanca de Zapotlán allá lejos. Pero ahora las jarillas han crecido muy tupido y, por más que el aire las mueve de un lado para otro, no dejan ver nada de nada" (p. 47). Dopo la morte dei Torrico il paese di Zapotlán si sottrae alla vista: le piante ondegianti al vento separano il paese all'orizzonte e lo escludono. Allo stesso modo la memoria-immagine del narratore ha perso la sua vivezza: la trasformazione della realtà è conforme al cambiamento di sguardo che il narratore ha. Segue la descrizione delle attività cinicamente corrotte dei fratelli Torrico e dei sentimenti di paura da loro provocati negli animi degli altri abitanti. I ricordi espressi non sono per nulla intaccati dalla violenza degli atti ricordati<sup>26</sup>. La traccia della memoria si associa al dato visivo (memoria iconica) e a quello uditivo (memoria ecoica) del villaggio in festa. La spietata confessione dell'omicidio di Remigio Torrico ad opera del narratore – "A Remigio Torrico yo lo maté" (p.50) – dà al lettore una sconcertante sensazione di equilibrio della coscienza memoriale:

Me acuerdo que eso pasó allá por octubre, a la altura de las fiestas de Zapotlán. Y digo que me acuerdo que fue por esos días, porque en Zapotlán estaban quemando cohetes, mientras que por el rumbo donde tiré a Remigio se levantaba una gran parvada de zopilotes a cada tronido que daban los cohetes. De eso me acuerdo (p. 54).

<sup>26</sup> Neil Larsen spiega come l'effetto shock prodotto in «La Cuesta de las Comadres» non sia dovuto tanto alla violenza in sé dell'atto narrato, quanto alla non-contiguità con la cifra propria del complesso culturale in cui è inserito; cfr. Neil LARSEN, *op. cit.*, pp. 59-62.

In «¡Diles que no me maten!» si narra di come il figlio di Guadalupe Terreros vendica l'assassinio del padre giustiziando Juvencio Nava. Nel racconto la brama di vendetta non può essere superata dal tentativo di rimozione del ricordo doloroso (memoria funzionale); quello di Juvencio, infatti, è un tentativo non riuscito di destituzione memoriale. Nelle sequenze del racconto da lui narrate, i ricordi sono lucidi, pur rimemorando fatti molto lontani nel tempo:

Esto pasó hace treinta y cinco años, por marzo, porque ya en abril andaba yo en el monte, corriendo del exhorto. [...] Así que la cosa ya va para viejo, y según eso debería estar olvidada. Pero, según eso, no lo está (p. 113).

A seguito dell'omicidio, Juvencio vive da fuggiasco, temendo sempre la vendetta. Ma proprio nel momento in cui Juvencio non è più in grado di continuare a scappare, perché anziano, viene catturato. Egli spera di poter essere risparmiato, plausibilmente perché l'evento di cui è incolpato è molto lontano nel tempo. Tuttavia, al momento del confronto diretto tra Juvencio e il figlio di Guadalupe Terreros, quest'ultimo spiega come sia stato impossibile dimenticare l'affronto della morte prematura del proprio padre, sapendo che il colpevole era ancora in vita:

Esto, con el tiempo, parece olvidarse. Uno trata de olvidarlo. Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello está aún vivo, alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna (p. 117).

Ciò che è vincolato a un ricordo lacerante esige una rime-morazione. La brama di vendetta, maturata nella fase di fissazione del ricordo, e la veemenza del sentimento, ripristinata dall'evocazione, erompono nell'esecuzione di Juvencio.

Il racconto «Acuérdate» esemplifica l'imperativo memoriale. La figura retorica dell'anafora che ripropone continuamente la stessa ingiunzione all'interno della narrazione esprime il dovere morale di non dimenticare. Si rimemora Urbano Gómez, la sua vita, la morte suicida e la catena dei suoi rapporti familiari. La memoria condivisa va onorata affinché la fedeltà al proprio passato avvalori la continuità culturale e il ricordo sia legato alle virtù condivise piuttosto che alle viltà. Ricordare i rapporti familiari e interpersonali, inoltre, è importante come testimonianza del credito che l'interdipendenza relazionale possiede nella comunità rurale. Le cose 'da ricordare' rappresentano le correnti di esperienza e di pensiero dove ritrovare il passato,

nella misura in cui esso ne è stato attraversato: il ricordo è importante non solo come risorsa soggettiva e psicologica, ma come funzione che fonda l'identità sociale e culturale (memoria funzionale); esso può anche trasformarsi in un esercizio persecutorio.

Un'annotazione del narratore unico di «Acuérdate» – “sólo que te falle mucho la memoria no te has de acordar de eso” (p. 144) – propone lo studio di una dimensione del ricordo che prevede incongruenze e devianze memoriali, come forme di consenso e dissenso rispetto al proprio passato e, di conseguenza, come pratiche di continuità culturale.

### 3. Arbitrarietà della memoria<sup>27</sup>

In «El hombre»<sup>28</sup> si individua un percorso memoriale discontinuo, basato sul riferimento memoriale iconico ed ecoico, eseguito da più voci narranti. Il racconto è la storia di una duplice vendetta: Urquidi ha ucciso il fratello di José Alcantía e quest'ultimo ha ammazzato i tre figli di Urquidi, il quale, infine, spara a José Alcantía. Un pastore, ignaro dei fatti, racconta alle autorità il ritrovamento del corpo di Alcantía. All'idea di poter essere accusato di complicità nei fatti omicidi, l'ingenuo pastore ammette: “Pero uno es ignorante. Uno vive remontado en el cerro, sin más trato que los borregos, y los borregos no saben de chismes” (p. 68). Il carattere ripetitivo delle sue parole è pietoso: “Soy borreguero y no sé de otras cosas” (p. 69). Segue il sorgere sconnesso e terribilmente emozionale dei ricordi<sup>29</sup>, ottenuto con l'interpolazione delle voci narranti e la sovrapposizione dei tempi narrativi:

<sup>27</sup> Per arbitrarietà della memoria s'intende la qualità dei ricordi che differiscono sostanzialmente o sistematicamente dai fatti; può dipendere da effetti di contesto, effetti di interferenza o scambio delle fonti, cioè della provenienza dell'informazione; cfr. Nicolas PETHES, Jens RUCHATZ, *op. cit.*, p. 260.

<sup>28</sup> Sulla complessa struttura narrativa del racconto, cfr. Marcelo CODOU, «Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo. Proposiciones para la interpretación y análisis del cuento *El hombre*», in *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, I, n. 2, settembre 1971, pp. 139-158.

<sup>29</sup> A questo proposito spiega Jedlowski come il rapporto tra emotività e memoria sia un dato acquisito nella ricerca e nella pratica sulla realtà psichica: “senza la base comune del gruppo, o della stessa specie, non si dà memoria individuale; senza memoria individuale non si dà comprensione

Se sentó en la arena de la playa – eso dijo el que lo perseguía –. Se sentó aquí y no se movió por un largo rato. Esperó a que se despejaran las nubes. Pero el sol no salió ese día, ni al siguiente. Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza, sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris y que las flores que llevamos estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta del sol (pp. 62-63).

Gli oggetti della memoria-immagine procedono lungo tracce frammentate, strettamente vincolate agli elementi naturali.

In «La herencia de Matilde Arcángel» si stabilisce un rapporto non conforme tra la cosa ricordata e il modo in cui viene espressa. L'evocazione di Tranquilino Herrera della morte di Matilde viene elaborata su piani temporali diversi; l'informazione è accumulata in contesti spazio-temporali cui si ha accesso sequenziale. La struttura inversa è esplicita negli interventi diretti al lettore, con cui il narratore sembra dialogare:

Pero para entender todo esto hay que ir más atrás. Mucho más atrás de que el muchacho naciera, y quizá antes de que Euremio conociera a la que iba a ser su madre (p. 160).

Il flusso memoriale si autoalimenta nella fase evocativa, ripercorrendo all'inverso la fase di ritenzione mnesica; si parla in questi casi di effetto di recenza<sup>30</sup>. Il valore funzionale della rimemorazione non risiede solo nella naturale successione dei fatti che la compongono, bensì anche nella logica con cui emerge la narrazione e che in essa è racchiusa.

L'uso arbitrario dei processi memoriali per effetto di interferenza caratterizza «El día del derrumbe». Nel racconto si narra in forma dialogica la visita di un governatore al suo paese distrutto da un terremoto. Si riconoscono un narratore principale e un aiutante, revisore e contraddittore dei fatti ricordati, Melitón, che assume il ruolo di co-narratore; una piccola parte del racconto è gestita da un narratore esterno. L'interferenza memoriale emerge nella struttura incalzante del dialogo: essa descrive sia la complicità sia la concorrenza di stimoli simultanei legati alla registrazione, fissazione e rimemorazione dell'evento. Ogni intervento del narratore principale si conclude con una richiesta di conferma:

intersoggettiva, empatia e, quindi, trasmissione e tradizione»; in Paolo JEDLOWSKI, *La memoria collettiva*, Milano, Edizioni Unicopli, 1987, p. 191.

<sup>30</sup> Nicolas PETHES, Jens RUCHATZ, *op. cit.*, p. 160.

¿O fue el antepasado, Melitón? (p. 151)  
¿Pero El Pochote es un rancho, no? (p. 152)  
¿O no es así, Melitón? (p. 152),

o con domande precise, atte a integrare il ricordo e quindi la narrazione:

Oye, Melitón, ¿cuál fue la canción esa que estuvieron repite y repite como disco rayado? (p. 153)

¿Qué fue lo que dijo, Melitón? (p. 155)

Oye, Melitón, ¿por cuáles víctimas pidió él que todos nos asilenciáramos? (p. 158).

La ripetizione abitua il lettore all'interferenza di stimoli memoriali, anche quando il particolare ricordato è quasi irrilevante, come dimostrano questi due passaggi: "Allí hubo aplausos, ¿o no, Melitón?" (p. 155); "Allí también hubo aplausos, ¿verdad, Melitón?" (p. 157). Il dialogo, organizzato secondo una razionalizzazione condivisa del ricordo della visita del governatore, è un esercizio di mnemotopica, o metodo dei *loci*, cioè uno schema di ordinamento del ricordo già appreso e disponibile<sup>31</sup>. I due narratori hanno registrato uno stesso ordine memoriale (la visita del governatore), ne hanno collegato i *loci* (il momento di silenzio, gli applausi, ...) e infine hanno ripercorso la sequenza; Melitón ammette di aver ripetuto così tante volte la stessa storia che "hasta resulta enfadoso" (p. 153). In questa narrazione orale la memoria, codificata attraverso *topoi* condivisi (mnemotopoi) è culturale, cioè significa lo scambio della traccia memoriale e il valore dell'orientamento di giudizio sulla stessa. È un esempio di memoria collettiva, intesa come l'insieme dei quadri che consentono la conservazione, lo sviluppo e l'esplicitazione dei contenuti della memoria dei singoli<sup>32</sup>. Tuttavia, attraverso il dialogo di «El día del derrumbe» si riconoscono le discrepanze connaturate nel ricordo collettivo, dovute al fenomeno dell'interferenza. C'è una forma di distorsione del ricordo che dipende dalla natura affabulatoria del racconto orale, assecondato dalla complicità dei due narratori. Le loro pretese di persuasione e coinvolgimento plasmano

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 351.

<sup>32</sup> Secondo l'interpretazione sociologica di Halbwachs la memoria è il risultato di un lavoro permanente nel corso del quale i contenuti vengono di volta in volta conservati, trasformati e abbandonati dai gruppi sociali; cfr. Paolo JEDŁOWSKI, *op. cit.*, p. 20.

l'incongruenza del ricordo, secondo un processo creativo tipico della genesi di narrazioni popolari. Attraverso la memoria, il passato può considerarsi come una posta in gioco, esposta agli esiti di uno scontro permanente fra interessi e gruppi contrapposti all'interno di una medesima società. Ad esempio, nelle prime battute si discute su quale sia la data effettiva dell'accaduto:

Fue en septiembre del año pasado, por el día veintiuno. Óyeme, Melitón, ¿no fue el veintiuno de septiembre el mero día del temblor? – Fue un poco antes. Tengo entendido que fue por el dieciocho. – Tienes razón (p. 151).

Alla fine del racconto il narratore principale riprende in considerazione il suo ricordo personale e afferma:

Ahora me estoy acordando que sí fue por el veintiuno de septiembre el borlote: porque mi mujer tuvo ese día a nuestro hijo Merencio (p. 158).

Il problema della trasferibilità delle strutture memorative individuali ai quadri di memoria collettiva fornisce un punto di contatto dove la cultura esige la memoria per valutare le possibilità identitarie proprie rispetto a quelle altrui (memoria funzionale).

##### 5. *Patologie mnesiche*

In *El llano en llamas* si ritrovano anche casi evidenti di andamento patologico delle funzioni mnesiche. Poiché il numero delle informazioni è enorme, esistono dei processi di selezione tra quelle che verranno conservate e quelle che verranno respinte, tra il numero e il tipo di tracce memoriali da seguire. L'esercizio di queste facoltà selettive più o meno coscienti fa sì, ad esempio, che la memoria immediata non funzioni, oppure che la cosa rimemorata venga asservita alla realtà emotiva e fattuale del momento stesso di evocazione. Nei casi di perturbazioni della memoria anche la fase di ritenzione mnesica può trasformare l'identità del ricordo, viziata dalle qualità del tempo che intercorre tra fissazione ed evocazione. Il ricordo viene commutato, distorto, riformulato, piuttosto che completamente stravolto; la logica sottesa è quella dell'autodifesa psichica, cioè si tratta di strategie per fronteggiare e assimilare la realtà (memoria funzionale).

Un caso di destituzione memoriale, inserita in un contesto di miseria dei mezzi e dei modi di espressione, appare in «Es que somos muy pobres». La sorella minore del narratore ha perso i beni che il padre con sacrificio le aveva dato affinché potesse assicurarsi una vita accettabile e dignitosa. La giovane ragazza seguirà per questo motivo lo stesso destino delle due sorelle maggiori che fin da giovani si sono prostitute. Una condanna che pesa soprattutto alla madre la quale, però, ripensando il suo passato così duro e penoso, non trova alcuna spiegazione al destino infausto delle sue figlie:

Quién sabe de dónde les vendrá a ese par de hijas suyas aquel mal ejemplo. Ella no se acuerda. Y cada vez que piensa en ellas, llora y dice: «Que Dios les ampare a las dos» (p. 59).

Nei pensieri trasmessi dal figlio, testimone e attore, nonché narratore unico in prima persona del racconto, è evidente la poca consapevolezza esistenziale, la piena fiducia nella misericordia divina e, di conseguenza, la miserevole remissività di fronte al proprio passato (memoria culturale).

I fattori principali che presiedono alla scelta di alcune informazioni piuttosto che di altre o che provocano la completa destituzione del ricordo – si parla in questi casi di oblio –, o che ne determinano la trasfigurazione sono: l'attenzione, la vigilanza, l'interesse, l'affettività, l'emozione, la volontà. La semeiotica della memoria è infatti strettamente connessa alla semeiotica della coscienza, quest'ultima intesa come consapevolezza del reale e non come censore morale interiore che giudica i fatti<sup>33</sup>. Vi è una forte interdipendenza anche tra la semeiotica della memoria e quella dell'umore, in particolare se si considerano gli eccessi patologici della pazzia o della mania<sup>34</sup>. Sono disturbi che spesso maturano con attuazioni violente e con effetti di accumulazione. Tuttavia, questi disordini mnesici non significano un'assenza, bensì evidenziano alcune grandezze, anziché altre, stabiliscono delle differenze, interpretano la prassi del quotidiano e provvedono a sviluppare un discernimento culturale (memoria culturale)<sup>35</sup>.

Un uso 'patologico' della memoria si trova in «En la madru-

<sup>33</sup> G. MATHÉ, G. RICHER, *op. cit.*, p. 938.

<sup>34</sup> *Ivi.*

<sup>35</sup> Sull'oblio come evento e segno del reale, cfr. AA.VV., *Usi dell'oblio*, Parma, Pratiche Editrice, 1990.

gada», racconto che apre con una descrizione fotografica di San Gabriel all'alba e che chiude con l'alba del giorno successivo. La struttura narrativa e la mancata consequenzialità degli eventi sostiene l'incongruenza psicologica del protagonista e la drammaticità del suo caso umano. Il tempo del racconto è scandito dai rintocchi delle campane. Le prime due sequenze del racconto sono descritte da un narratore esterno; nella terza sequenza interviene la voce del vecchio Esteban il quale ripercorre i fatti della mattinata. I suoi sono evidentemente discorsi sconclusionati:

Yo tenía el ombligo frío de traerlo al aire. Ya no me acuerdo por qué (p. 71).

Cerca don Justo ma non lo trova e aggiunge: “no les dije nada a las vacas, ni les expliqué nada; me fui sin que me vieran, para que no fueran a seguirme” (p. 72). La quarta sequenza è condotta interamente dalla voce narrante di Esteban, il quale dissemina ricordi sconnessi, parla di un dolore che gli ha provocato don Justo, dice di aver dormito. “¿Qué pasó luego? Yo no lo supe. No volví a trabajar con él” (p. 72); parla con distacco della morte di don Justo:

Y que dizque yo lo había matado, dijeron los díceres. Bien pudo ser; pero yo no me acuerdo. ¿No cree usted que matar a un prójimo deja rastros? (p. 73).

Il vecchio Esteban è in carcere, accusato dell'omicidio di don Justo: tuttavia egli non ha alcun ricordo di averlo fatto. In particolare la memoria gli si fa *borrosa* (p. 73) nello spazio di tempo della fabula che intercorre tra l'aggressione di don Justo e il momento in cui la moglie lo consola a letto. Esteban rimmora così il suo risveglio dallo stato di *trance*:

¡Ya cállate! Me acuerdo muy bien que se lo dije, ¿cómo no iba a acordarme de que había matado a un hombre? (p. 73).

La complessità di questo passaggio congiunge il ricordo della voce probabilmente insistente della donna – che al lettore non è dato sapere cosa dice – e la reazione violenta dell'uomo che si riprende dallo stato di intorpidimento; l'adiacenza tra la parte incosciente e quella cosciente si esprime ancora una volta in confuse e illogiche osservazioni:

¿Con qué dicen que lo maté? ¿Que dizque con una piedra, verdad? Vaya, menos mal, porque si dijeran que había sido con un cuchillo estarían zafados, porque yo no cargo cuchillo desde que era muchacho y de eso hace ya una buena hilera de años (p. 73).

Si può parlare in questo caso di fabulazione: secondo la semeiotica della memoria, la ricerca più o meno cosciente di mascherare la propria alterazione mnesica, raccontando fatti immaginari, reminiscenze false, riconoscimenti alterati, è un procedimento che conserva l'integrità delle facoltà di giudizio e di ragionamento<sup>36</sup>. Ciò significa che le fabulazioni del vecchio Esteban sono dispositivi razionali attraverso cui egli esprime il suo punto di vista, le sue idee e le sue ragioni. Nella quinta sequenza il narratore esterno spiega i dettagli e i retroscena dell'omicidio. Nella sesta le fabulazioni di don Estéban risultano più logiche. Lui stesso non nega la possibilità di aver ucciso Justo Brambila: "Que dizque lo maté. Bien pudo ser. Pero también pudo ser que él se haya muerto de coraje. Tenía muy mal genio" (p. 75). Inoltre concede alcuni indizi che comprovano la sua possibile colpevolezza; Esteban narra alcune ostilità che esistevano tra lui e il suo padrone don Justo: "Todo le parecía mal; hasta que yo estuviera flaco no le gustaba. Y cómo no iba a estar flaco si apenas comía. Si me la pasaba en un puro viaje con las vacas" (p. 75). Infine Esteban tenta di giustificare la sua amnesia in quanto alterazione mnesica dovuta alla senescenza. La sua conclusione è oltremodo patetica, perché dichiara lo scemare inesorabile (volontario?) della capacità dell'essere umano di fare i conti con la propria coscienza.

Quizá los dos estábamos ciegos y no nos dimos cuenta de que nos matábamos uno al otro. Bien pudo ser. La memoria, a esta edad mía, es engañosa; por eso yo le doy gracias a Dios, porque si acaba con todas mis facultades, ya no pierdo mucho, ya que casi no me queda ninguna (p. 75).

In «Macario», il protagonista e narratore unico del racconto dà sfogo a pensieri disordinati a tal punto da provare la sua insanità mentale: attraverso i suoi ricordi turbati e squilibrati, egli è interprete di una coscienza di colpa<sup>37</sup>. Macario è perse-

<sup>36</sup> G. MATHÉ, G. RICHEL, *op. cit.*, p. 938.

<sup>37</sup> Macario è una figura esemplare all'interno delle comunità rurali, come lo stesso Rulfo spiega individuandolo come "uno de esos loquitos que siempre hay en los pueblos", in *Confirmado*, IV, n. 160, 11 luglio 1968.

guitato dal pensiero di andare all'inferno, è ossessionato dal cibo – in particolare va ghiotto per i fiori d'obelisco –, ha l'abitudine di sbattere la testa al suolo, con la scusa di voler risentire i tamburi che si sentono a volte in chiesa durante le funzioni religiose. Come se non bastasse, Macario racconta seduto nei pressi di uno stagno mentre dice di 'controllare' le rane e i rospi. Le sue associazioni (testa sbattuta/tamburi; colore nero delle rane/colore nero degli occhi della sua madrina; ...) sono molto elementari, principalmente di tipo sensoriale; esse screditano qualsiasi tipo di capacità intellettiva del personaggio. Del resto anche le sue capacità fisiche sono in parte limitate: "Yo no sé por qué me amarrará mis manos; pero dice que porque dizque luego hago locuras" (p. 88). Macario non ha tracce memoriali proprie, egli percorre i ricordi attraverso le tracce degli altri:

Un día inventaron que yo andaba ahorcando a alguien; que le apreté el pescuezo a una señora nada más por nomás. Yo no me acuerdo. Pero, a todo esto, es mi madrina la que dice lo que yo hago y ella nunca anda con mentiras (p. 88).

Macario è un debole, completamente ignaro dell'alterazione della sua coscienza – si parla in questi casi di anosognosia –; l'uso del verbo *inventaron* prova che i suoi percorsi memoriali sono affidati alle sensazioni e alle emozioni altrui, senza riferimenti logici di razionalità; tuttavia lo stesso verbo rivela un'assimilazione ironica dei fatti ricordati.

In «Luvina», racconto di atmosfere preparative al grande romanzo di Juan Rulfo, si ritrova un altro caso di patologia che corrompe i processi memoriali. Attraverso la rimemorazione di un ex-professore di Luvina, concessa al tavolo di un bar a colui il quale probabilmente assumerà il suo stesso posto di lavoro, si ripercorre la tristezza sia dell'aspetto fisico che morale del villaggio e dei suoi abitanti:

Resulta fácil ver las cosas desde aquí, meramente traídas por el recuerdo, donde no tienen parecido ninguno. Pero a mí no me cuesta ningún trabajo seguir hablándole de lo que sé, tratándose de Luvina. Allá viví. Allá dejé la vida...(p. 122).

Facile vedere le cose attraverso il ricordo, visto che non corrispondono alla realtà delle cose. Il commento ironico avvisa che ricordare non significa aderire al passato, bensì riformulare la memoria del passato nel presente. Il tentativo del nar-

ratore-personaggio è quello di far coincidere il suo percorso esistenziale a Luvina con quello che il suo interlocutore inizierà nello stesso villaggio (memoria funzionale). Il suo percorso memoriale è di tipo ricostruttivo:

Me parece recordar el principio. Me pongo en su lugar y pienso... (p. 122).

A mano a mano che i ricordi fuoriescono, cresce la veemenza del tono narrativo: si evidenziano prima il grigiore e l'umore tetto dell'ambiente, il *tedium vitae*, la stanchezza e la depressione suscitate dal contesto sociale, poi il dolore personale e il disprezzo morale; ciò si esplica in uno stato di eccitamento maniacale che è caratterizzato da una logorrea perlopiù disordinata. La patologia del ricordo è sia affettiva che cognitiva; si parla in questi casi di schizofrenia mnesica. Il narratore prima dice di non ricordare quanto tempo trascorse nel villaggio (p. 125) e poi afferma che sono passati quindici anni dal giorno del suo incarico (p. 128). Riguardo la prima notte trascorsa a Luvina dice evidentemente emozionato:

No, no se me olvidará jamás esa primera noche que pasé en Luvina ... ¿No cree usted que esto se merece otro trago? Aunque sea nomás para que se me quite el mal sabor del recuerdo (p. 125).

Ingannato da un'assediante prova memoriale schizofrenica (Luvina nel ricordo/Luvina nella ricostruzione memoriale), il personaggio continua a bere e a parlare incessantemente. Il climax narrativo ascendente implode in una scena paralizzante: il narratore intradiegetico rimane intrappolato; interviene il narratore esterno per spiegare:

Pero no dijo nada. Se quedó mirando un punto fijo sobre la mesa donde los comejenes ya sin sus alas rondaban como gusanitos desnudos. [...] El hombre que miraba a los comejenes se recostó sobre la mesa y se quedó dormido (p. 128).

Vinto dalla difficoltà di fare i conti con il proprio ordine memoriale, il personaggio raggiunge uno stato di ebbrezza paralizzante che provoca il rallentamento dell'attività psicomotoria, la sonnolenza, l'obnubilamento totale. Le ultime parole del narratore avevano dichiarato lo sconforto legato al ricordo della vita a Luvina, "lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay quien le ladre al silencio" (p. 128).

Il villaggio di Luvina anticipa le atmosfere della Comala di

*Pedro Páramo*, da dove “sólo se sale apoyándose dolorosamente en el sueño o en el recuerdo”<sup>38</sup>; sogno e ricordo non come funzioni scambiate per realtà, bensì come esperienze privilegiate che aiutano a concepire una coscienza che, perso il suo ‘essere nel mondo’, rimane priva, nell’atto stesso, della categoria del reale<sup>39</sup>. Questa coscienza nasce dalle tracce della memoria, coerenti e parimenti distorte. Il riscatto della coscienza avviene di fronte all’esplicitazione della sua stessa miseria, delle ossessioni che la affliggono, delle incongruenze interne che la ammalano. Dalla morte lo sguardo passa alla vita. Come spiega Augusto Monterroso “los fantasmas de Juan Rulfo están vivos siendo fantasmas y, algo más asombroso aún, sus hombres están vivos siendo hombres”<sup>40</sup>. L’essere umano – di fronte al triste panorama che il mondo gli offre – incarica la propria coscienza di orientare la continuità memoriale e di ricostruirne la congruenza culturale.

#### ABSTRACT

Juan Rulfo’s short stories *El llano en llamas* (1953) offer a cultural analysis of rural changes in Mexico. The interiority of Rulfo’s discourse, deriving from mimesis, serves the understanding of memory and its uses. Remembering, reminding, forgetting and discussing memories are different strategies of assuming the past into the present, in order to guarantee a continuous cultural evolution within the cultural shift from a traditional-rural society to a modern-urban one.

#### KEY WORDS

Juan Rulfo. Rural Mexico. Memory.

<sup>38</sup> Antonio BENÍTEZ ROJO, «Rulfo: duerme y vela», in AA.VV., *Recopilación de textos sobre Rulfo*, cit., p. 69.

<sup>39</sup> Cfr. J.P. SARTRE, *op. cit.*, pp. 248-273.

<sup>40</sup> Augusto MONTERROSO, *Pájaros de Hispanoamérica*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 109.

KATIA GASPARINI

LEATHERSTOCKING: A NATION IN A MAN.  
JAMES FENIMORE COOPER'S PORTRAIT OF AMERICA

America's identity as a nation seems to have been built mainly on myths and symbols, especially through literature and the visual arts, and J.F. Cooper's *Leatherstocking Tales* are an example of this. In them the very origin and growth of this new nation are portrayed through a narrative rich in symbolic images which recur in all five novels, thus strengthening their meaning through repetition.

In *The Prairie*, both characters and setting appear, right from the opening scene, as elements with a precise meaning in the overall portrait of the New World that Cooper wanted to present to the reader; a world divided into two complementary though opposite faces. On one hand, the main character, the trapper, now old though still a colossal figure "drawn against the gilded background", and on the other, a group of immigrants, a "train of wagons"<sup>1</sup> moving west. Leatherstocking is immediately presented as someone who straddles two very different, almost opposite, worlds: the new, yet unspoiled one, and what has already become the old, settled and shattered East.

Natty is a white man who has always lived in close contact with the Indian and who clearly appears as embracing many of the most noble customs of the latter, though never forgetting his white origin. He is a strenuous and independent individual, who keeps moving away from society (portrayed by Cooper as the symbol of foolishness, corruption and destruction) in search of freedom and of a peaceful harmony with nature. In this central character, Cooper concentrates most of the elements that, throughout the whole series, will make Natty the "ideal

<sup>1</sup> J.F. COOPER, *The Prairie* [1827], Oxford and New York: Oxford University Press, 1989, p. 14.

man”, “a representative American, a hero with a new perception of his place in the wilderness and the world”<sup>2</sup>. Natty appears as being the most suitable inhabitant of that country that Richard Slotkin defined as “a wide-open land of unlimited opportunity for the strong, ambitious, self-reliant individual”<sup>3</sup>.

The contrast between the two worlds will be present throughout the book, Natty Bumppo appearing as the only element which stands in between, and through which a positive union of the two seems to be possible. He is the embodiment of that symbolic frontier which is so important in America's past, being, in a way, a third kind of world standing between the East and the West, where American history was written day by day, during the westward advance: the first exclusively American scene, “the meeting point between savagery and civilization”<sup>4</sup> as defined by Turner, something which is at once an idea, a place and a historical process<sup>5</sup>. It is in this indefinable, because ever-changing, ever-advancing place that the “Homo Americanus” was shaped; a people continuously on the road, looking for a better future, looking for a new identity, though always in a way remaining tied to their past origin, because of a sort of certainty in this home-seeking process.

Hence, we can see that the frontier was interpreted in many different ways: some saw it as a meeting point, others saw it as a division line, but in all representations this American space always appears as a moving and ever-progressing one, and movement can indeed be considered as one of the most important and evident characteristics of this young nation. For Europeans, the very first frontier was the eastern coast after having crossed the Atlantic ocean. Then, with the incessant movement towards the west, the frontier kept advancing, too, until the western coast was settled as well. A bulletin from 1890 stated that

up to and including 1880 the country had a frontier of settlement but at present the unsettled area has been so broken into by isolated bodies of settlement that there can hardly be said to be a frontier line<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> R. SLOTKIN, *Regeneration through Violence*, Middletown: Wesleyan University Press, 1973, p. 189.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>4</sup> F.J. TURNER, *The Frontier in American History*, New York: Holt, 1953, p. 3.

<sup>5</sup> W.R. HANDLEY, *Marriage, Violence, and the Nation in the American Literary West*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 43.

<sup>6</sup> F.J. TURNER, *The Frontier in American History*, cit., p. 293.

It is almost as if one became American by leaving rather than arriving<sup>7</sup>, through what can be seen as a continuous journey towards liberty and novelty. As Stegner wrote:

Like many western Americans, [...] I was born on wheels. I used to think that I was shaped by motion, but I find on thinking it over that what most conditioned me was the two places where we stayed long enough to put down roots and develop associations and memories and friends and a degree of self-confidence<sup>8</sup>.

Sometimes the terms "frontier" and "west" are even used as synonyms, and we can then see how this new American space becomes simultaneously a *place* and a *process*<sup>9</sup>, a region continuously moving and, for this reason, always new and different. The frontier thus becomes something to be gone through and beyond, which no longer divides but instead unites indissolubly what stands on both sides of it. What traditionally had the same function of a wall – to keep separate, to confine – now acquires a totally different sense and role: the American frontier is very similar to Andy Goldsworthy's "walking wall" in his *A Wall Went for a Walk*, a wall which "discards its prime function of being there, fixed to one spot. It tends instead to become a thread that we can follow, a 'promenade architecturale/naturelle', a path along which we are invited to wander"<sup>10</sup>.

In *The Prairie*, movement is personified by a group of westward-moving immigrants that can be symbolized by the axe, an undoubtedly important object for the progress of this group towards a new and promising land, but mainly an instrument of destruction, "the double-edged symbol of progress, the axe that destroys and builds, builds and destroys"<sup>11</sup>, as Barbara Novak defines it. It is through this means that what was still an unspoiled nature will be wantonly destroyed in the name of

<sup>7</sup> G. WILLIS cit. in F. BISUTTI DE RIZ, "Arcangeli a duello: educazione e mito nel Western", in *Arts and Artifacts in Movie, AAM-TAC, Technology, Aesthetics, Communication*, Pisa, Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004, p. 170.

<sup>8</sup> W. STEGNER, *Where the Bluebird Sings to the Lemonade Springs. Living and writing in the West*, New York: Penguin, 1992, pp. 3-4.

<sup>9</sup> F. BISUTTI DE RIZ, "Arcangeli a duello: educazione e mito nel Western", cit., p. 165.

<sup>10</sup> F. BISUTTI DE RIZ, "Walking Walls': Figures of the Limit, Figures of the Border", in *RSA Journal 13*, Torino: OTTO Editore, 2004, p. 140.

<sup>11</sup> J. HOLLANDER ed., *American Poetry: The Nineteenth Century*, New York: Literary Classics of the United States, 1993, p. 157.

progress, and Cooper shows this group as advancing and carelessly leaving barren land behind them. In a conversation with Ishmael Bush on white settlers, Leatherstocking says:

They scourge the very 'arth with their axes. Such hill and hunting grounds as I have seen stripped of the gifts of the Lord; without remorse or shame! I tarried till the mouths of my hound were deafened by the blows of the choppers, and then I came West, in search of quiet. It was a grievous journey, that I made; a grievous toil to pass through falling timber, and to breathe the thick air of smoky clearings week after week, as I did. [...] What will the Yankee choppers say, when they have cut their path from the eastern to the western waters, and find that a hand, which can lay the 'arth bare at a blow, has been here, and swept the country, in very mockery of their wickedness. They will turn on their tracks, like a fox that doubles, and then the rank smell of their own footsteps, will show them the madness of their waste<sup>12</sup>.

We are thus faced with America's probably most striking paradox: its construction deriving from an act of destruction or, using Slotkin's words, a "regeneration through violence" (and we know that this was not only the case as far as nature was concerned: even the first inhabitants of that continent were killed in the name of civilization and in the nation-building process).

Closely connected to the symbol of the axe is that of the tree trunk or the dead tree, an image also often found in American pictorial works of the nineteenth century, a period in which Americans were finally becoming aware of what was happening to their land and of the importance it had in their history and culture, recognising the "intrinsic delight, values and order"<sup>13</sup> that it possessed. In Henry Lewis' "Falls of St. Anthony" and "Minnehaha Falls", thin, leafless, dead-looking trees stand as the protagonists of the portrayed landscapes, and in Stanford Gifford's "Twilight on Hunter Mountain" the tree stumps are placed in the foreground and appear as "so many fallen soldiers on a battle field"<sup>14</sup>, strong and meaningful symbols of what can be seen as a battle between man and nature, in which nature is defeated in the end. Throughout the *Leatherstocking Series*, Natty is seen as escaping the sound of the

<sup>12</sup> J.F. COOPER, *The Prairie*, cit., pp. 75-76.

<sup>13</sup> L.C. MITCHELL, *Witnesses to a Vanishing America*, Princeton: Princeton University Press, 1981, p. 6.

<sup>14</sup> BARBARA NOVAK, *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*, New York: O.U.P., 1980, p. 164.

axe and of the falling trees, continuously moving away from "civilized" society. These cut-down trees appear as monuments of a past which is thus being destroyed, as part of those natural elements that were seen as the only remains of America's ancient past. This is exactly what Natty tries to explain to Obed when the latter asks him where the monuments of the peoples that are said to have once inhabited those regions are, saying that by "monuments" he means "the works of man" such as "columns, catacombs and Pyramids". Natty replies that "they are gone. Time has lasted too long for them; for why? time was made by the Lord and they were made by man", then adding that the ancient trees are the "genuine monuments" of nature<sup>15</sup>.

Cooper's use of natural scenes is important because it is also through these that he tries to make of his work a document in which are highlighted the most important issues of American history up to the nineteenth century, with the intent of sensitizing his audience by showing that what was once seen as an inexhaustible resource was starting to suffer from the negative side of progress, which required the destruction of the wilderness<sup>16</sup>.

In his landscape descriptions one can often feel the very intimate emotions of the main character, changing along with nature because united to it through a deep relationship: both nature and Natty appear throughout the novel as suffering, melancholic. Sadness, darkness and nostalgia are almost always present, and nature appears right from the beginning as harsh and solitary, as if the end of what was once a beautiful and sublime landscape was now inevitable and terribly near. Just a couple of bright scenes seem to lighten the atmosphere of the narrative, but the sense of sadness and darkness is immediately restored after these, and the trapper, too, appears as "musing and melancholy"<sup>17</sup>. The parallelism between Natty and his surroundings is very clear in a scene where he is watching the Bush family moving to a new spot:

Occasionally, a smile lighted his hard, muscular, but wasted features, like a gleam of sunshine, flitting across a ragged ruin, and betrayed the momentary pleasure he found, in witnessing from time to time the vast

<sup>15</sup> J.F. COOPER, *The Prairie*, cit., pp. 240-241.

<sup>16</sup> L.C. MITCHELL, *Witnesses to a Vanishing America*, cit., p. XIII.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 15.

power the youths discovered. Then, as the train drew slowly up the ascent a cloud of thought and sorrow threw all in the shade again, leaving the impression of his countenance, in its usual state of quiet melancholy<sup>18</sup>.

As Georg Simmel says, nature is transformed into the landscape's individuality by man's gaze, and can thus be considered as a spiritual form<sup>19</sup>, almost a mirror which reflects the feelings of the person looking at it, thus becoming itself a protagonist. Similarly, Emerson in "Nature" wrote:

In the tranquil landscape, and especially in the distant line of the horizon, man beholds somewhat as beautiful as his own nature<sup>20</sup>

and we can notice how Natty feels in his own self the discomfort of nature and how he himself continues fighting the battle that nature is fighting against man, a battle in which the natural elements show their very worst face in order to try to stop man in his destructive advance.

It is therefore a terrifying nature that which is the setting of the last years of Leatherstocking's life, the same kind of nature that some painters portrayed on their canvases, through grandiose, delightful, vast and awesome images which were meant to arouse intense emotions in the observer. Those profound feelings which many at the time saw as a result of the sublime, creating some sort of psychological landscape. In the American landscape paintings of this period one can behold the sense of religion and of moral didacticism that had always been focal points of the American tradition. Nature is often shown as a reflection of God's grandeur, amid which man should feel small and vulnerable: vast, limitless skies and open spaces, giant trees, amazing colours, all were part of the call to contemplate the sublimity of the scene crafted by the artist. The same grandeur and violence can be found in one of Cooper's descriptions of nature:

The heavens were as usual at the season covered with dark driving clouds. [...] The wind had risen, and was once more sweeping over the Prairie in gusts [...] and then again the blasts would seem to mount into

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>19</sup> G. SIMMEL, *Il volto e il ritratto*, Bologna: Il Mulino, 1985, p. 72.

<sup>20</sup> R.W. EMERSON, "Nature", *The Collected works of Ralph Waldo Emerson*, A.R. Ferguson ed., Cambridge, MASS: The Belknap Press of Harvard University Press, p. 10.

the upper air [...] whirling and rolling, vast masses of the dusky and ragged volumes over each other, in a terrific and yet grand disorder<sup>21</sup>.

The symbolical importance of nature and, in particular, of the forest can be found in many other important American literary works, as in Hawthorne's *The Scarlet Letter* and in Thoreau's *Walden*. In both works it is in the forest that the protagonists are able to understand their social surroundings and to be freed of their sinful past (this, of course, not in the sense of forgetting one's origins, but of understanding the errors of the past and being able to somehow begin a new life). It is in the forest, seen as the frontier between society and the wilderness, that Natty Bumppo, Hester Prynne, and Thoreau himself can rediscover their own selves via a symbolical inward journey. It is here that freedom and knowledge can be conquered by the individual, through a deep and strong union with nature, in a state of isolation. Thoreau's words beautifully and emphatically express this attraction felt for the forest and nature in general:

I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived. I did not wish to live what was not life, living is so dear; [...] I wanted to live deep and suck out all the marrow of life<sup>22</sup>.

Freedom and knowledge are in fact what Natty has kept looking for in his endless journeys throughout his life, becoming that idealized frontiersman perfectly at ease living both with the white men and with the red men. It is on the frontier that everything is possible, that even the man who had been presented as an evil, unredeemable person, Ishmael Bush, can, in the end, turn to the Holy Bible, question his self-made laws, and even turn his back to the West to return to the settled East, together with what now looks as a purified group of travellers. It is in this special and almost magical space that Natty is described as a natural element and as an integral part of the surrounding nature:

His attenuated frame still stood like the shaft of seasoned oak, dry, naked, and tempest-riven, but unbending, and apparently indurated to the consistency of stone<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> J.F. COOPER, *The Prairie*, cit., pp. 135-136.

<sup>22</sup> H.D. THOREAU, *Walden*, Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 83.

<sup>23</sup> J.F. COOPER, *The Prairie*, cit., p. 235.

The frontier is the place where the ever-pursued American dream can finally come true; it is an imaginary line or, better, a strip of land which separates and, at the same time, unites the past and the future, a symbolic door which opens on a vast sea of opportunities.

It is beyond this door, in the wilderness, that the Native-Americans live. The Indian in Cooper's narratives and in American nineteenth-century culture has always been split into two opposite myths: that of a devilish being who had to be eliminated to defeat Evil, the incarnation of the devil, and that of the "good savage". In *The Prairie* these two images are represented by two Indian tribes: the Sioux and the Pawnees. The Sioux are immediately described as "a bloody band of accursed Siouzes", "devils", "madmen", "a band of beings who resembled demons rather than men"<sup>24</sup>, and these are the words with which the Natives were usually described in the first documents written by early American settlers. This image of savage beings (often referred to as "non-human"), beastly and violent men who needed to be either converted or killed, remained as a symbol of the degeneration that would befall man if left to wander free in an uncivilized world, without any fast moral principles to guide him on the right path.

On the other hand, a parallel myth, though initially a weaker one, was also later created (mainly deriving from Jean Jacques Rousseau's theories on society), that of the Indian as a man who lived in complete harmony with his surroundings, whose simplicity, innocence and savageness (a word which acquired a positive meaning) made him live in an ideal natural state, symbol of that natural knowledge and freedom so dear to this growing nation, and from which one should take example. In Cooper's work this second myth is embodied by the Pawnees, a race that reminds Natty of his dear and beloved Delawares, "that once mighty but now fallen people"<sup>25</sup>, the protagonists of *The Last of the Mohicans*. We can therefore see a clear parallelism between the two works: in both of them the two Indian tribes are represented mainly by individuals in whom are present the main characteristics that the author wants to depict. In *The Last of the Mohicans*, Magua is "the bad Indian", as Mahtoree is in *The Prairie*, and these two characters

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 37.

are opposed to "the good Indians", Uncas in the former narrative and Hard-Heart in the latter.

It can be noted how the description of both types of Indians makes them myths which have lasted for centuries. Both Mahtoree and Magua are presented in a negative light because they have come into close contact with the corrupted white men, and this has made them lose part of their "Indianness". Nevertheless, they still appear as better individuals if compared to the simple warriors of their tribes who seem to have completely been un-indianized by the white man's negative influence. Cooper writes of Mahtoree:

While Mahtoree was in all essentials a warrior of the Prairies, he was much in advance of his people, in those acquirements which announce the dawnings of civilization. He had held frequent communion with the traders and troops of the Canadas, and the intercourse had unsettled many of those wild opinions which were his birth-right, without perhaps substituting any others, of a nature sufficiently definite to be profitable<sup>26</sup>.

On the other hand, Hard-Heart is described as

[a] warrior of fine stature and admirable proportions. [...] His countenance appeared in all the gravity, the dignity and it may be added in the terror, of his profession. The outlines of his lineaments were strikingly noble [...]. But as if he disdained the usual artifices of his people, he bore none of those strange and horrid devices with which the children of the forest are accustomed, [...] to back their reputation for courage<sup>27</sup>.

This portrayal makes him the stereotype of the noble savage that was slowly beginning to appear in American literature. In *The Last of the Mohicans*, Uncas appears as a statue in one of Cooper's descriptions of him:

the upright, flexible figure of the young Mohican, graceful and unrestrained in the attitudes and movements of nature. [...] The bold outline of his high, haughty features, pure in their native red; [...] the dignified elevation of his receding forehead, together with all the finest proportions of a noble head. [...] His free air and proud carriage, as [...] some precious relic of the Grecian chisel. [...] An unblemished specimen of the noblest proportions of man<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>28</sup> J.F. COOPER, *The Last of the Mohicans* [1826], Oxford and New York: Oxford University Press, 1998, pp. 61-62.

The good savages' loyalty and their natural knowledge and faith are presented as their most positive traits. Their culture is mainly based on the natural rhythm of the wilderness, and even their religious rites are strongly connected to natural elements such as the animals, the trees, water, etc. For these reasons they are always portrayed as having great respect for nature, and Natty has learned that this form of respect is essential if one wants to live in nature's midst. Natty, once again trying to open Obed's eyes during one of their conversations, explains that he considers nature as the only book from which he has learnt all he knows, and says of it that "it is a book, which speaks in every line according to human feelings and therein according to reason"<sup>29</sup>. Thus, *The Prairie* once again highlights the opposition between the two worlds: on one side Battius, who is an example of the bad use that civilized society is making of its scientific progress and whose attachment to written words (as was the case with Gamut in *The Last of the Mohicans*), his perpetual classifying and recording blind him (hence the symbolical name given to this character) to all the teachings of nature; on the other Natty, as always shown as an example of what the new American man should aspire to, whose knowledge and philosophy, derived as they are from nature, always prove useful and often even decisive in the difficult situations in which he finds himself. As Frederick Mønsen said,

[t]he world [was] losing something of pure beauty because it [knew] no better than to thrust aside these things... Some day when it is too late, we may realize what we have lost by 'educating' the Indian, and forcing him to accept our more complex but far inferior standards of life, work and art<sup>30</sup>.

It can be noticed how nature always appears as the central element, from whichever point of view we try to look at Cooper's work. It is in the natural environment, in the American wilderness, that the right balance between human isolation and the community can be found, that the individual, the solitary hero so praised and ever-present in American culture, can be moulded into what is presented as the ideal American man. As James Russell Lowell said, talking about nature in the New World:

<sup>29</sup> J.F. COOPER, *The Prairie*, cit., p. 197.

<sup>30</sup> L.C. MITCHELL, *Witnesses to a Vanishing America*, cit., p. 244.

Her Old-World moulds aside she threw,  
And choosing sweet clay from the breast  
Of the unexhausted West,  
With stuff untainted shaped a hero new,  
Wise, steadfast in the strength of God, and true<sup>31</sup>.

And who wouldn't immediately think of Natty when reading these lines?

Turner had described the "Western wilds" as "the richest free gift that was ever spread out before civilized man", as an unique opportunity<sup>32</sup>, and this is also where many critics and historians – Turner himself being the strongest supporter of the idea – say that democracy was born. According to Turner, democracy

was born of no theorist's dream; it was not carried in the *Sarah Constant* to Virginia, nor in the *Mayflower* to Plymouth. It came out of the American forest, and it gained new strength each time it touched a new frontier<sup>33</sup>.

This is the place where everybody had a chance to make it, where every single man could live in what was at first conceived as a totally unrestrained freedom. It is on the Frontier, in the West, both having become synonyms for "America", that lives could be thoroughly lived and changed for better as Thoreau wrote:

I learned this, at least, by my experiment, that if one advances confidently in the direction of his dreams [West], and endeavors to live the life which he has imagined, he will meet with a success unexpected in common hour. He will put some things behind [the old East], will pass an invisible boundary [the Frontier]; new, universal, and more liberal laws [democracy] will begin to establish themselves around and within him; or the old laws be expanded, and interpreted in his favor in a more liberal sense, and he will live with the license of a higher order of beings<sup>34</sup>.

But why then were the frontier and the wilderness incessantly destroyed if these were the places where the American

<sup>31</sup> J. RUSSELL LOWELL, Ode recited at the Harvard Commemoration, in *The Complete Poetical Works of James Russell Lowell*, Cambridge: Houghton Mifflin, 1925, p. 344.

<sup>32</sup> W.R. HANDLEY, *Marriage, Violence, and the Nation in the American Literary West*, cit., p. 55.

<sup>33</sup> F.J. TURNER, *The Frontier in American History*, cit., p. 293.

<sup>34</sup> H.D. THOREAU, *Walden*, cit., p. 288.

dream could come true? This young nation was founded on myths and dreams which were often pursued in a self-contradicting way. It seems hard to come to a precise and unique conclusion when the frontier is involved: the forest-frontier was felled and with it part of that magical idea of America's generation and regeneration coming from a virgin nature. American society, however, in its destructive advance, was still able to be renewed, to grow, and to become what is now a vast and powerful nation. No matter how we look at it, we are always faced with America's greatest paradox of being born and having continued to develop out of the ashes of its original wilderness: a new Phoenix that regenerated in and from the fiery light of the west.

In one work, Cooper was able to include all the most important images and symbols that are at the root of America's development as an independent nation, as a place with a national culture and identity; images that, thanks also to other artists' works, have, in time, become known as the American myths. This young nation had, from its very origin, the chance to have its own history written not only on the white pages of historians, writers and poets, and on the canvases of artists, but also on "the blank page of the continent"<sup>35</sup>. In Cooper's work all the most important symbols in American history – the frontier, the wilderness, the Indian and freedom – converge in the very protagonist of *The Prairie*, one of the greatest American literary heroes, making him that idealized solitary hero who symbolizes the new American man and thus America as a whole.

<sup>35</sup> W.R. HANDLEY, *Marriage, Violence, and the Nation in the American Literary West*, cit., p. 53.

*ABSTRACT*

J.F. Cooper's *The Prairie* is an example of how America, the "New World", was represented through myths and symbols both in American literature and in the visual arts. It is through a few meaningful and recurring symbols that this young nation was represented and even created, and that its history was shaped. Among these symbols are the solitary hero and self-made man (Leatherstocking in Cooper's narrative), the Indian ("good" – Hard Hart, the Pawnees – and "bad" – Mahtoree, the Sioux), the Frontier (a line, a space, a man) and nature (at first virgin, unique and thus mythicized, but finally destroyed in the name of progress). In Cooper's narrative, all these fundamental images and issues converge in the main character, Leatherstocking, who thus becomes himself a symbol for America as a whole.

*KEY WORDS*

James Fenimore Cooper. *The Prairie*. Leatherstocking.



MARIA GATTI RACAH

CONFINI E DISGREGAZIONE NEL RACCONTO  
*BAAL-TEFILO* DI BEN-AMI

*Premessa*

Isaac Deutscher, nel suo saggio *L'ebreo non ebreo*, scrive:

Rammento che quando, ancora bambino, lessi il *Midrash*, vi trovai un episodio che subito afferrò la mia fantasia. Era la storia del santo e saggio Rabbi Meir, pilastro dell'ortodossia mosaica e coautore della *Mishnà*; egli aveva per maestro di teologia l'eretico Elisha ben Abiyu, detto Akher, che significa «lo straniero». Un sabato, Rabbi Meir si trovava insieme al suo maestro, e come al solito i due erano impegnati in una profonda discussione. L'eretico procedeva in groppa a un asino, e Rabbi Meir, non potendo cavalcare il giorno festivo, gli camminava a fianco talmente assorto nell'ascoltare le sagge parole che scaturivano dalle labbra dell'eretico, da non accorgersi ch'erano giunti al confine oltre il quale, stando alle norme rabbiniche, nessun ebreo poteva avventurarsi di shabbat. Ma il grande eretico si volse verso il suo allievo ortodosso, e gli disse: «Abbiamo raggiunto il confine, dobbiamo dividerci: non accompagnarci oltre. Torna indietro!» Rabbi Meir fece dunque ritorno alla comunità ebraica, mentre l'eretico proseguiva sul suo asinello, oltre i confini del giudaismo. [...] ma chi era, costui? Sembrava appartenere al giudaismo, e nel contempo esserne fuori. Aveva manifestato un singolare rispetto per l'ortodossia del suo allievo, facendolo ritornare tra gli israeliti in quel santo giorno del sabato; epperò, incurante dei canoni e dei riti, aveva varcato i confini. [...] L'eretico ebreo che trascende l'ebraismo appartiene alla tradizione ebraica. Si potrebbe considerare Akher un prototipo di quei grandi rivoluzionari del pensiero moderno che furono Spinoza, Heine, Marx, Rosa Luxemburg, Trotzki e Freud: uomini che, volendo, si possono inserire entro una tradizione ebraica, ma che varcarono i confini del giudaismo, trovandoli troppo ristretti, arcaici, limitanti. Essi erano alla ricerca di ideali e finalità che andavano oltre l'ebraismo, e rappresentavano l'apice e l'essenza stessa di buona parte di quanto c'è di grande nel pensiero moderno [...] <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> I. DEUTSCHER, *L'ebreo non ebreo e altri saggi*, traduzione dall'originale inglese del 1968, Milano, Mondadori, 1969, pp. 37-39.

Se la figura di ebreo eretico è già presente nella tradizione ebraica, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, quando visse Ben-Ami<sup>2</sup>, l'apertura portata avanti dall'Illuminismo ebraico ripropose violentemente il problema dell'identità e del confine nell'ebraismo, sotto nuove forme. Da Est a Ovest la letteratura della diaspora – mondo variegato, che parla lingue e vive vite diverse – è percorsa dalla presenza, inevitabile, della domanda: "Che cos'è e che cosa può essere l'ebraismo?".

Molti, nel tentativo di rispondere a questa domanda, arrivarono ai confini dell'ebraismo; alcuni li superarono, altri rimasero sospesi nel limbo, saggi dell'esilio. La dimensione del confine è dunque cruciale, è un punto di vista che potrebbe applicarsi ad altre opere, ottenendo altre risposte e suscitando magari altre domande. Essa porta sempre con sé il pericolo della disgregazione dell'identità, dell'impossibilità di varcare a ritroso i confini e, infine, di ritrovarsi ovunque stranieri.

Ben-Ami partecipò pienamente dell'atmosfera dell'epoca, e visse in prima persona l'esperienza del confine; egli condivise la tensione verso l'"oltre", tensione che spinge a superare confini e intesse vita e pensiero dello scrittore. Tuttavia egli rimase sempre legato all'ebraismo: emotivamente, nel racconto nostalgico del mondo dello *shtetl* e, concretamente, nella lotta per la costruzione di una coscienza nazionale e di uno Stato ebraico.

Qui viene proposta un'interpretazione del racconto *Baal-tefilo*<sup>3</sup>, pubblicato la prima volta sulla rivista russo-ebraica *Voschod* nel 1887: un'analisi alla ricerca dei confini «religiosi,

<sup>2</sup> Su Ben-Ami si veda: D. CAVAION, *Memoria e poesia. Storia e letteratura degli ebrei russi nell'età moderna*; Roma, Carucci, 1988; L. SALMON KOVARSKIJ L., *L'opera di Ben-Ami e alcune problematiche della letteratura russo-ebraica*, «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli (AION) - Slavistica», I, 1993, pp. 315-334; L. SALMON, *Una voce dal deserto. Ben-Ami, uno scrittore dimenticato*, Bologna, Patron, 1995 (pubblicato anche in russo nel 2002 da Izdatel'stvo Peterburgskogo instituta iudaiki e Mosty kul'tury Moskva, alla cui bibliografia si rimanda per alcuni articoli che riguardano lo scrittore); D. CAVAION, *La letteratura russo-ebraica*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino, Utet, 1997, pp. 670-688, 684; D.P. DESSER, *Beyond Identity Politics toward Dialogic Ethics: The letters of Mordecai Ben-Ami*, Dissertation Abstracts International, University of Arizona, 1999; Id., *Reading and writing the Family: Ethos, Identification, and Identity in My Great-Grandfather's Letters*, «Rhetoric Review», 20 (3-4), (2001). Non esiste una bibliografia specifica sul racconto oggetto di analisi.

<sup>3</sup> *Baal-tefilo* è tradotto in italiano dall'edizione russa del 1898: *Il cantore della sinagoga*, Firenze, Giuntina, 1998, trad. di L. Salmon. Di Ben-Ami è stato tradotto in italiano da Ilaria De Barbieri anche il racconto *Cheder*, «La Linea d'Ombra», XII, 81 (aprile 1993), pp. 58-61.

sociali e materiali» che intende inserire questo racconto in un contesto più ampio, che aiuti a coglierne l'alto livello drammatico.

Il tentativo di contestualizzazione ha dunque determinato l'approccio scelto: il primo capitolo affronta brevemente la percezione del confine nella cultura ebraica biblica e postbiblica; il secondo capitolo l'esperienza del confine nella vita di Ben-Ami; nell'ultimo, infine, si passa all'analisi del racconto *Baal-tefilo* alla luce di quanto detto sullo schema culturale e individuale dell'autore.

### 1. *Ben-Ami: figura, luoghi, confini*

Migliore e peggiore di noi, l'Ebreo incarna gli estremi a cui aspiriamo senza riuscire a raggiungerli, è *noi* oltre noi stessi [...]. Poiché il suo coefficiente di assoluto supera il nostro, egli offre nel bene come nel male l'immagine ideale delle nostre capacità [...].

Non hanno mai conosciuto la comodità di un confine: se possiedono una saggezza, è la saggezza dell'esilio, quella che insegna come trionfare di un sabotaggio unanime, come crederci eletti quando si è perduto tutto: saggezza della sfida <sup>4</sup>.

Ben-Ami, significativo pseudonimo di Mark Jakovlevič Rabinovič che significa in ebraico “figlio del mio popolo”, è uno scrittore e pubblicista ebreo della seconda metà dell'Ottocento che, avendo scelto il russo come lingua letteraria, viene ascritto ai giorni nostri all'ambiguo ambito della letteratura russo-ebraica <sup>5</sup>. Personaggio di rilievo ai suoi tempi, si muoveva disinvoltamente nel mondo ebraico “emancipato” delle riviste, attraverso l'Impero Russo, l'Europa e infine la Terra d'Israele; raggiungeva una certa notorietà nel suo ambiente, intrattenendo rapporti con i personaggi di spicco del mondo ebraico orientale, fino a essere infine placidamente dimenticato per lunghi anni da pubblico e critica.

<sup>4</sup> E. CIORAN, *La tentazione di esistere*, traduzione dall'originale francese del 1956, Milano, 1984, pp. 65, 82.

<sup>5</sup> La questione della definizione della letteratura russo-ebraica, dei criteri critici da adottare e della sua appartenenza o meno alla letteratura russa è stata, e continua ad essere, fonte di dibattiti. A partire dalla pubblicazione di V.L. L'VOV ROGAČEVSKIJ, *Russko-evrejskaja literatura* del 1922, passando per i lavori di Š. MARKIŠ, D. CAVAION fino a V.I. CHAZAN, *Osobennyj evrejsko-russkij vozduch: K problematike i poetike russko-evrejskogo literaturnogo dialoga v XX veke, Mosty kul'tury*, Mosca/Gerusalemme, 2001. Per la bibliografia completa sull'argomento si rimanda alla *brochure Evrejskaja literatura (russko-evrejskaja literatura)*, *Programma speckursa*, edito dalla Rossijskij Gosudarstvennyj Gumanitarnyj Universitet, Mosca, 2004.

Ben-Ami nasce nel 1854, probabilmente in un piccolo *mestečko* nel governatorato di Podolia; dopo varie peregrinazioni, giunge a Odessa.

Nella seconda metà dell'Ottocento, all'epoca dell'infanzia di Ben-Ami, gli ebrei sono un terzo della popolazione. Vi sono giunti all'inizio del secolo grazie alla protezione del governatore, il duca di Richelieu, hanno avviato attività economiche prospere e costruito la sinagoga, l'ospedale e il *Talmud Torah*. Con la seconda ondata immigratoria, negli anni Venti dell'Ottocento, giungono i cosiddetti *brodskie*, ebrei provenienti dalla Germania e dalla Romania che divengono la comunità più forte: sono loro a portare esigenze di rinnovamento in città, come ad esempio l'istituzione di una scuola ebraica a impostazione laica. A Odessa gli ebrei possono esercitare le libere professioni; i loro contatti con i russi e gli stranieri rendono il clima piuttosto disteso e fiducioso nella possibilità di convivere. Si sviluppa una fervente vita intellettuale ebraica e vengono pubblicati lavori in svariate lingue. Odessa diviene il centro orientale dell'*Haškalah*, l'"Illuminismo ebraico", che era nato a Berlino per opera dell'ebreo Moses Mendelssohn, e si era poi diffuso in tutte le comunità ebraiche della diaspora a partire dalla seconda metà del Settecento.

Derivazione politica del movimento culturale dell'*Haškalah* era l'idea assimilazionista. In questa direzione, fin dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, russi ed ebrei avevano cercato una soluzione alla cosiddetta "questione ebraica", la questione cioè della collocazione giuridica, sociale e culturale degli ebrei nell'Impero. Il termine usato per indicare la soluzione auspicata era "fusione", *slijanie*: termine ambiguo, interpretato dal governo come smantellamento delle comunità ebraiche e trasformazione degli ebrei in russi, e dagli ebrei come scomparsa dei pregiudizi razziali e inserimento politico nel rispetto della loro identità culturale e religiosa. La fusione doveva avvenire attraverso un'istruzione secolare, l'insegnamento del russo e l'abbandono di quei costumi ebraici che contribuivano all'isolamento del popolo; i *maškilim* (i seguaci dell'*Haškalah*) erano certi che la fede religiosa si potesse conciliare con la vita e la scienza moderne<sup>6</sup>.

Sull'onda di questi dibattiti era sorto il primo *Talmud Torah* a impostazione laica, che Ben-Ami si trovò a frequentare nel

<sup>6</sup> Cfr. B. NATHANS, *Beyond the Pale*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2002.

1868, all'età di quattordici anni:

[...] avevo intrapreso la «via dell'istruzione» in modo del tutto casuale, inconsapevole, spinto piuttosto da una superficiale curiosità: ma sì, diamo un po' un'occhiata... Anche se i primi tempi non mi era toccato affatto scostarmi drasticamente dalle antiche usanze, ciononostante spesso mi assaliva un terrore istintivo, come se mi stessi avvicinando a una sorta di baratro<sup>7</sup>.

L'atteggiamento ambivalente dello scrittore nei confronti dell'istruzione laica rifletteva la spaccatura creatasi in seno al mondo ebraico dell'Europa Orientale. È proprio a proposito dell'istruzione moderna che a partire dagli anni Sessanta si era sviluppato un dibattito fonte di profonde divisioni: era ormai chiaro che i giovani colti si allontanavano dall'ebraismo, e che l'assimilazione portava alla cancellazione dell'individualità culturale ebraica.

Ben-Ami, nonostante visse all'epoca con una zia molto religiosa, continuò la sua istruzione "russa" e nel 1881, all'epoca dell'ondata violenta di *pogrom* nelle zone sud-occidentali dell'Impero a seguito dell'uccisione dello zar Alessandro II, si era già distinto per un articolo su *Rassvet*, importante settimanale ebraico in lingua russa, che si pubblicava a Pietroburgo dal 1860. Nell'articolo *O neobchodimosti special'nych učebnikov russkogo jazyka dlja evrejskich škol* (*Della necessità di speciali manuali di russo per le scuole ebraiche*) egli rivela già il suo orientamento "nazionale" nella convinzione che l'apprendimento del russo è fondamentale, ma deve avvenire attraverso materiali ebraici, e l'istruzione laica non deve significare la rinuncia alla propria identità. Fin dall'adolescenza infatti, egli si era convinto che l'unica salvezza per il popolo ebraico non fosse l'assimilazione, ma la riscoperta dell'identità nazionale, quell'*Avtoemancipazione* (*Avtoemancipacija*) che darà il titolo all'opuscolo del 1882 di Lev Pinsker, palestino-filo e amico dello scrittore. Per questo motivo egli considerava i *pogrom* conseguenza inevitabile della diaspora, e non momento di lotta sociale in cui il popolo russo insorge contro i suoi oppressori; idea, quest'ultima, assai diffusa tra gli stessi ebrei all'università.

Durante il *pogrom* di Odessa del 1881 troviamo Ben-Ami fra gli organizzatori dell'autodifesa ebraica. Questa esperienza lo convincerà definitivamente della necessità di reagire per sopperire all'isolamento degli ebrei, schiacciati tra l'atteggiamento

<sup>7</sup> BEN-AMI, cit. in L. SALMON, *Una voce dal deserto*, p. 57.

antiebraico dei partiti rivoluzionari e la risposta ambigua delle autorità.

Da questo momento si delinea lo sdoppiamento dell'attività dello scrittore in una pubblicistica d'azione, critica, caustica, e una narrativa come recupero nostalgico della vita ebraica ortodossa che si disgrega sotto i colpi della moderna civiltà industriale e della stessa tensione riformatrice e assimilazionista degli ebrei.

Ben-Ami fu il cantore di un ebraismo che, nel recupero del passato, perseguiva un ideale futuro. Passato e futuro in realtà si fondevano in un'unica visione messianica, l'*Heimkehr*. Distrutto il microcosmo patriarcale dello *shtetl*, Sion, come terra di pace e di fede assurgeva a simbolo unitario della continuità ontologica della nazione ebraica<sup>8</sup>.

La pubblicistica diviene dunque severa ma persuasiva, tentativo di costruire un futuro migliore in una terra dove non essere più stranieri, preda di gente ostile o indifferente, una terra in cui possano rivivere quell'identità e quella cultura rievocate nella narrativa: un ritorno al *mestečko* insomma, a quella "piccola città" entro le cui mura si erano rifugiati gli ebrei nel tentativo di difendersi dalle vessazioni governative, ma che si stava rivelando insufficiente a proteggerli e a gestire le pulsioni di fuga e le curiosità per il mondo esterno:

Designato con nomi diversi – «ghetto» nelle lingue occidentali, *shtetl* in yiddish, *mestečko* nei territori russi e polacchi – il quartiere ebraico costituisce per il popolo di Giuda la «piccola patria», un universo fonte di tutte le gioie e di ogni dolore. (...) Nella «piccola città» tutti conoscevano tutti; quasi ogni famiglia provava il morso del bisogno, un bisogno che però si fermava sulla soglia della povertà, senza mai diventare indigenza. I più abbienti, quelli iscritti alle gilde dei mercanti, versavano un contributo alle casse della comunità; così ogni *shtetl* poteva avere, accanto alla sinagoga, un proprio *hekdesb*, una piccola istituzione che assolveva alle funzioni di ospedale. Là gli indigenti potevano ottenere un pasto frugale e i pellegrini trascorrere la notte. Il modo di essere della piccola città confermava il detto «non è possibile che un ebreo muoia di fame»<sup>9</sup>.

Secondo Ben-Ami è il richiamo della città industriale a distruggere per sempre la "piccola città", già incrinata nella sua interezza dalla diffusione del chassidismo e dell'*Haškalah*; sarà poi la *Shoah* a portare a termine irrimediabilmente il processo tanto temuto, di cui alcuni ebrei si ritenevano responsabili in

<sup>8</sup> L. SALMON, *op. cit.*, p. 129.

<sup>9</sup> D. CAVAION, *La letteratura russo-ebraica*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino, Utet, 1997, pp. 670-688, 675.

prima persona per essersi fatti affascinare dal mondo “di là”, per aver varcato confini senza ritorno spinti dalla curiosità e dalle false lusinghe dell’emancipazione.

Ed ecco che la rovina dei “confini ebraici” protetti dalle mura del *mestečko*, mette in pericolo l’identità “nazionale” e culturale del gruppo.

1.1. Se è entro i confini del *mestečko* che Ben-Ami si è formato e se è il sistema ebraico il suo riferimento, è dai confini di questo sistema che dovremo partire per capire come la dimensione del confine abbia inciso nella vita e nell’opera dello scrittore.

Nella Bibbia il campo semantico del confine è espresso dalla radice *g-b-l*. Nella concezione biblica esso è «elemento teologicamente necessario all’ordine del cosmo»<sup>10</sup>, come si vede in *Genesi* 1,1-10, dove si narra come Dio abbia generato il cosmo intero imponendo confini progressivi al caos primordiale.

L’esegesi biblica ha sottolineato più volte come, raccontando le origini dell’universo, gli autori attinsero direttamente e indirettamente alle tradizioni dell’antico Vicino Oriente. Condivisa con le tradizioni mesopotamiche e fenicio-cananaiche, era anche la convinzione secondo cui il Dio d’Israele, nella sua dimensione di Dio nazionale, era garante dei confini del territorio dei suoi fedeli, così come di quelli della proprietà privata. Il confine del territorio nazionale venne sempre vissuto in termini religiosi, era il limite del regno terreno di Dio: i confini nella Bibbia sono sempre riducibili a quello essenziale tra Israele e non-Israele, ovvero tra sacro e profano. Anche dopo le guerre contro Roma, tra il 66 e il 135, e l’annientamento dei confini terreni di Israele, si conserverà questa linea di pensiero, che verrà ereditata dall’ebraismo rabbinico: la presenza di Dio tra il suo popolo viene delimitata e definita dall’insieme dei precetti religiosi, le *mišwot*, codificate nei primi testi rabbinici e tutt’ora rispettate dagli ebrei osservanti.

Si assiste dunque al passaggio dal concetto di confine in senso territoriale tra Israele e non-Israele che garantisce la separazione tra sacro e profano, a un concetto di confine “etico”, in cui sacro e profano sono delimitati dall’insieme dei precetti di vita quotidiana.

<sup>10</sup> P. CAPELLI, *Sull’idea di “confine” nella Bibbia ebraica*, «Annali di Ca’ Foscari», XL, 3 (2001), Serie orientale n. 32, pp. 5-16, 13.

La comprensione di questo slittamento concettuale è fondamentale: nella storia ebraica la capacità di riconoscere e rispettare i “confini” diventa condizione fondante dell’identità, priva di un discrimine territoriale. La separazione tra sacro e profano, che Mircea Eliade individua quale base comune di tutte le definizioni del fenomeno religioso<sup>11</sup>, è tramandata e interiorizzata profondamente nello *schema* ebraico, come del resto in tutte le religioni arcaiche:

In tutte le civiltà del passato, la religione definisce la realtà e il concetto di impurità modella il mondo. Per quel che ci riguarda, una lunga tradizione di libertà scientifica ha reso la nostra cultura secolarizzata e pluralista. Lo sforzo di tolleranza, così necessario per vivere in una società pluralista, ci porta a respingere il disegno di invalicabili solchi morali e confini sociali; ma pertiene all’essenza dell’impurità tracciare linee nette<sup>12</sup>.

Il concetto di *schema* a cui si fa riferimento è brillantemente illustrato da Mary Douglas nella sua analisi dei concetti di purezza e di contaminazione; la studiosa mette in luce la forza con cui nelle società cosiddette primitive operano le regole di creazione di modelli, di categorie interpretative, chiamate anche *schema*. Lo *schema* permette la percezione di un ordine stabile nella realtà circostante, opera selezioni e istituisce confini che danno sicurezza; può essere messo in crisi e modificato per adeguarlo alle nuove esperienze, ma «quanto più coerente è l’esperienza che offre il passato, tanto maggiore è la fiducia che nutriamo nei nostri postulati»<sup>13</sup>. Esso permette insomma l’«unificazione dell’esperienza», di per sé disordinata. Lo *schema* personale si trova sempre in rapporto dialettico con gli schemi culturali della comunità di appartenenza: «la cultura – nel senso delle valutazioni pubbliche standardizzate di una comunità – media le esperienze degli individui»<sup>14</sup>; attraverso la condivisione pubblica e l’autorità delimita e custodisce i confini tra le categorie nel tentativo di gestirne l’ambiguità. Tentando di dare un’interpretazione dei divieti alimentari come sono stabiliti nel *Levitico*, la Douglas afferma:

<sup>11</sup> M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, traduzione dall’originale francese del 1948, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.

<sup>12</sup> M. DOUGLAS, *Nel deserto*, traduzione dall’originale inglese del 1993, Bologna, EDB, 2001, p. 37.

<sup>13</sup> M. DOUGLAS, *Purezza e pericolo*, traduzione dall’originale inglese del 1966, Bologna, Il Mulino, 1975, p. 79.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 81.

[...] le idee di contaminazione hanno senso soltanto se sono riferite ad una struttura globale di pensiero la cui chiave di volta, i cui confini, margini esterni e linee interne siano mantenuti in relazione da rituali di separazione<sup>15</sup>.

Sulla scia di Levi-Strauss, l'antropologa è dunque convinta che l'esigenza di ordine sia fondamento ed espressione della cultura: esigenza di ordine che si esprime nell'erigere confini che sistematizzano la fruizione delle esperienze. Nelle regole alimentari sono dunque banditi gli ibridi, che male si inseriscono in una struttura ordinata del mondo.

È certo che nell'ebraismo i rituali di separazione svolgono un ruolo chiave; non è un caso che la radice ebraica *q-d-š*, tradotta solitamente con "santo", si fondi sul concetto di separazione. «Siate dunque santi-separati, poiché io sono santo-separato» (*Levitico* 11,45). Nell'*Havdalab*, preghiera di passaggio tra tempo sacro e profano, che si svolge alla fine dello *šabbat*, si recita: «Benedetto Tu Hashem nostro Dio, Re del mondo, che distingue tra sacro e profano, tra luce e tenebra, tra Israele e gli altri popoli, tra il settimo giorno e i sei giorni lavorativi. Benedetto Tu Hashem, che distingue tra sacro e profano»<sup>16</sup>.

Se schema personale e schema social-religioso sono strettamente connessi, è lecito pensare che in Ben-Ami principi di separazione e coscienza dei confini siano profondamente radicati.

Ma gli studi della Douglas ci offrono un ulteriore spunto interessante per la nostra analisi: la sua «teoria della cultura», elaborata in *Simboli naturali* e in vari altri lavori degli anni Ottanta, delinea una quadripartizione dei gruppi umano-sociali in individualisti, gerarchici, isolati ed *enclave*.

[...] ogni tipo di cultura implica uno specifico schema per l'uso dello spazio e del tempo, e pone specifiche richieste alla disponibilità personale (quello che chiamiamo schema di distribuzione della responsabilità). [...] I diversi tipi principali di cultura possono essere definiti secondo due dimensioni, una basata sull'attenzione ai confini esterni, l'altra sull'articolazione interna della struttura sociale<sup>17</sup>.

Il modello enclavista è applicabile piuttosto facilmente anche alla comunità ebraica in Russia: questa è un gruppo ristretto e separato, con relazioni interne fluide, che teme in primo

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 85

<sup>16</sup> Versione dell'*Havdalab* secondo il rito sefardita riportata in *Yitzchak Siyach, libro di preghiere*, a cura di Shlomo Bekhor, Milano, ed. DLI, 1998.

<sup>17</sup> M. DOUGLAS, *Nel deserto*, p. 64.

luogo la fuga dei suoi membri, non essendo dotato di un'auto-rità forte. L'unica autorità assoluta, a cui si fa ricorso per la mobilitazione sociale, è Dio. Per quanto riguarda le due dimensioni di definizione indicate (confini esterni e articolazione interna), l'*enclave* «è di solito formata da una minoranza dissenziente; essa diventa un'unità sociale che mantiene un forte confine, ma diversamente dal tipo gerarchico, tende ad essere egualitaria, e quindi ad avere una struttura sociale poco articolata»<sup>18</sup>. In mancanza dell'autorità necessaria all'esercizio di metodi coercitivi, l'*enclave* usa l'espulsione come meccanismo di controllo sociale: le esclusioni, contrariamente a quanto avviene negli altri modelli, operano sui confini esterni, quelli del *dentro-fuori*, che definiscono l'appartenenza al gruppo. Il nesso segnalato dall'antropologia tra confine e appartenenza identitaria diviene manifesto, e attraverso l'educazione alla percezione dei confini culturali il sistema mette in moto un meccanismo di controllo sociale che si aziona e riproduce da solo. Il confine culturale per eccellenza è quello tra sacro e profano che si riflette in quello tra puro e impuro<sup>19</sup>: fonte principale di contaminazione è per l'*enclave* il mondo esterno. Considerando però che i sistemi sociali si fondano sull'equilibrio delle tensioni interne, quello che funge da meccanismo di controllo diventa anche il maggior pericolo: ciò che l'*enclave* teme maggiormente è, come si è detto, l'abbandono da parte dei suoi membri. Per scongiurare tale rischio essa sottolinea il privilegio della scelta<sup>20</sup> goduto dai suoi appartenenti, e la loro uguaglianza reciproca, acuendo i confini tra dentro e fuori.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>19</sup> Cfr. BEN-AMI, cit. *supra*, n. 33.

<sup>20</sup> Cfr. M. SUSMAN, *Il libro di Giobbe e il destino del popolo ebraico*, traduzione dall'originale tedesco del 1946, Firenze, Giuntina, 1999, p. 8: «Essere ebreo vuol dire decidere. Poiché certo ogni singolo membro del popolo nasce ebreo; ma *diventa* ebreo soltanto attraverso la decisione di assumere questo suo essere. Il fatto che questo popolo, diversamente da ogni altro, non sia scaturito da una terra, bensì da una chiamata nel deserto nella quale gli è stata proposta la scelta tra la morte e la vita, come quella tra il bene e il male, è per tutti i tempi l'espressione del suo rapporto con l'essere. Sempre la chiamata raggiunge il popolo nel deserto, all'estremo margine della vita, non in una modalità dell'essere, bensì nel non essere; sempre la decisione tra morte e vita è posta nelle sue mani. Proprio nell'esser-confinato al margine e nell'ombra, nella de-realizzazione per il non-essere si trova l'immediato appello alla sua vita. Essere ebreo vuol dire: essere capace di decisione per la vita agli estremi limiti della vita e del poter-vivere».

Nell'analisi del racconto queste osservazioni si riveleranno calzanti per la comprensione del sistema al quale Ben-Ami ci introduce. Tali meccanismi di separazione sono interiorizzati dallo scrittore e dai suoi personaggi al punto da essere imprescindibili per l'analisi del dilemma del racconto e, più in generale, del dilemma del mondo ebraico.

## 2. Skitanija, ovvero l'esperienza biografica del confine

*Ho lasciato una terra che non era la mia,  
per un'altra che neppure lo è.  
Mi sono rifugiato in un vocabolo d'inchiostro, avendo come spazio,  
[il libro;  
parola di nessun luogo, essendo quella oscura del deserto.  
Non mi sono coperto, la notte.  
Non mi sono protetto dal sole.  
Ho camminato nudo.  
Da dove venissi non aveva più importanza.  
Dove mi recassi, non interessava nessuno.  
Vento, vi dico, vento.  
E un po' di sabbia nel vento*<sup>21</sup>.

Parlare di confine a proposito di Ben-Ami mette in gioco immediatamente livelli molteplici: in parte per vicende e temperamento personali, in parte per contingenze storiche, egli si presenta come una figura scissa, di confine; nasce e cresce nel *mestečko*, all'interno di quell'*enclave* che abbiamo visto conservare una percezione molto forte dei propri confini; sperimenta nella sua vita peregrinazioni continue, alla ricerca della sua *Heimat*, superando ciclicamente confini territoriali che portano con sé forti valenze simboliche. Passa attraverso l'esperienza di un'istruzione illuminata che implica un allontanamento dalla massa ebraica, ma nonostante ciò non l'abbandona e, nell'epoca della cosiddetta "andata al popolo" dell'*intelligencija* ebraica lui porta avanti il suo "ritorno al popolo", restando pur sempre agli occhi di quello stesso popolo un *pan*, un signore, e quindi un estraneo. Il mondo ebraico orientale è, nella seconda metà dell'Ottocento, profondamente scisso al suo interno tra tendenza tradizionalista e necessità di rinnovamento, e la que-

<sup>21</sup> E. JABÈS, *Uno straniero con, sotto il braccio, un libro di piccolo formato*, traduzione dall'originale francese del 1989, Milano, SE, 2001, p. 95 (corsivo nostro).

stione della definizione dell'identità ebraica, che a tutt'oggi pone problemi teorici non indifferenti, è di massima attualità in un'epoca in cui appare la figura dell'ebreo-non ebreo.

Ma in Ben-Ami il legame con l'ebraismo è sempre fortissimo, e il recupero narrativo della memoria permette, in parte, di rivarcare i confini e di mantenere vivo il rapporto con quell'identità sempre più difficile da definire, in continuo spostamento. La sua biografia è segnata da perenni peregrinazioni, che cominciano subito dopo la nascita, il cui luogo esatto, come abbiamo visto, non fu mai accertato, poiché:

[...] All'epoca per gli ebrei rendere documentalmente nota una nascita sarebbe stata la medesima cosa che per una pecorella andarsene nel bosco e annunciare con solennità quanto segue: «Egredi, amabilissimi signori lupi, nostro sostegno e nostro baluardo, il giorno tal dei tali mi sono nati dei deliziosi agnellini, nella vostra amorevolezza usateci l'onore di venire a papparveli»<sup>22</sup>.

Sebbene lo scrittore stesso non fosse in grado di dare chiarimenti, egli preferì sempre considerare suo luogo natale il *mestečko* di Verchovka, dove sembra fosse nato il padre e dove il nonno paterno ebbe il seggio rabbinico. Ad ogni modo, come Ben-Ami racconta nel volume autobiografico *Detstvo (Infanzia)* e nel racconto del 1891 *Čerez granicu (Oltre il confine)*, i trasferimenti iniziarono quando aveva circa sei mesi e la famiglia si stabilì a Tuzly, "oltre il confine" moldavo.

Tuzly era poco più di un paese, contava all'epoca circa cinquanta famiglie ebraiche, ma per il piccolo Ben-Ami era una capitale, la sua *stolica*, riferimento continuo dei suoi ricordi, che sarà anche teatro di molti dei suoi racconti. La vita delle famiglie ebraiche a Tuzly, come del resto in tutte le province, era improntata a un rigido sistema patriarcale, un'educazione religiosa e morale molto forte, che iniziava fin dalla più tenera età. La maggior parte viveva ai limiti dell'indigenza, ma i principi chassidici permeavano la vita della cittadina, con la loro entusiasta partecipazione all'esistenza e l'osservanza scrupolosa di ogni precetto. La famiglia dello scrittore era molto numerosa (Ben-Ami era l'ultimo di sei figli), e il padre, uomo colto e pio, svolgeva tre professioni: era *šochet* (macellatore rituale), *melamed* (insegnante) e *baal tefila-šammes* (cantore sinagogale).

L'immagine che traspare dai racconti di Ben-Ami della sua

<sup>22</sup> BEN-AMI, cit. in L. SALMON, *op. cit.*, p. 42.

infanzia è quella di un ambiente sereno ed esemplare; la già fervida immaginazione del piccolo cresce, stimolata dal rituale della narrazione, tradizione chassidica cui a casa vengono dedicate molte ore, davanti alla stufa.

Come un fulmine a ciel sereno si abbatte dunque sulla famiglia la tragica morte del padre, quando lo scrittore non ha ancora compiuto quattro anni:

Mio padre morì il venticinque di Nissan, dodici giorni dopo la festa di Pesach. Da quel momento il nostro dolore assunse un carattere quotidiano, grave, incombente. Dalla nostra casa venne bandita per sempre ogni gioia, ogni radioso sorriso. Giorni senza fine si snodarono pesanti e cupi. Tutto venne avvolto da una cortina oscura; la nostra vita sprofondò interamente in un buio impenetrabile, nel lutto e nella malinconia<sup>23</sup>.

È questo evento, che diventerà un *Leitmotiv* nell'opera dello scrittore, i cui protagonisti sono spesso bambini orfani di padre, a segnare l'inizio del suo vagabondare, di quelle che lui definirà *skitanija*, peregrinazioni. Nel giro di pochi anni la famiglia si disperde: restano a Tuzly solo lui e l'altra sorella, ma presto, incapaci di mantenersi, devono anch'essi abbandonare la vecchia casa.

Questi avvenimenti segnano la vita emotiva del piccolo Mark indelebilmente; il lutto assoluto per la morte del padre, l'abbandono del *mestečko* e lo smembramento della famiglia determinano la perdita irreversibile della *Heimat*, la patria interiore. La figura del padre diventa simbolo dell'unità familiare e insieme dell'identità "nazionale" e il superamento dei confini del *mestečko* sancisce la perdita definitiva dell'infanzia e l'inizio di un iter diasporico.

A nove anni abbandona dunque la sua cittadina e inizia la «*strašnaja škola obid i vopijuščeј nespravedlivosti*», la "terribile scuola di oltraggi e inaudita ingiustizia": vive nella steppa presso il fratello e la moglie, in un ambiente di stenti e poco sereno, poi si trasferisce a Odessa da una zia e infine da un'altra sorella della madre: a quest'ultimo trasferimento coincide la conoscenza con il *maškil* Varšavskij e l'introduzione al *Talmud Torah*.

Nella vita dello scrittore, fino a quel momento priva di orizzonti, data l'impossibilità di sostenere i costi di un'istruzione adeguata, questo avvenimento segna una svolta. Abbiamo già visto l'ambivalenza dei sentimenti nutriti nei confronti del-

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 45.

l'istruzione secolare; la sensazione di avvicinamento a un baratro acuisce ulteriormente il senso di svolta che la nuova istruzione implica. Viene superato un altro confine. Il *Talmud Torah* si rivela però di pessimo livello: l'insegnamento del russo, a cui viene dato massimo rilievo, è svolto da insegnanti poco preparati, dal tipico, ridicolo accento ebraico, e Ben-Ami, da subito scolaro modello, in breve tempo decide di prepararsi all'esame di ammissione per il ginnasio.

L'ammissione al ginnasio è la sua prima grande soddisfazione: dopo anni di umiliazioni «egli sente di essere divenuto un adulto, un "piccolo ebreo errante" che nelle sue esperienze di adolescente ha già conosciuto "in miniatura" le privazioni dell'intero suo popolo "infelice ed esiliato"»<sup>24</sup>. Il periodo del ginnasio non si rivelerà tranquillo e Ben-Ami cambierà tre scuole prima di ottenere la maturità. Dell'ambiente del ginnasio lo colpisce la capacità "russificatrice" che esercita sui giovani ebrei, per quanto essi costituiscano la maggior parte degli studenti: non a caso i ginnasiali sono considerati nell'ambiente ortodosso «*inorodcy*», "stranieri". Il contatto con i *goyim* e lo studio di materie russe li allontana infatti velocemente dalle proprie origini ebraiche, relegandoli in quella terra di confine in cui sono considerati "gentili" dagli ebrei e ancora «*židy*», "giudei" dai russi. Questo paradosso si svela allo scrittore con tutta la sua forza al suo ritorno a Odessa dopo un soggiorno di due anni a Kiev:

La luna di miele del liberalismo teorico russo, che imponeva ai suoi adepti di considerare anche un ebreo «un essere umano» negli anni '70 si avvicinava al termine. Cominciavano gli attriti. [...] Gli scontri con gli ebrei che già parlavano russo, che si erano tagliati i *pejsy* e la barba, che sulla base della suddetta teoria si consideravano di fatto alla pari con gli «abitanti del posto», con i «padroni», fecero sì che dalla parte di questi ultimi, dei «dominatori» si cominciasse ad esprimere un profondo scontento. Ciò si poteva notare già alla fine degli anni Settanta nei ginnasi e nelle università, soprattutto in quelle di provincia, dove tutto avviene in modo assai più manifesto, più che nelle capitali, e dove è più forte l'influenza piccolo borghese; ciò si poteva notare anche in parte della stampa, talvolta in forme piuttosto decise. Non lo vedevano né lo notavano coloro che non volevano guardare negli occhi la realtà, preferendo vivere nell'autoinganno, o che speravano di appianare tutto in modo definitivo [...]»<sup>25</sup>.

Gli «attriti» continuano a acuirsi, fino a sfociare nell'ondata

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 62.

di *pogrom* dell'81. Abbiamo visto la presa di posizione molto forte di Ben-Ami e il suo ruolo fondamentale nell'organizzazione dell'autodifesa ebraica. Nelle sue memorie, ricordando quel periodo, egli parla del ruolo fondamentale che l'autodifesa aveva svolto, non solo nell'arginare le violenze, ma soprattutto nel processo di recupero dell'identità nazionale, dell'"auto-identificazione". La sua dedizione alla causa del popolo ebraico viene rinsaldata, ed egli prende parte alla delegazione odessita di 'Am 'Olam in missione all'*Alliance Israélite Universelle* a Parigi.

'Am 'Olam ("popolo eterno") era un'organizzazione nata a Odessa dopo i *pogrom*, che organizzava l'emigrazione della popolazione ebraica in America<sup>26</sup>. Ben-Ami era in realtà già convinto della necessità di un *Vaterland* ebraico, unica soluzione all'ostilità della popolazione ospitante, ma decide comunque di appoggiarne i progetti e parte nell'ottobre del 1881. È a Parigi che inizia la collaborazione con *Voschod*, rivista scientifico-letteraria che esce a Pietroburgo dal 1881 e che annovera tra i suoi collaboratori i nomi più in vista dell'*intelligencija* ebraica; inaugurata con due lettere sugli avvenimenti di Parigi, pubblicate con lo pseudonimo di *Rejš-Geluta* ("capo della diaspora"), questa collaborazione sarà lunga e fruttuosa e finirà solo con la soppressione della rivista nel 1906.

Nell'agosto del 1882, invece di tornare in Russia si ferma a Ginevra, dove viene pubblicata la rivista *Vol'noe slovo*, diretta da Dragomanov: una rivista di tendenze nazionaliste e rivoluzionarie, a cui Ben-Ami, nonostante le discordanti posizioni politiche, accetta di collaborare.

Torna a Odessa solo nel 1886:

Era il primo quinquennio del cosiddetto «risveglio nazionale» tra l'*intelligencija* russo-ebraica (le masse non avevano nessun bisogno di «risvegliarsi», la loro consapevolezza nazionale ebraica non era mai venuta meno) e della «palestinofilia». Dalla mia rosea lontananza [...] mi sembrava che laggiù tra gli ebrei russi tutto fosse intriso di fervente attivismo e di intenso lavoro per realizzare il grande ideale nazionale [...] Ma già dai primi giorni, invece di fervente attivismo e di intenso lavoro, mi scontrai con qualcosa di così meschino che mi assalì una completa disperazione. Attorno a me era atrofia e morte, e una sorta di impotente, anemico vaniloquio che di tanto in tanto violava il silenzio sepolcrale di quel regno di morte<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Cfr. J. FRANKEL, *Gli ebrei russi*, traduzione dall'originale inglese del 1981, Torino, Einaudi, 1990. Sulla storia degli ebrei russi si veda anche: F. KANDEL', *Kniga vremen i sobytij*, Mosty Kul'tury, Mosca-Gerusalemme, 2002.

<sup>27</sup> Cit. in L. SALMON, *op. cit.*, p. 80.

La delusione è forte e l'incontro con gli amici L. Pinsker e M.L. Lilienbljum non fa che darne conferma: la causa palestinese si è arenata, e restano solo sconclusionate assemblee del movimento *Hibbat Sion* ("amore di Sion"), di cui Pinsker è uno dei maggiori esponenti, e a cui Ben-Ami prende parte. Secondo lui è lo spirito della "provincia", e in particolare della Lituania che potrebbe salvare il movimento, grazie al legame intatto con le masse popolari ebraiche, legame che a Odessa si è perduto.

A Odessa Ben-Ami resterà per quasi vent'anni, collaborando a riviste e insegnando sia al *Talmud Torah*, che a privati. In questa città intrattiene forti legami d'amicizia con tre grandi nomi della letteratura ebraica: Mendele Mocher Sforim, Shalom Alejchem e Chaim Nachman Bjalik. Ben-Ami è l'unico a scrivere in russo, in quanto i primi due utilizzano lo yiddish, mentre Bialik è forse il primo grande poeta di lingua ebraica. L'opzione linguistica di Ben-Ami pare a prima vista paradossale: come può un teorico dell'autoemancipazione ebraica, acceso nazionalista e furente avversatore della russificazione scegliere proprio il russo come lingua letteraria? La scelta è in parte dovuta al fatto che quando egli inizia la sua attività di scrittore la letteratura yiddish moderna, di cui Mendele Mocher Sforim è il pioniere, è solo ai primi passi, ed egli stesso probabilmente ne ignora ancora l'esistenza. Tuttavia il fattore principale è da individuare nella precisa scelta poetica dello scrittore: la sua opera è tesa in primo luogo a difendere la causa ebraica e a affermarne la dignità culturale, iniziativa che poteva avere credibilità ma soprattutto risonanza solo utilizzando la lingua russa come strumento di espressione. Leggendo Ben-Ami, infatti, appare subito chiaro dall'uso continuo di termini in ebraico e yiddish che il pubblico doveva essere prevalentemente di ebrei, ma sono proprio quegli ebrei che parlano e scrivono in russo, gli assimilati, che egli vuole raggiungere e riportare alla loro identità tradizionale. Inoltre, scrivendo in russo, egli poteva eventualmente raggiungere anche lettori russi a cui erano accessibili solitamente solo opere di *maskilim* che condannavano duramente la vita ebraica degli *shtetl*. La scelta linguistica concorre sicuramente a acuire la dimensione di confine dello scrittore, inaccessibile a coloro di cui racconta la vita, incompreso dagli altri, e infatti dimenticato per anni.

Nel 1897 Ben-Ami entra in possesso di una copia dello *Judenstaat* di Herzl, che era stato pubblicato a Vienna l'anno prima: la delusione degli ultimi anni si fa speranza.

Io credevo ben poco alla realizzazione dell'idea. Un decennio di attività nel comitato dei *Choveve-Zion*, l'indifferenza che aveva incontrato la nostra attività tutto attorno nelle masse popolari, l'ostilità della maggior parte dei cosiddetti *intelligenty*, la assoluta inettitudine, persino dei migliori e dei più devoti all'idea, a lavorare con insistenza e risolutezza e in generale a svolgere un'attività pratica erano fattori che mi avevano insinuato grandi dubbi riguardo alla volontà e alla capacità del nostro popolo in quanto tale di fare qualcosa per crearsi un futuro migliore e più solido. Ma già il fatto che quest'idea, celata nei profondi meandri del cuore dei migliori di noi, improvvisamente e audacemente apparisse dinanzi a tutto il mondo e fosse espressa con tanta chiarezza e in modo così categorico, già questo solo fatto suscitò in me un'impressione indecristibile<sup>28</sup>.

Subito dopo comincia a uscire *Die Welt*, la rivista del movimento (lo stesso Ben-Ami manda saltuariamente materiale per la pubblicazione), e viene fissato il primo congresso sionista a Basilea per fine agosto. Ben-Ami viene eletto nella delegazione ufficiale odessita e incontra Herzl a Vienna. Ritorna in Russia carico di speranze, e negli ultimi anni della sua permanenza odessita aumenta la produzione per le riviste e pubblica molte opere sia narrative che pubblicistiche.

Intanto la situazione politica e sociale degli ebrei russi continua a peggiorare e nell'aprile del 1903 scoppia a Kišinev un ennesimo violentissimo *pogrom*, in conseguenza della propaganda antisemita della stampa e delle autorità.

L'atmosfera è sempre più tesa e Ben-Ami sempre più convinto che l'unica soluzione sia la creazione di uno stato territoriale ebraico in Palestina: nel 1905 parte da Odessa per partecipare al settimo congresso sionista; mentre è all'estero scoppia una nuova ondata di violenze anti-ebraiche, e Ben-Ami decide di fermarsi definitivamente a Ginevra. Qui continua la sua attività letteraria, collaborando a *Evrejskij mir*, *Rassvet*, *Evrejskaja starina*, *Evrejskaja žizn'*, *Vestnik vospitanija* e al *Vestnik Evropy*. Intanto seguita l'attività sionista e l'appoggio agli ebrei russi, la cui situazione rimane invariata fino alla rivoluzione e alla guerra civile, quando gli attacchi e i saccheggi diventano di insostenibile violenza: il mondo dello *shtetl*, fulcro della trentennale attività dello scrittore, cede definitivamente e si sgretola.

Ben-Ami probabilmente considera da tempo l'eventualità della *'aliyyah*, l'emigrazione in Palestina: il suo mondo è ormai

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 90

irrimediabilmente perduto, tra il '16 e il '17 muoiono reb Mendele e Shalom-Alejchem, due dei suoi più cari amici, e parte della sua famiglia già vive in Palestina. Nel 1924 si trasferisce infine a Haifa, e poi a Tel Aviv, dove si trovano anche Bjalik e Achad-Haam.

In Palestina lo coglie spesso una profonda nostalgia per lo *shtetl*, nostalgia che la scrittura non riesce più a lenire: dopo anni di peregrinazioni e sofferenza è giunto alla terra agognata, per rendersi conto che la sua unica patria è e resta la *Heimat*, quella patria interiore dell'infanzia, di un passato irrecuperabile. Inoltre, per Ben-Ami, convinto sostenitore di un'identità nazionale inscindibile dall'elemento religioso, l'approccio laico all'insediamento in Palestina rimane incomprensibile, e lo disapprova: la maggior parte dei pionieri che giungono in Terra Santa non rispettano i precetti religiosi, sono sacrileghi e impuri. Essi sono laici nel senso dell'ebraico *ḥiloni*, in quanto non distinguono tra ciò che è *qodeš* (sacro, distinto, separato) e ciò che è *ḥol* (profano). Per Ben-Ami, che come abbiamo visto è intriso, come tutti gli ebrei ortodossi, di questa separazione che modella il mondo, la caduta di questo confine è causa di profondo dolore e avversione.

Tverskij, che lo definì «poeta dello *shtetl*», racconta di Ben-Ami:

Ricordo un incontro con lui negli ultimi anni della sua vita: una delle passeggiate quotidiane. Uscivamo dalla casa di Bjalik: le dune di Tel-Aviv andavano rinfrescandosi. Lo accompagnavo a casa sua [...] il suo incedere era stanco, ma non le sue parole. Non ricordo di preciso i termini, ma ricordo il tono della voce e l'argomento: «Lo *shtetl*» era caldo e semplice, piccolo dentro le sue quattro mura, ma là si aveva la profonda sensazione di essere al di fuori del tempo. Là esistevano il sabato e le festività. Qui ci sono le feste di un club, di un altro club e di un altro ancora, soprattutto per i turisti. Qui vinceremo certo la sabbia, ma non vinceremo la ferialità del nostro modo di vivere, e in questo più che in ogni altra cosa ci sforziamo di essere simili agli altri popoli. *Forse stiamo uscendo da una diaspora esteriore per entrare in una diaspora interiore*<sup>29</sup>.

Ben-Ami muore a Tel-Aviv l'8 febbraio del 1932.

<sup>29</sup> Cit. in L. SALMON, *op. cit.*, p. 111 (corsivo nostro).

### 3. *Antinomie e concetto di confine in Baal-tefilo*

Essere ebreo vuol dire aver conservato questa particolare memoria; nella sentenza di Baal Shem Tov: «L'essenza dell'essere è nella memoria», «essere» significa «ricordare»; rinunciare o perdere la memoria significa «non essere». L'appannamento della memoria della propria cultura comporta per l'ebreo moderno l'ansia e lo smarrimento<sup>30</sup>.

*Baal-tefilo* è la storia di due ebrei russi: un ragazzino, proiezione nel passato del narratore, e un vecchio cantore, le cui vicende si intrecciano nella scoperta della musica profana e del teatro.

La narrazione si apre con una gita solitaria del narratore a due giorni da *Yom Kippur* e le prime pagine ci immergono in una natura magica e rarefatta, tra montagne e laghi della Svizzera francese. L'atmosfera silenziosa e contemplativa viene interrotta dal risuonare degli accordi della cavatina di Bertram da *Roberto il diavolo*. Affiorano i ricordi del protagonista, e ci trasportano inaspettatamente nella città di X, forse Odessa, a ripercorrere una storia di molti anni prima. Lontana nel tempo e nello spazio.

Fin dall'inizio questo racconto si fa superamento a ritroso di confini, spaziali e temporali, per seguire una vicenda dolorosa e importante della vita del narratore, quasi la storia di un'iniziazione: «per mezzo dell'iniziazione, si vengono a conoscere la vera teofania, la discendenza mitica del clan, il *corpus* delle leggi morali e sociali, in breve la posizione dell'uomo nel cosmo»<sup>31</sup>. Nelle società antiche le iniziazioni sono spesso legate a soggiorni ai margini della comunità, e questa storia è per molti versi un viaggio ai confini del sistema ebraico. Per molti versi perché i confini hanno certo molteplici manifestazioni, spaziali, sociali, simboliche, rituali, aspetti indissolubilmente legati, che in questo racconto si ritrovano e si confondono.

3.1. La storia è narrata per mezzo di un lungo *flash back*: il narratore ha circa tredici anni e da tre vive con la famiglia dello zio nella grande città di X, in cui si è trasferito dopo la morte del padre. Il primo particolare della sua vita di allora di cui veniamo a conoscenza è la grande passione per la musica, condivisa dalla famiglia nei termini che il sistema ebraico per-

<sup>30</sup> D. CAVAIÓN, *La letteratura russo-ebraica*, p. 686.

<sup>31</sup> M. ELIADE, *op. cit.*, p. 63.

mette: ai matrimoni ebraici vengono rielaborate arie delle origini più varie, cantori famosi di passaggio portano preghiere dalle nuove melodie. Il padre, che spesso si metteva a cantare, attirava tutta la cittadina a ascoltare sotto le finestre della loro casa. Lui stesso, che segue i suonatori per imparare le più belle melodie, viene spesso invitato a cantare, e conquista l'attenzione del cugino Hershele, «musicista accanito». Sarà lui, che frequenta segretamente il teatro, a cantargli *La Traviata*, *Il Trovatore* e la *Norma*:

E io, che non avevo la più pallida idea di cosa fosse il teatro, già a dodici anni conoscevo quasi integralmente tutt'e tre queste opere. Inoltre sapevo bene che a teatro cantavano «in modo tale che di quel canto si può morire» e che andarci era uno dei crimini più spaventosi. Per questa ragione non avevo mai neppure osato sognare di vedere il teatro<sup>32</sup>.

La premessa ci rivela subito il fulcro della questione: la casa dello zio, dove viveva a patto che «non interferisse in nulla nell'ordine prestabilito della vita quotidiana», è al centro del quartiere ebraico e il sistema di riferimento è sempre e inevitabilmente quello ebraico. Compito dell'ebreo è, come parte del popolo santo, il rispetto della Legge e la «santificazione attiva del mondo»<sup>33</sup>, compiti che presuppongono, e allenano, la percezione dei confini tra lecito e illecito, tra sacro e profano. E infatti:

[...] Fin dalla più tenera età, come per qualsiasi altro ebreo del mio ambiente, si era sviluppata in me una capacità su cui potevo sempre contare: la capacità di percepire il *confine* tassativo tra lecito e illecito, accessibile e inaccessibile, possibile e impossibile, dal punto di vista religioso, sociale e materiale. «Cosa vuol dire *io voglio?*»: così risuonava perennemente nelle mie orecchie l'argomentazione chiarificatrice che annullava i desideri illeciti o impossibili: «Cosa vuol dire *io voglio?* Beh, e se un bel giorno volessi la *bas-malke* (figlia del re)? Questa capacità era stata il frutto di una severa e ferrea disciplina religiosa che non conosceva compromessi, che frenava e reprimeva sul nascere qualsiasi desiderio, qualsiasi passione<sup>34</sup>.

In questo sistema l'unica arte lecita è quella connessa alla religione e la bellezza è vissuta come elemento pericoloso, fri-

<sup>32</sup> BEN-AMI, *Baal-tefilo*, p. 33.

<sup>33</sup> E. FROMM, *La legge degli ebrei*, traduzione dall'originale tedesco del 1922, Milano, Rusconi, 1993, p. 31.

<sup>34</sup> *Baal-tefilo*, p. 145.

volo, che rischia di allontanare da Dio e di destabilizzare la vita ebraica con il rischio per antonomasia, l'idolatria. Il teatro è un luogo inaccessibile, ed è impossibile anteporre i propri desideri al rispetto della Legge.

È in questo contesto che avviene l'incontro tra Aaron e un povero cantore, reb Avner, che, rimasto colpito dalle doti musicali del ragazzino gli propone di fargli da corista per le preghiere delle festività nella misera sinagoga degli *štiper*, come sono chiamati i facchini che trainano a mano pesanti carretti. Insieme, vengono spinti gradualmente fino al teatro, da una miscela di caso e seduzione («Vedi, c'è una specie di forza spaventosa che mi spinge laggiù, verso quello strano edificio, verso quel teatro») <sup>35</sup>, e scoprono quella che Ben-Ami stesso, nelle sue memorie, aveva chiamato «la più divina fra tutte le dee»: la musica. Musica profana che può essere vissuta come manifestazione del sacro, come forse suggerisce l'autore, ma anche come forza autonoma e sacrilega che rischia di scalzare l'unicità di Dio. Essa si insinua nelle preghiere e diviene canto accorato e commovente che scuote l'essere di chi l'ascolta, ma mentre per il ragazzino, nonostante le lotte interiori, il sentimento religioso è sempre predominante, per reb Avner la seduzione della musica si congiunge sottilmente a quella pericolosa della donna, ed egli si consuma nel dilemma della scelta, fino alla morte.

Era come se volesse soffocare in sé quella improvvisa passione per il teatro, invincibile e peccaminosa, che di colpo si era impossessata di lui e che lo opprimeva con forza spaventosa. [...] Era chiaro che dentro di lui si combatteva una dura battaglia, che qualcosa lo spaventava <sup>36</sup>.

L'idea kierkegaardiana dell'opposizione tra vita etica ed estetica, che vede nella scelta tra le due l'unico mezzo per evitare la dissoluzione della personalità, in questa storia offre interessanti strumenti di analisi: il passaggio da uno stadio all'altro non può avvenire che attraverso un'esperienza violenta, che scuota la persona nel profondo fino alla maturazione della scelta. Ma reb Avner si perde sul confine, si dibatte pur sapendo che il sistema a cui appartiene scelte non ne consente, perché è Dio l'unica scelta. È lui stesso a rendersi conto di aver superato il confine, quel confine che abbiamo visto essere insito

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 66; 69.

nel profondo dell'anima di ogni ebreo. È curioso che proprio questa logica avesse dato vita a un detto popolare yiddish che prendeva le tre lettere radicali della parola *chazzan*, cantore, come acrostico di «*chazzonim zaynen naaronim*», “i cantori sono pazzi”; detto a cui, tuttavia, se ne aggiungeva un altro: «può darsi che tutti i cantori siano pazzi, ma non tutti i pazzi sono cantori»<sup>37</sup>.

Il nostro pazzo cantore sperimenta in prima persona il significato del libero arbitrio, concetto fondante dell'ebraismo prima, e del cristianesimo poi, senza il quale sono impensabili sia la retribuzione che la punizione:

– Cosa ne pensi, *klejnikker* (ragazzino), Dio punisce per i peccati che infliggono solo dolore? No, non può essere! – reb Avner si rispose da solo e tacque nuovamente. – Questo dolore è già una punizione. Del resto chi lo sa! Chi può dire di sapere qualcosa? Tutto, tutto è per l'uomo un mistero, solo il Signore sa tutto, comprende ogni cosa<sup>38</sup>.

È interessante notare come un confronto della figura di reb Avner con Yasha, il protagonista di *Il mago di Lublino* di I.B. Singer, riveli che i due personaggi subiscono uno sviluppo speculare, ma partecipano dello stesso dilemma: Yasha, mago acrobata, segue un percorso che lo porta dal teatro alla sinagoga, fino a diventare «Yasha il penitente» e rinchiudersi all'interno di una casupola di mattoni per porre confini invalicabili alla sua possibilità di peccare. Egli è infatti, al pari di reb Avner, uno di «coloro che vedono il pozzo ma ci precipitano ugualmente»<sup>39</sup>, ed è solo quando tocca il fondo che si rende conto che «la religione era come un esercito... per operare richiedeva disciplina. Una fede astratta conduceva, inevitabilmente, al peccato»<sup>40</sup>. I due partono dunque da punti opposti, ma si incontrano al confine del sistema ebraico, quando stanno per perdere la propria identità, ed è inevitabile, ormai, che qualcosa accada. Partito da una condizione in cui «si era alienato dai pii, questo sì, ma senza passare nel campo degli assimilati»<sup>41</sup>, Yasha rientra nel sistema ebraico attraverso l'espia-

<sup>37</sup> A. UNTERMAN, *Dizionario di usi e leggende ebraiche*, traduzione dall'originale inglese del 1991, Bari, Laterza, 1994, s.v. *chazzan*.

<sup>38</sup> *Baal-tefilo*, p. 172.

<sup>39</sup> I.B. SINGER, *Il mago di Lublino*, traduzione dall'originale inglese del 1960, TEA, Milano, 1988, p. 199.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 206.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 206.

zione; Reb Avner, che in quel sistema era pienamente inserito, supera invece il confine nell'altra direzione: sentendosi lui per primo un peccatore, indegno di far parte della comunità, egli si autoesclude. Se il problema della scelta è, secondo Kierkegaard, distintivo della modernità, il sistema ebraico è certo fuori dal tempo e offre una soluzione perfetta al rischio di alienazione dell'uomo. Il prezzo per l'appartenenza è forse alto, ma il compenso è il senso d'identità e la pace interiore: è chiaro che Ben-Ami, e così anche Singer, indicano nell'ebraismo se non *la* soluzione, la *loro* soluzione alla spinta dissolutrice della modernità.

La figura di reb Avner, nelle sue sfaccettature in parte solo accennate, è certo molto più complessa di quella di Aaron, il ragazzino: essi incarnano la prima e più evidente antinomia del racconto, quella tra vecchiaia e giovinezza, che si riflette anche nell'approccio duplice del narratore, il quale racconta i fatti sia in un'ottica infantile, che con lo sguardo nostalgico dell'adulto ormai lontano. La loro esperienza segreta con la musica profana avrà quindi ripercussioni diverse sui due protagonisti, come se il superamento dei confini del lecito mettesse irrimediabilmente in crisi il sistema del vecchio e fosse invece reversibile per il bambino, che non è ancora strutturato. Vedremo nello specifico come questo corrisponda a una precisa poetica di Ben-Ami.

3.2. L'analisi del racconto alla ricerca dei confini «religiosi, sociali e materiali», che il protagonista stesso indica come perennemente presenti, ha fatto emergere una serie di antinomie strutturalmente e tematicamente basilari, indissolubili da quei confini in quanto poli opposti da essi delimitati. Il confine diviene lo spazio in cui queste antinomie trovano definizione della loro identità nel confronto (e nello scontro) con il loro polo opposto; nello spazio di confine, che è dunque una zona, e non un limite, esse si rivelano appieno nei loro caratteri e nelle loro implicazioni. Questa polarità è un concetto noto in linguistica, dove la definizione è possibile solo per opposizione distintiva.

Vediamo allora di che antinomie si tratta:

I. *Sacro – profano*

Quella tra sacro e profano è l'opposizione tematica basilare,

che in un certo modo tutte le riassume; nel racconto non è mai esplicita, ma abbiamo visto come nella mentalità ebraica questo contrasto modelli e governi la realtà: alcuni accenni al significato di questo concetto aiuteranno quindi a far luce su ciò che segue.

Queste due categorie sono tra loro ciò che di più radicalmente diverso si possa immaginare, ma al contempo si presuppongono a vicenda, ed è difficile parlare di una senza fare continuo riferimento all'altra; esse inoltre in più casi si fondono a tal punto che diviene faticoso capire se una data cosa sia contaminante in quanto sacra o in quanto profana. Il sacro comprende tutto ciò che non appartiene alla vita quotidiana, e per questo è stato definito da quasi tutti gli studiosi come *alterità* (sacro come "totalmente altro", *das ganz Andere*): «un oggetto diventa sacro nella misura in cui incorpora (cioè rivela) una cosa diversa da sé. [...] Una ierofania presuppone una scelta, un distacco netto dell'oggetto ierofanico rispetto al resto circostante»<sup>42</sup>. Tale distacco spiega la già citata ambivalenza della radice ebraica *q-d-š*, che significa sia "sacro" che "distinto, separato", e conferisce al numinoso la duplice qualificazione di *fascinans et tremendum*<sup>43</sup>. Il profano è di conseguenza tutto ciò che fa parte esclusivamente del terreno, ciò che si limita a essere *ciò che è*. Prescindendo dal dibattito sul carattere irrazionale o meno del sacro, ci interessa qui evidenziare la centralità dei riti di passaggio dall'uno all'altro; infatti, «L'eterogeneità tra questi due domini del reale non esclude a priori ogni tipo di comunicazione tra loro, ma impone il rispetto di precise regole culturali in grado di disciplinarne il contatto»<sup>44</sup>. Tali regole instaurano confini, limiti d'azione che vanno rispettati, pena lo scatenarsi della forza che muove e regola l'universo.

## II. *Ebrei* – goyim

*Goy* è un termine ebraico che significa letteralmente "popolo", ma che viene utilizzato solitamente per indicare qualunque

<sup>42</sup> M. ELIADE, *op. cit.*, p. 17.

<sup>43</sup> Cfr. R. OTTO, *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, traduzione dall'originale tedesco del 1936, Milano, Feltrinelli, 1966.

<sup>44</sup> M. MASSENZIO, *La storia delle religioni nella cultura moderna*, in G. Filoramo (a cura di), *Manuale di storia delle religioni*, Roma, Laterza, 1998, p. 491.

persona che non sia ebrea, un “gentile”; l’espressione rivela già la rappresentazione del mondo di derivazione biblica (abbiamo detto come il confine si riduca a quello tra Israele e non Israele), che concepisce esclusivamente la bipartizione: l’ebreo può essere russo, italiano, francese e così via, ma ciò che conta è il suo ebraismo; modello applicato anche ai gentili, la cui caratteristica saliente è il semplice non ebraismo. Come tale separazione fosse requisito fondamentale del mantenimento dell’identità sembra chiaro da ciò che è stato detto fin qui.

Nel racconto la distinzione tra ebrei e *goyim* è rappresentata in primo luogo dalla separazione degli spazi all’interno della città:

[...] Lo zio viveva al centro del quartiere ebraico che occupava buona parte della città di X, la cui popolazione ebraica arrivava a circa trentamila abitanti. Essendo sul mare (sulle rive del Mar Nero), la città aveva una notevole importanza sul piano commerciale, motivo per cui era densamente popolata, e dalle genti più diverse. Gli stranieri erano addirittura la maggior parte: in particolare vi erano numerosi italiani, greci e tedeschi che abitavano nei quartieri più belli e più ricchi, che erano ormai di loro proprietà e che si distinguevano per il lusso delle case. La massa ebraica, fatta eccezione per alcuni singoli casi, i cui nomi erano sempre sulla bocca di tutti, viveva invece in un quartiere sporco e maleodorante, costellato di case brutte dai cortili nauseabondi<sup>45</sup>.

Il racconto si svolge quasi esclusivamente nel quartiere ebraico, e i personaggi sono sempre ebrei, forse i più «colpevoli del terribile giogo di preoccupazioni e sofferenza che si trascinano dietro.[...] Gli altri vivono spensierati, sanno ridere e divertirsi. Noi siamo sempre cupi come temporali»<sup>46</sup>. I contatti con “gli altri”, i *goyim*, sembrano essere pressoché inesistenti, e i pochi russi o ucraini che appaiono nel racconto sono pure comparse, spesso rozze e maleducate, e comunque sempre stereotipate:

L’uomo nella gabbia si reggeva la testa con entrambe le mani e sbadigliava energicamente.

– Ehi, rabbini, volete andare a teatro? – ci chiese il ragazzo che ci aveva intravisto scrutare timorosamente oltre il vetro.

Noi, senza neanche rendercene conto, ci guardammo a vicenda e, con altrettanta inconsapevolezza, come spinti da una misteriosa forza interiore, entrammo. L’uomo della gabbia allontanò svogliatamente le mani dal suo energico sbadiglio e sollevò gli occhi su di noi. Di colpo una fragorosa risata deformò la sua faccia assonnata.

<sup>45</sup> *Baal-tefilo*, p. 32.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 136.

– Beh, siete venuti a pregare? – si rivolse a noi barcollando dalle risa e ammiccando con l'occhio sinistro.

– Su, dagli i biglietti, che vadano a vedere – disse il ragazzo [...]

– Ma che t'è preso!? Cos'è, d'improvviso fai l'avvocato dei giudei? – gli rispose l'uomo dando alle sue risate un tono più serio<sup>47</sup>.

Il brano citato è la descrizione del primo ingresso dei due protagonisti a teatro, e, pur essendo quasi a metà del libro, è il primo intervento di *goyim* che non si limiti a una frase; nel quartiere ebraico non si intuisce neanche la presenza dei gentili, e bisogna uscire per averne qualche descrizione, seppur fugace. Nel racconto i momenti di “sconfinamento” sono pregni di significato: essi corrispondono infatti alle visite al teatro, così che il superamento dei confini territoriali del quartiere ebraico, e il contatto con i *goyim*, coincide strettamente con il superamento dei confini del lecito.

### III. *Natura – città*

L'ambientazione del racconto si riduce in sostanza al contrasto tra la città soffocante e la natura che dà sollievo: quest'opposizione è tipica di Ben-Ami, e corrisponde alla tradizionale visione chassidica della natura come manifestazione della grandezza divina, come ambito sacrale in contrasto con la limitatezza e la profanità degli spazi umani; in *Baal-tefilo* è in particolare il mare a svolgere tale funzione:

Ci sdraiammo sulla sabbia morbida e calda, con lo sguardo rivolto al mare, scrutando in lontananza. In un attimo eravamo ammutoliti, abbandonati alla contemplazione di quel quadro di divina grandezza che si estendeva sconfinato dinnanzi a noi. [...] (Erano momenti) in cui un essere umano riesce a separarsi dalla materia e sperimenta la fusione con l'eternità; in cui cessa di vivere una vita materiale, fisica; in altre parole, è il momento in cui egli esiste solo spiritualmente, in cui ha la possibilità di concepire Dio, l'immortalità e la vera poesia. [...] Eh sì, la grandezza del Signore non può raggiungersi in un angusto scantinato, in una bottega, in un'osteria, né sulla piazza di un mercato, ma all'aria aperta e pura, sotto le volte del cielo!<sup>48</sup>

Il simbolismo dell'ambiente è piuttosto esplicito, e la natura viene vissuta da Aaron e reb Avner come spazio di comunione con il divino, in cui le sofferenze derivanti dalla coscienza del peccato vengono alleviate dalla contemplazione della bellezza naturale:

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 130, 132, 137.

– Com'è bello, com'è bello qui! – disse reb Avner dopo che ci fummo riseduti. Che silenzio, che meraviglia! Non avrei mai pensato che al mondo potesse esistere una bellezza così grande! E come mi sembra soffocante e sporca la città e quel disgraziato buco di reb Ioske. [...] Com'è bello qui, o Signore, come si sta bene! Solo che sento di nuovo un terribile dolore in fondo all'anima. Un dolore terribile!<sup>49</sup>

Le digressioni paesaggistiche sono lunghe e frequenti, mentre le descrizioni della città scarse e desolanti. La differenza tra città e natura è tale che «il mondo in cui improvvisamente ci eravamo ritrovati era così lontano da quello che avevamo abbandonato poco prima che mi sembrava fossero trascorsi giorni da quando avevo lasciato la città»<sup>50</sup>.

La passione di Ben-Ami per la natura si contrappone a un'idea della città anch'essa coerente con l'immaginario biblico: in *Genesi* 4,17 il primo fondatore di una città è Caino, e questa attribuzione segna l'idea di città di una sfumatura negativa, dalla quale l'unica esente è, naturalmente, Gerusalemme.

#### IV. *Festività – ferialità*

*Il cantore* si svolge in un arco di tempo molto limitato, corrispondente agli *jomim noroim* (pronuncia ashkenazita dell'ebraico *yamim nora'im* che significa letteralmente “giorni terribili”), quei dieci giorni che vanno da *roš-bašanab*, il capodanno ebraico, a *yom kippur*, il “giorno dell'espiazione”. Al contrario delle altre festività, in cui è vietata ogni amarezza, in questo periodo «ogni individuo, e persino ogni oggetto inanimato, veniva avvolto da una cortina di mesta tristezza»<sup>51</sup>. Questa collocazione temporale, oltre a offrire lo spunto per l'incontro dei due, risponde alla caratterizzazione della storia come straordinaria e significativa. La festività religiosa, per cui lo scrittore nutre una passione particolare che si sarebbe conservata negli anni, corrisponde nella sua funzione alla natura e alla narrazione: essa permette la fuga dalla realtà quotidiana e il rifugio nella dimensione archetipica del rito, la cui «mediazione aiuta l'uomo ad avvicinare la realtà, a inserirsi nell'ontico, liberandosi dagli automatismi (privi di contenuto e di significato) del divenire, del “profano”, del nulla»<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 135; 137.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>52</sup> M. ELIADE, *op. cit.* p. 39.

L'enfasi sulla sacralità del periodo concorre a mettere in luce l'impurità dei pensieri di Aaron e reb Avner, perseguitati durante le preghiere dal ricordo di «quel canto divino»:

Più di tutto mi turbava il fatto che proprio in sinagoga, in giorni così sacri e solenni, quando in cielo si decideva il destino di ogni essere vivente, io avessi una visione che, dal mio punto di vista, era così peccaminosa e delittuosa<sup>53</sup>.

Ancora una volta la fonte primaria della contaminazione è la fusione tra sacro e profano, il venir meno dei loro confini.

L'implicazione simbolica della festività è sottolineata inoltre dal frequente accostamento concettuale di "materiale" e "feriale":

[...] ogni cosa materiale, feriale, come per incanto svaniva improvvisamente per lasciar posto ad un solo immenso essere spirituale, dotato di un unico cuore e di un unico sentimento<sup>54</sup>.

E ancora:

(reb Avner) Si schiarì la voce, si aggiustò prima il *tales*, poi lo zucchetto, infine la cintura che stringeva la sopravveste, e finalmente cominciò la preghiera. La sua piacevole voce di tenore, sebbene intaccata da una lieve raucedine, risuonava accorata e al tempo stesso solenne. Qualcosa di indicibilmente bello, meraviglioso, riempì la sinagoga penetrando nel cuore di ognuno. In un attimo ogni volto si trasformò, come se una luce avesse cancellato la solita espressione di quotidiana ferialità illuminandola di grandiosa spiritualità<sup>55</sup>.

#### V. *Infanzia – maturità*

Nella poetica di Ben-Ami, sempre teso al recupero di un passato felice e incorrotto contrapposto al difficile presente, l'infanzia rappresenta un *topos* ricorrente: essa corrisponde al tempo mitico non ancora segnato dal lutto e dalla perdita della patria interiore; quel tempo di purezza e incontaminazione che egli cerca continuamente di rivivere attraverso il racconto. Lo scrittore infatti utilizza l'aggettivo *detskij* (infantile) nei momenti di pathos, a significare la dolcezza e poeticità di una persona:

[...] In quell'uomo (reb A.) vi era qualcosa che attirava e che affascinava al primo sguardo. Nella sua voce risuonava una sorta di infantile

<sup>53</sup> *Baal-tefilo*, p. 115.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 91.

semplicità, di accattivante familiarità ed entrambe le cose si riflettevano nell'espressione pensierosa dei suoi occhi che rivelavano un'ombra di rassegnata malinconia.

Inizialmente, egli aveva reagito ai miei elogi con una certa diffidenza, ma [...] alla fine dovette credere alla mia sincerità ed un sorriso di infantile felicità apparve sul suo viso triste, malato e pallido<sup>56</sup>.

Come è stato notato da Laura Salmon nella sua opera monografica sullo scrittore, è possibile un parallelismo con la «poetica del fanciullino» pascoliana:

una vera e propria *bezchitrostnost'* («assenza di scaltrezza») sembra connotare ogni personaggio, luogo o evento narrato da Ben-Ami: paradossalmente anche gli scaltri, i disonesti, i cattivi, i crudeli – ebrei e non – vengono proposti, in un'ottica retroattiva, attraverso lo sguardo «incantato» (non-disincantato) del bambino<sup>57</sup>.

L'antinomia infanzia-maturità è rivelata in primo luogo dal diverso impatto che la scoperta della musica produce sui due protagonisti: dalla capacità del bambino di rielaborare e superare l'esperienza "peccaminosa" (o forse non di rielaborare, ma limitarsi a intuire), che si oppone alla reazione di reb Avner che, incapace di scindere la musica dalla donna, soccombe al «fuoco morboso» che lo porterà alla follia e alla morte:

– Non posso scordare la voce che abbiamo sentito ieri. Mi è proprio entrata nella testa, nel cuore; quei suoni continuano a vorticare intorno a me e non capisco perché mi facciano sentire un simile dolore in fondo all'anima. [...] – Ma che mi prende, che mi prende...– cominció a borbottare sottovoce – una voce di donna... e proprio ora, nel mese di Elul...[...] <sup>58</sup>.

È vero, tuttavia, che l'esperienza in corso strappa momentaneamente Aaron dal dominio dell'infanzia, ed egli, fino alla morte di reb Avner e alla chiusura del cerchio con l'addio proprio in quel cimitero dove si era svolto il loro primo incontro, si ritrova come sospeso nella zona di confine tra i due poli: «come se avessi cessato temporaneamente di essere un bambino»<sup>59</sup>.

L'opposizione tra infanzia e maturità richiama quella tra principio e fine: il racconto è la storia di un inizio, quello del bambino, e di una fine, quella del vecchio. «Gli inizi sono

<sup>56</sup> *Ivi*, pp. 45, 63.

<sup>57</sup> L. SALMON, *op. cit.*, p. 214.

<sup>58</sup> *Baal-tefilo*, p. 64, 62.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 135.

sempre difficili» dice il *Midrash*, ma «la fine conduce all'inizio»<sup>60</sup>, come scopre Aaron e come scopre anche David Lurie, il protagonista di *In principio* di Chaim Potok. Anche in questo libro, che è il racconto della fine che porta il protagonista al suo inizio, la problematica del confine è centrale: per dare nuova vita alle radici, quasi spazzate via dalla *Shoah*, David Lurie supera i confini dell'ebraismo, addentrandosi nel mondo *goy*. I parallelismi con il libro di Potok potrebbero essere molti, e testimoniano la centralità del problema ancora a distanza di un secolo e di un Oceano.

3.3. Alle antinomie tematiche illustrate si aggiungono tre opposizioni di carattere strutturale: tra memoria e invenzione, tra passato e presente e tra russo ed ebraico o yiddish.

Queste opposizioni si presentano tuttavia più confuse tra di loro e nei loro opposti. È evidente la matrice autobiografica del racconto, e un accostamento della vita dell'autore e della vicenda di Aaron, rivela immediatamente molte analogie: la morte del padre, la madre molto religiosa e povera, la vita in casa di parenti, la stessa passione per la musica sono tutti elementi che permettono di sospettare la coincidenza del personaggio del racconto con lo scrittore bambino. Il racconto è presentato in chiave di ricordo di infanzia dal narratore che si trova in Svizzera e questa cornice fornisce un'ulteriore analogia con le vicende biografiche di Ben-Ami: come sempre nella produzione narrativa dello scrittore, i ricordi forniscono lo spunto reale per una storia irreali, ed è difficile scindere i particolari veramente accaduti dalle integrazioni fantastiche. La memoria, contrapposta a un presente doloroso, subisce un processo di mitizzazione innegabile, da cui non sono esenti probabilmente le stesse memorie. Mutano dunque i nomi e alcuni particolari, ma è indubbio che la scoperta della musica sia stata un evento fondamentale nella vita dello stesso scrittore:

[...] non appena giunse la sera e terminò la preghiera, corsi a casa, mangiai un boccone e mi precipitai al teatro. Era il vecchio teatro di Odessa, che tre anni dopo sarebbe bruciato e che, per il suo stile, si poteva considerare una copia perfetta della Scala di Milano [...] Il cuore mi batteva all'impazzata e mi doleva per l'agitazione e la paura [...] Finalmente mi ritrovai nel «palco» [...] Alcuni suoni, dapprima arditissimi, come se incitassero a qualcosa, poi sempre più tenui. Come un'eco lon-

<sup>60</sup> C. Поток, *In principio*, traduzione dall'originale inglese del 1975, Milano, Garzanti, 2003.

tana, d'un tratto riempirono la sala deserta [...] Poi una pausa; poi, ancora, nella semioscurità che si incupiva sempre più, si diffusero dei trilli pacati, pieni di compassione e di nostalgia. Mi sentii venir meno. Non era una melodia ben definita, ma quei suoni riuscivano a penetrarmi l'anima e a risvegliare in me una tale agitazione, una tale tristezza [...] Che voce forte, bellissima, incantevole! Che melodia divina! Tremavo tutto per l'entusiasmo, come se il sangue mi si fosse incendiato. Ero completamente agitato, esprimevo l'entusiasmo a gesti, con la testa, le braccia, con tutto il corpo<sup>61</sup>.

La somiglianza della descrizione data nelle memorie con quella ne *Il cantore*, e la continua oscillazione tra i due poli non dovrebbero stupire, data la poetica di Ben-Ami: si è parlato della narrazione come di una sorta di macchina del tempo, che trasporta dal presente al passato e permette il recupero di quel nucleo di memoria che è alla base dell'identità. La stessa memoria che, nella frase del Baal Shem Tov riportata all'inizio del capitolo, è segnalata quale essenza stessa dell'ebraismo. Nella vita di Ben-Ami è però avvenuta più di una lacerazione, e l'enorme distanza tra passato e presente è colmabile solo nella narrazione, in grado, non a caso, di condurci in un batter d'occhio dalle montagne svizzere all'Odessa della seconda metà dell'Ottocento. In particolare la cornice narrativa sembra un espediente atto a sottolineare tale *scarto materiale, feriale*, colmabile solo raccontando, immersi in quella natura prorompente dove solo si può raggiungere "la grandezza del Signore", e proprio a due giorni da *yom kippur*, periodo di una sacralità speciale:

Dio mio, quale dolore provocava nel mio cuore ogni suono! Quali ricordi tristi si agitavano dentro di me! Quanti anni quei ricordi erano rimasti sepolti sul fondo dell'anima mia, sotto un impenetrabile strato di infinite, amare traversie. Di colpo, proprio in quel luogo, essi riemergevano in modo così inaspettato. E sulle sponde del Lemano, dinnanzi alla catena del Monte Bianco, scorgevo l'ombra dell'infelice *baal-tefilo*<sup>62</sup>.

Improvvisamente la narrazione, fino a ora priva di termini in ebraico o in yiddish, si fa fitta di espressioni nelle due lingue e le note dell'autore a fondo pagina cercano, in modo confuso e disorganico, di far fronte all'incontro di parole e contesti.

<sup>61</sup> BEN-AMI, *Gody gimnazii*, cit. nella prefazione di L. SALMON a *Il cantore della sinagoga*, pp. 17, 18, 19.

<sup>62</sup> *Baal-tefilo*, p. 27.

4. *Considerazioni conclusive*

Queste righe sono state un tentativo di formulare una delle interpretazioni possibili: la categoria di analisi applicata ha messo in luce alcuni *fils rouges* che percorrono il racconto, che legano Ben-Ami al suo ambiente di formazione e appartenenza e lo pongono al contempo nel suo contesto storico contingente. L'intreccio è risultato fitto e lungo dall'essere districato; certo lo stesso concetto di confine è sfuggente e viscoso e implicherebbe un approfondimento, in questa sede impossibile, sull'uso dei termini, sulle implicazioni annesse e sulle innumerevoli sfumature che in queste pagine sono andate inevitabilmente perdute: in primo luogo la differenza tra limite, frontiera e confine; la creazione di un'idea dell'altro, strettamente legata al confine e alla sua percezione; la figura dello straniero, che del concetto di confine è figlia e che permetterebbe interessanti confronti con altri autori e una riflessione sull'esperienza stessa dell'ebraismo.

Foucault sostiene che i libri non hanno confini delimitati nettamente, ma sono presi in un meccanismo di rimandi continui a altri "libri", a altre frasi, e *Baal-tefilo* non fa certo eccezione: esso si pone in dialogo continuo con i "testi" ebraici, con la storia del suo autore, ma soprattutto con alcuni dilemmi della coscienza ebraica moderna. Se il carattere nomade e critico dell'ebraismo è cosa da tempo riconosciuta, e la difficoltà a integrare ebraismo e modernità una problematica fondante, questo racconto ne è espressione paradigmatica.

*ABSTRACT*

This work analyses Ben-Ami's tale *Baal-tefilo* by the application of the concept of "border", a crucial dimension in Judaism, always linked to identity and its disintegration. The analysis of the tale, looking for religious, social and material borders, seeks to place it in a wider context, in order to grasp its high dramatic level. The first part thus sets Ben-Ami in his historical context and briefly analyses the perception of border in the Jewish system; the second part deals with the experience of border in Ben-Ami's biography; the last part finally suggests a possible interpretation of the tale starting from this specific concept.

*KEY WORDS*

Ben-Ami. Border. Russian-Jewish literature.

PAOLA MARTINUZZI

LA CITTÀ METAFISICA DI MAX JACOB.  
*LE CORNET À DÉS* (1917; 1955)

*L'ombre des statues*

Ville des rêves non rêvés  
que des démons bâtirent avec une sainte patience  
c'est toi que, fidèle, je chanterai  
Un jour je serai aussi un homme-statue.

GIORGIO DE CHIRICO, *Épode (Poèmes Poésie)*

Percorrere *Le Cornet à dés* di Max Jacob è come attraversare un universo urbano che ci può sorprendere, catturare, inquietare, far sorridere, porre irrisolvibili quesiti. Dico “universo”, perché il poemetto in prosa, pur nella sua essenziale brevità, si manifesta e si costruisce sempre come un «univers complet, organisé, dont toutes les parties se tiennent et qui se suffit à lui-même»<sup>1</sup>. Avendo in sé il proprio fine e il proprio significato, esso non si pone come descrizione di un soggetto, narrazione di un evento, discorso morale o didattico, ma ogni componente descrittiva, narrativa, espressiva concorre alla costruzione di un *oggetto estetico*:

Totalité d'effet, concentration, gratuité, intensité: [...], le poème est un monde clos, [...] en même temps, un bloc irradiant, chargé, sous un faible volume, d'une infinité de suggestions, et capable d'ébranler notre être en profondeur<sup>2</sup>.

E questo oggetto estetico, poiché vuol essere poesia, si pone in una dimensione non temporale, che in Max Jacob viene

<sup>1</sup> S. BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 433.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 439.

raggiunta non attraverso la struttura ciclica ritmica (come in Baudelaire, o Bertrand), né con la ripetizione formale (come in Verhaeren, Pierre Louÿs, o Segalen), ma attraverso l'abolizione delle leggi di causalità, del principio di identità. E ciò accade in forme non dichiaratamente drammatiche, ma in un sottile gioco che mette alla prova la disponibilità del lettore ad essere sbilanciato.

I poèmes en prose di Jacob, che scelgono il paesaggio urbano come loro terreno preferenziale, si pongono nel solco del rivoluzionario *poème-illumination* di Rimbaud: il rifiuto degli «enchaînements logiques, syntaxiques, rythmiques»<sup>3</sup> genera il discontinuo. Discontinuo di una visione-folgorazione che contrae durate e distanze, o, più in sordina in Jacob, discontinuo radicale del frammento di visione. E la visione frammentata, sovrapposta, scomposta, acquista i caratteri del quadro metafisico.

Nelle sue osservazioni su Rimbaud<sup>4</sup>, Susanne Bernard mette in luce la «forme ouverte» e il ritmo di prosa, dinamico, presenti nelle *Illuminations*. Non più la prosa baudelairiana volutamente espressa in una «unità» formale, ma una «disparité anarchique». Con Rimbaud, veniva infranta quella «organicità» presente negli «éléments constitutifs» del poème en prose («brièveté, intensité, gratuité»). Il modo in cui Rimbaud termina i suoi poemi, volutamente non appare conclusivo, ma si propone come una nuova apertura di orizzonti, attraverso la rottura di piani e la dislocazione degli elementi spaziali. Questa «disparità anarchica» è presente nella forma jacobiana del poème en prose come polverizzazione dei «limiti dello spazio e della durata».

Se leggiamo *Sir Élisabeth (Prononcez sœur)* del *Cornet à dés*<sup>5</sup>, ci rendiamo conto che, come è nei procedimenti di Rimbaud, nel suo poème en prose, Jacob non prende in esame un paesaggio reale urbano, coerentemente configurato: procede «par touches séparées», e porta la realtà sul piano della «visione». La mancanza di una chiara consequenzialità, di un prima, di un dopo, di una qualsiasi ipotesi di collocazione storica, di una citazione che giustifichi la presenza delle immagini, minaccia dall'interno la costruzione di una struttura aneddotica del poème en prose.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 454.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 178-179.

<sup>5</sup> M. JACOB, *Le Cornet à dés*, édition de 1923, avec une préface de Michel Leiris, Paris, Gallimard, «Poésie», 2000, p. 124.

Anche Aloysius Bertrand elaborava in *Gaspard de la nuit* una struttura aneddótica, era anzi questa la forma privilegiata del suo *Vieux Paris*, ma la Storia, anche se non rappresentata, stava dietro la pagina, dove ha luogo una transitorietà. In essa erano riconoscibili i lineamenti del quadro, il tempo delle scene, i frammenti di una prospettiva sociale; tessitura evidente attraverso le scelte lessicali, storicizzate in funzione del piccolo universo reale (Medioevo, Cinquecento) che il poeta si era posto come suo oggetto.

«La cité de Happney est détruite, hélas!»<sup>6</sup>.

Di quale città si lamenta la distruzione? E dove essa è situata? Si trova in una supponibile America reale o, piuttosto, nell'orizzonte dell'irrealtà? C'è ambiguità nel nome e nel paesaggio e nel significato del nome. Happney contiene nella sua radice la parola *happy* (che vuol dire *felice*), ma se pronunciato alla francese, il significato del vocabolo diventa disforico, fa pensare a una sommersione (*apnée*), a una catastrofe. Nella sua ambigua semanticità, è una parola ambivalente, nella quale si fondono opposti significati. La città è «détruite, hélas!»; non ci sono che sparsi frammenti di cose, privi della loro funzione: c'è un muro fra due torri quadrate, collocato nel vuoto. Le torri non hanno una chiara e univoca immagine, nella astratta atmosfera in cui sono visibili («ont l'air de fermes ou de citernes»); relitto di un paesaggio industriale? o agricolo? In contraddizione, viene data, dopo, come certa una identità: furono «facultés d'enseignement»; ma «elles sont vides!» e questo vuoto è metafisico, rispecchia il niente che le circonda<sup>7</sup>. «Il ne reste plus qu'une porte d'écurie et des crevasses». L'immagine, la configurazione dell'oggetto è ancora mutata e tutt'altro che univoca: è perlomeno *bivoca*, o multipla, come avviene nella logica che regge l'universo dei sogni<sup>8</sup>. Al posto del muro, c'è una porta che non segna alcun ingresso; con ai lati due statue, di una non identificabile Sir/Sœur Élisabeth, e gli elementi architettonici già definitisi come urbani, vengono riportati nel

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> «Tout ce qui existe est situé. Tout ce qui est au-dessus de la matière est situé; la matière elle-même est située. [...] Distinguons le style d'une œuvre de sa situation. La situation éloigne [...]; on reconnaît qu'une œuvre [...] est située au petit choc qu'on en reçoit ou encore à la marge qui l'entoure, à l'atmosphère spéciale où elle se meut»: M. JACOB, «Préface de 1916», *Le Cornet à dés*, cit., p. 19 ss.

<sup>8</sup> Desumo queste definizioni da I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), Torino, Einaudi, 1981.

campo agricolo, per poi essere ricollocati in una dimensione cittadina («pavés»).

Non solo dalle immagini correlative della rovina e della distruzione, i rovi e le fenditure, recepiamo il senso di una alterazione, ma dall'«inquietante» ambiguità dell'enunciato, che fuorvia, rispetto al dominio della comune logica.

Ricorre spesso nel *Cornet à dés* l'analogia fra la sospensione metafisica degli elementi architettonici urbani, isolati da un contesto d'appartenenza, e una sospensione del senso, operata dalla struttura bi-logica delle frasi, che contraddice il «principio di individuazione». (È frequentissimo in Jacob, l'uso della particella disgiuntiva *ou*, che non consente una univocità di senso). Questi e altri procedimenti rompono dunque l'architettura organica del testo, producendo quell'«éclatement» che connota il poème en prose di Max Jacob, rivelandone il punto di evoluzione da questo poeta apportato alla storia di questo genere letterario.

La enigmatica città di Happney fa pensare ai paesaggi urbani di De Chirico, non solo per certi particolari a cui è possibile riferirsi (le torri quadrate, le statue, ne *Le muse inquietanti*)<sup>9</sup>, ma per il vuoto che circonda gli oggetti, «marge qui entoure l'œuvre», come è nel quadro metafisico *Mistero e malinconia di una strada*, dove il vuoto dei portici sembra appartenere a una città fantasma dove non sono percepibili che sagome ed ombre.

Per De Chirico è necessario, come egli stesso dice, che un'opera d'arte «esca completamente dai confini dell'umano: il buon senso e la logica la danneggiano. In questo modo essa si avvicinerà al sogno e alla mentalità infantile»<sup>10</sup>.

Questo artista figurativo ha fatto sue le parole di Schopenhauer sulla creazione artistica. Occorre «isolarsi assolutamente dal mondo e dalle cose», in modo che gli oggetti «ci appaiano completamente nuovi e sconosciuti, così da rivelare la loro vera essenza»<sup>11</sup>. Nel *Mystère de la création*, De Chirico «ricostruisce l'apparizione dell'enigma dagli elementi dell'archi-

<sup>9</sup> Quest'opera di Giorgio De Chirico è del 1917, anno della prima pubblicazione del *Cornet à dés*.

<sup>10</sup> Sono parole di una lettera di De Chirico del 1914, citata da André Breton ne «Le surréalisme et la peinture» (1928), (in M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 191).

<sup>11</sup> In F. ANGELINI, *Teatri moderni (Letteratura italiana)*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, vol. 6, p. 177).

tettura», come è negli spazi disarticolati del castello di Versailles, dove «tutto era calma e silenzio. Tutto si presentava in modo strano, [...] ogni angolo, [...] ogni colonna, ogni finestra era dotata di enigmi»<sup>12</sup>.

Anche nella città di Max Jacob i particolari sono avulsi dalla logica ambientale in cui andrebbero collocati e dal contesto che li produce, come accade nella pittura metafisica. Tutto è statico e sospeso nelle piazze italiane di De Chirico. Tutto è enigmatico nella città di Jacob ed è forte il suo «bisogno di isolare gli elementi di un quadro [...] farne esplodere, clamorosamente, il non senso ricco di fecondi silenzi»<sup>13</sup>.

Nel *Cornet à dés* appare spesso un modo di procedere *figurativo*. *Le coq et la perle*, per esempio, in una delle sue brevi e compiute sequenze, delinea un quadro e, come accade nelle tele che vengono esposte, il titolo è apposto in calce all'invenzione; non la precede come è nei testi poetici e narrativi.

L'horizon bout. Soleil! prends tous ces hamacs roses et blancs! Tu n'auras pas le mien, il est d'ambre, et il est brodé de jais de ce côté-ci, du moins.

Titre: DESCRIPTION D'UNE AVENUE<sup>14</sup>.

Gli oggetti del quadro rimangono sospesi; non sono uniti per senso e funzione al luogo, il viale; e le amache, presenti in gran numero, non sono agganciate a nulla<sup>15</sup>. Incerta è la loro consistenza, ed è proprio l'ultima parola a relativizzare l'affermazione, già in sé bizzarra, «du moins». Il significato viene così messo ulteriormente in bilico.

«Le donjon est neuf, le pavé balayé par le vide, vous savez...»<sup>16</sup> e «Désert est le pavé de bois de la rue de Sèvres. Des camions dételés le long des immeubles aux volets clos [...] Et sa voix retentit dans le vide solennel»<sup>17</sup>.

Una inconsueta pavimentazione stradale di legno, una sorta di palcoscenico è in rue de Sèvres; posta nel vuoto, come nella

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>13</sup> E. GUARALDO, *La poesia: dal Simbolismo alle prime avanguardie*, in G. MACCHIA (a cura di), *La letteratura francese*, Firenze, Accademia, 1987, vol. V, pp. 52-53.

<sup>14</sup> *CD*, p. 61.

<sup>15</sup> Si può pensare che gli «hamacs» siano evocati per slittamento semantico dai «berceaux», festoni di rami che attraversano lo spazio dei viali. Il vegetale qui si mineralizza.

<sup>16</sup> «Dans une manière qui n'est pas la mienne», *CD*, p. 234.

<sup>17</sup> «Temps de révolution», *Le Cornet à dés II*, avec une note liminaire d'André Salmon, Paris, Gallimard, «NRF», 1955, p. 133.

precedente sequenza. Ma in rue de Sèvres, questo suolo è «nero» e «deserto». Il secondo palcoscenico dispone di una accentuata drammaticità (intensità negativa che caratterizza la gran parte della raccolta postuma).

Entrambi gli scenari fanno pensare agli accostamenti oniricamente straniati della pittura metafisica, ai *Mobili nella valle* (1927) di De Chirico, dove in primo piano, su tavole di legno, sono visibili delle voluminose poltrone, con uno sfondo lontano di isolate architetture classiche. Forte dislocazione temporale, segnata dalla presenza ambigua di un grande pendolo che non segna le ore, perché il quadrante è stato pietrificato. La stessa sfasatura temporale è in Jacob, dove le architetture antiche di un castello vengono riportate al presente, come se fossero state appena edificate («le donjon est neuf»).

Lo spessore temporale, in entrambi gli artisti, è annullato. L'atmosfera metafisica, polverizzante, data dall'assenza di ogni fattore collegante, temporale, consente una più nitida e plausibile coesistenza spaziale degli oggetti posti sulla scena.

Alors, c'est vrai? on démolit les statues de la place de la Nation! L'Ève en plâtre qui se plaignait derrière le char est venue gémir avec ses cheveux en plâtre<sup>18</sup>.

Una vita insospettata tocca le statue delle piazze cittadine: Place de la Nation, in *Fâcheuse nouvelle*, e *La Piazza d'Italia* (1915) di De Chirico. In Jacob c'è un'Eva dai capelli di gesso, che piange dietro il carro (funebre?) la sua imminente demolizione. De Chirico ha fatto sdraiare nell'ombra di un grande portico (architettura cittadina ricorrente nei suoi quadri) una statua classica, in pensosa meditazione, mentre, nello sfondo, passa un treno, oggetto della modernità.

Tratti inquietanti, per l'inspiegabile accostamento o combinazione di presenze, o frammenti di oggetti, e prospettive spaziali, ricorrono nei poèmes en prose di Max Jacob.

### *L'enfer*

In 1914<sup>19</sup>, l'apparizione dal cielo di figure gigantesche, di un rito pasquale, con una deformazione onirica della figura di

<sup>18</sup> «Fâcheuse nouvelle», CD, p. 96.

<sup>19</sup> CD, p. 27.

Cristo – immagini che fanno pensare alle metafisiche metamorfosi in atto e alla sconcertante sacralità in Savinio<sup>20</sup> – invade, fino a cancellarlo, il paesaggio e tutto lo spazio. E da simbolo festoso e infantile, quelle presenze si tramutano in incombente e soffocante minaccia, in una ragnatela nera che invischia tutto.

Ne *La guerre*<sup>21</sup>, i boulevards periferici sono innevati e il poeta deve fuggire. Cadere da un «quadrato» in un altro «quadrato» (non si tratta di un cortile) è come essere prigionieri di una scacchiera<sup>22</sup>, pedina di un meccanismo inesorabile che lavora in un chiarore funebre: «De vagues réverbères jettent sur la neige la lumière de ma mort».

La prima raccolta del *Cornet à dés*, curata da Jacob stesso, non accentua questo tracciato intensamente drammatico. Preferisce smorzare oggettivamente nello humour<sup>23</sup> la carica di amara consapevolezza, anche col ricorso frequente alla immaginazione infantile<sup>24</sup>. Sarà invece la raccolta pubblicata postuma

<sup>20</sup> A. SAVINIO, *Annunciazione*.

<sup>21</sup> *CD*, p. 29.

<sup>22</sup> Penso alla *Scacchiera davanti allo specchio* (1922) di M. BONTEMPELLI e al suo «realismo magico» che pone in un gioco della fantasia anche le immagini drammatiche, in una atmosfera di indecifrabile sospensione.

<sup>23</sup> A. BRETON, nella *Anthologie de l'humour noir* (Paris, Sagittaire, 1940, pp. 10-11), cita Hegel, il quale al soggettivismo romantico contrappone lo humour oggettivo che si lascia «assimilare dall'oggetto e dalla sua forma reale». Questo accade nella narrativa di Kafka, «di una assoluta oggettività e al tempo stesso di un'assoluta soggettività». Anche Kandinski immaginò un «realismo» «distaccato dal senso immediato della storia». E poi, «portando lo humour oggettivo della definizione hegeliana al suo massimo di gioco, il surrealismo lo trasforma in azzardo oggettivo, dando il via all'arbitrio più largo del soggettivo nel creare un mondo di oggetti definiti e al tempo stesso destituiti d'ogni fondamento reale». Solo De Chirico, sin dal 1910, «aveva realizzato qualcosa di simile». (M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche*, cit., pp. 190-191).

<sup>24</sup> È molto ricorrente nel *Cornet à dés*, ne rappresenta la cifra distintiva, una forma di immaginazione che porta Jacob ad osservare le cose con stupore infantile, attraverso un diaframma che le distingue dal modo comune di sentirle. La troviamo nelle «lanternes à roulettes [qui] te regardent»; nello «zèbre à bascule» («Le coq et la perle», p. 54); nel rimbalzare della palla «sur le ventre mouvant de l'accordéon» (*Ibid.*, p. 62); nel Fantomas in forma di Buddha che sta sul battente della porta. E bisogna affrettarsi a suonare «la pomme d'appel, la pomme en caoutchouc, avant le rat qui va la trouver». Nei «Jardins à Paris» (*CD II*, p. 62), «les rats mangent les fleurs»; e, nel quartiere degli artisti, il Bateau-Lavoir diventa «un blanc château fort sur le haut de la Butte Montmartre» («Châteaux au ciel», *CD II*, p. 130). In opposizione alla negatività del vivere quotidiano nella città, si apre il sogno metafisico di «mondes invisibles où tout est joli»; e Jacob disegna una città aerea alternativa, dove «une tour est dans les airs supportée par un seul

con Prefazione di André Salmon, *Le Cornet à dés II* (1955), a riproporre nei poèmes en prose, non selezionati (ma conservati) da Jacob, il filone lucidamente e sarcasticamente critico verso la città *reale* delle illusioni crollate, dei valori stravolti, la città ostile, cruenta, che distoglie il volto metafisico dalle combinazioni casuali e dalle irrealistiche distanze.

Les autos roulent sur les trottoirs pour m'écraser. Le vieil infirme de l'hôpital, qui se promène tout le jour, se baisse pour ramasser les mégots. [...] Au bout du pont qui écrase l'eau, un gendarme a sorti son carnet.

Le ciel s'est couvert de nuit [...] Debout dans le ruisseau de la rue, je sens l'eau grasse et boueuse aspirer le sang de mon corps<sup>25</sup>.

Le automobili, l'acqua, il ponte hanno qui una forza oppressiva, omicida, nel paesaggio urbano ridotto a un marciapiedi e a un rivolo di scolo. Nelle strade deserte, due emblematiche figure, il vecchio e il «gendarme». Sul fiume verde non passerà «une barque blanche et bleue» e non nuotano «les larges nénuphars»; il fiume è diventato un canale fognario. «Un glas» risuona a morto nell'aria.

Questa raccolta si conclude col passaggio di un convoglio funebre. Manca ogni indicazione, ad esclusione della direzione da prendere («par la porte d'Orléans», uscendo dalla città). «Le cortège [...] ne comportera de fleurs et de famille que le strict nécessaire»<sup>26</sup>; frammento avulso da un contesto narrativo. Forse, il lutto è a venire. I verbi sono al futuro.

Quando *la città metafisica* tragicamente si fa reale, rivela di essere stata un contenitore di «enfers à visage de Paradis»<sup>27</sup>: la Bastiglia, i manicomi.

In una serialità potenzialmente aperta all'infinito, Parigi è sentita come un dedalo di vie oscure, un luogo di minaccia e di persecuzione<sup>28</sup>. «Il y a une venelle obscure dans la rue de Vaugirard: c'est par là que sortirent les deux criminels qui me suivirent».

oiseau [...], au-dessus de cette tour, il y a un homme plus visible que tout le reste, ses cheveux et sa face sont d'or et une colombe le suit quand il bouge» («Un voyage dans les airs», *CD II*, pp. 170-171).

<sup>25</sup> «Août 39», *CD II*, p. 150.

<sup>26</sup> «Voitures de deuil», *CD II*, p. 188.

<sup>27</sup> «Historique à vol d'oiseau», *CD II*, p. 182.

<sup>28</sup> La struttura aperta del poème en prose «Arrivée du démon», *CD II*, p. 164, riproduce, ad ogni frase, la medesima costruzione sintattica con variazioni paradigmatiche dello stesso nucleo semantico.

Anche la città è in pericolo; la parola «catastrofe» ritorna in due titoli: *Un jour de catastrophe* e *Cadastre-strophe*. Nel primo dei due poèmes, «au bord de la Seine, en face de Notre-Dame [...] la maison s'écroule d'un coup». Causticamente, Jacob misura un senso della «catastrofe» riportato all'ottica borghese. (Licenziare i domestici, per esempio, se la rovina impone che siedano alla stessa tavola). Il secondo poème (*Cadastre-strophe*) ironizza, dal calembour del titolo, il senso della miseria, parlando della città degli artisti, in un itinerario "turistico" desublimato e cinico, paradossalmente postmoderno. Le mete, in una Parigi chimica, saranno le «savates déchirées» del doganiere Rousseau, o la maleodorante boutique di Chardin<sup>29</sup>.

Ne *Les mœurs parisiennes*<sup>30</sup>, un giovanissimo scrittore muore suicida, spiccando dalla finestra un volo che drammatizza Chagall, e una corona funebre gli viene ipocritamente acquistata dai responsabili della tragedia.

Astuzie, carrierismo, macchinazioni, cannibalismo della società sono le «mœurs parisiennes»<sup>31</sup>.

Nel 1924, Max Jacob ha pubblicato *Visions infernales*. Questa raccolta di poèmes en prose sembra essere la prosecuzione di 1914, che apre la prima raccolta del *Cornet*.

*Dans le brouhaha de la foire*<sup>32</sup> ripropone l'universo della città metafisica presente nel *Cornet*: il selciato, i portici in enigma, la polizia in agguato, la foire; la strada, qui, si configura come un girone infernale che sprigiona fuoco dal suolo. I cavalli bianchi che nel *Cornet* passavano nelle sale dei palazzi «avec des jambes en fleurons de galop»<sup>33</sup>, nelle *Visions infernales* diventano neri e portano cavalieri dal casco nero<sup>34</sup>. Nel reticolato semantico, non «mimetico» ma «significante», queste figu-

<sup>29</sup> In queste note pessimistiche di Jacob, presenti nel *CD II*, troviamo una traccia di quella profonda crisi che ha turbato lo spazio urbano parigino dopo la prima guerra mondiale, coinvolgendo il mondo degli artisti. Il Bateau-Lavoir (al n° 13 di Rue Ravignan, oggi Place Goudeau) era stato una delle più importanti fucine della pittura moderna, e luogo di nascita del cubismo. Max Jacob, a sua volta pittore, lo aveva abitato con Pablo Picasso; vi aveva conosciuto Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, André Salmon, Pierre Reverdy, con i protagonisti dell'arte figurativa d'avanguardia.

<sup>30</sup> *CD II*, p. 21.

<sup>31</sup> «À la recherche d'une carrière», *CD II*, p. 141; «Shylock comique», *ivi.*, p. 138.

<sup>32</sup> In *Max Jacob*, éd. André Billy, Paris, Editions Pierre Seghers, 1945, p. 161 (parte antologica).

<sup>33</sup> «La christométrie américaine à 3.50», *CD*, p. 123.

<sup>34</sup> «L'ennemi de la citadelle», in *Max Jacob* (1945), cit., p. 159.

re si collegano a una unica «matrice»<sup>35</sup>: lo spettrale e la morte.

La *città infernale*, in Jacob, ci appare come una prefigurazione di Drancy-la-Juive, il campo di concentramento, nella «banlieue noire» di Parigi (così la definisce Blaise Cendrars) dove Max Jacob muore. Questo luogo, caratterizzato da spogli grattacieli, «avant-port aux camps nazis, lieu de transit pour Auschwitz» (che Céline denuncia nel *Voyage au bout de la nuit*) è l'ultima città di Jacob, dove «les cinq hautes tours de béton armé zèbrent la vue à l'horizon»<sup>36</sup>.

### *Lo spazio forain*

La *foire* comparsa nelle *Visions* è, come abbiamo visto, una “fiera” per antifrasi: ne resta solo la «folla», che sfila per le strade, non festosa, ma partecipe di un incubo.

In gran parte diversa era la *foire*, che spesso ricorre nel panorama urbano del *Cornet*: essa mescola fiaba e realtà, gaiezza e miseria, leggerezza e amarezza, fantasia infantile e humour caustico.

Le scene *foraines* si compongono e scompongono, come avviene abitualmente nel *Cornet*, conducendo talora il virtuosismo verbale giocoso all'amara constatazione, al silenzio raggelante. Esse possono essere generate da catene sonore, come ne *Le rire impitoyable du serpent boa*<sup>37</sup>, o da una libera manipo-

<sup>35</sup> Utilizzo qui alcuni termini presenti nel discorso sulla «significanza» nella poesia, di M. RIFFATERRE (*Semiotica della poesia* (1978), Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 25-38).

<sup>36</sup> P. FAVRE, «Max Jacob à Drancy ou l'ultime vision du poète», in *Europe*, n. 784-785, août-sept. 1994, pp. 172-174.

<sup>37</sup> CD, p. 130: «des tonneaux / je m'étonne / ces tonnes / deux tombes; une grosse vieille ingénue / la violée / l'horrible vieille pleureuse / le violeur est au violon / la violée vole». Ai giochi stilistici verbali, frequenti nel poème en prose di Max Jacob, dedica un articolato studio CH. PELLETIER, «Les procédés stylistiques du comique dans *Le Cornet à dés*» (*Max Jacob et la création, textes réunis et présentés par A. Albert-Birot, Paris, Jean-Michel Place, 1997*). Anche CH. VAN ROGGER-ANDREUCCI, ne «Le poème en prose jacobien» (*Francofonia*, Olschki, n. 27, 1994) tratta questo problema (che investe lo stesso titolo dell'opera, la cui composizione rimanda all'alea del lancio dei dadi). Nell'analisi di J.-F. LOUETTE, «Max Jacob: le manège et l'autel» (*Poétique*, Le Seuil, n. 122, 2000), «l'indécidable», in Jacob, è inteso come una delle forme del «ridere moderno». A. THAU studia i procedimenti stilistici scompositivi di Jacob come aspetti del cubismo letterario, in «Max Jacob and Cubism» (*La Revue des Lettres Modernes*, n. 474-478, 1976) e in «Play with words and sounds in the poetry of Max Jacob» (*La Revue des Lettres Modernes*, n. 336-339, 1973).

lazione di elementi preesistenti, come nel *Tableau de la foire*, dove è evidente la parodia delle *Invitation au voyage* (in versi e in prosa) di Baudelaire: un mondo lontano e irrealistico lo si può trovare dipinto nel fondale di un teatrino di strada<sup>38</sup>.

L'elemento *forain* si presta ad essere metafora della società, in analogia con *Phénomène futur* di Mallarmé, che colloca in un baraccone da circo il simulacro della «beauté», ormai desueto e arcano, in un'epoca di barbarie. *Impossible*, nel *Cornet à dés II*<sup>39</sup>, sviluppa l'immagine-metafora dei *tréteaux*, attraverso slittamenti di significato di singole parole o espressioni (ed è questo un altro procedimento tipico del *Cornet*). Dal figurato si passa al concreto, con movimento inverso all'uso comune: «Les tréteaux de la société ne sont que “montagnes russes” de foire». Le parole *tour*, *embrouillé*, *échafaudage*, *place*, *posture*, perdono progressivamente il senso astratto che a prima vista sembrano avere per caricarsi di una sempre più ambigua concretezza, nei loro slittamenti verbali. Ogni consequenzialità narrativa è assente, e manca un possibile svolgimento. Il testo stesso raffigura una immobilità semantica, presentando l'immagine di «échafaudages de la baraque» intricati, impossibili da spostare. «Mais les quitter? les montagnes russes? les quitter! c'est impossible!». Impossibile è un risanamento della società (anche la figlia dell'acrobata è «amorale ou cynique»).

Ma nel cielo *forain* i poeti possono volare, come accade in *Pigeon-vole*<sup>40</sup>.

Pour l'agitation des jambes en maillot blanc, place du Tertre, Coc-teau vole plus haut que le rez-de-chaussée. Quand je volais ainsi en descendant les escaliers on ne me croyait pas. Il jette en volant un regard sur moi. Il n'y a plus beaucoup de monde sur les chaises du jardin, place du Tertre pour regarder la voltige.

Lo spettacolo si sta spegnendo, e cede il posto al metafisico palcoscenico urbano di piazze non popolate. La parola volo/volare compare in ognuna delle frasi, unite paratatticamente

<sup>38</sup> CD, p. 180: «Au crépuscule, de roulotte en roulotte, nous cherchions pour toi seule, ma sœur, le chat malade d'être le fils d'un tigre. Les forains dinaient, le chat se traînait: on disait qu'il était phtisique. [...] Mon enfant, ma sœur, songe à la douceur...». Il procedimento di ricomposizione letteraria di materiali preesistenti è stato ripreso da varie avanguardie del Novecento, fino alle «poésies-dispositifs» degli anni Novanta, influenzate dal linguaggio mediatico.

<sup>39</sup> P. 95.

<sup>40</sup> CD II, p. 16.

come in un *récit de rêve* infantile. Cocteau, non dimentichiamolo, è legato quanto Jacob al cenacolo di Montmartre <sup>41</sup>.

Elementi puramente pittorici possono costituire l'intera scena *foraine*, e volersi dare solo come pennellate, a partire dal titolo <sup>42</sup>.

C'est sur le Pont-Neuf que se tient la foire. Fard des femmes, tomates, radis, pivoines, tout est en rouge, sauf des œufs, des fromages. Sur des trapèzes volent les acrobates qui cachent un instant le soleil.

Anche la struttura del discorso volatilizza i nessi, prendendo come punti acrobatici d'appoggio le singole parole, o i suoni <sup>43</sup>.

### Rêveries del nido

L'aspetto giocoso può retrocedere ancora, può creare, nel tessuto della città metafisica, delle nicchie, degli angoli, dei rifugi; e possiamo vedere il poeta regredire fino ad abitare uno spazio-nido.

I valori di riparo sono talmente semplici, così profondamente radicati nell'inconscio, che li si ritrova piuttosto evocandoli che minuziosamente descrivendoli.

La nostra casa, assunta nel suo potere onirico, è un nido nel mondo. Il nido così come la casa onirica non conoscono l'ostilità del mondo <sup>44</sup>.

«L'auto avait la forme d'une crinoline, d'une *crinolune* et les enfants accourus avaient la calotte de Pierrots» <sup>45</sup>. Forme curve,

<sup>41</sup> *Parade*, «ballet réaliste» di Cocteau, del 1917, musicato da Satie, con scene e costumi di Picasso, coreografia di Massine, è ispirato all'ambiente *forain* dei prestigiatori, degli acrobati e, in opposizione all'accademismo, con la sua provocatoria ironia, sconcertava un pubblico borghese. Éric Satie ha connotato di un prezioso calligrafismo una serie di creazioni; fra esse, *Geneviève de Brabant* (1899), operina per marionette divisa in tre atti di una durata momentanea (inferiore ai 5 minuti) è anticipatrice degli *opéras-minutes* di Milhaud.

<sup>42</sup> «Peinture», *CD II*, p. 187.

<sup>43</sup> «L'écriture fait le lien entre la vision et le langage. Le mot, comme la figure, est vu». Riporto questo pensiero, sul rapporto tra semanticità e struttura grafico-formale del testo, dal saggio di R. CORTIANA, «Il passo di Orione», in *L'occhio scrive. Saggi sulla poesia francese*, Venezia, Cafoscarina, 2003, p. 147.

<sup>44</sup> G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957 (trad. it. *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, pp. 40, 127).

<sup>45</sup> «Exposition coloniale», *CD*, p. 242.

bianche, accoglienti si generano dall'oggetto (un moderno veicolo cittadino) che diventa (con una paronomasia) oggetto astrale, punto d'attrazione per bambini "lunari". Poche pagine dopo, con uno scherzoso ritmo da *comptine*, che interrompe per un attimo la prosa, ritroviamo una situazione analoga: «On allait jadis rue de la Paix / dans un coupé / Pour nos poupons et leurs poupées»<sup>46</sup>. «Une princesse habitait dans un quart de poire»<sup>47</sup>. Un coupé, mezzo antico di locomozione, porta i bambini nelle strade di Parigi, e il nome stesso della via è rassicurante, contiene il senso della situazione. Può accadere che siano proprio le strade della città a diventare nido: «Le facteur de l'avenue de l'Opéra a, dans sa boîte, un oiseau gros comme les perles qui ornent le velours noir de la boîte. Il lui donne à boire à la terrasse des cafés». Il gioco infantile di questa paratassi non ne colora di angoscia l'assurdo. Le dimensioni del mondo mutano nella città-nido per onirico adeguamento e l'infinitamente grande può farsi infinitamente piccolo.

Il cielo, popolato di figure, è visto in modo rassicurante dall'interno della casa, stando a una finestra rivolta verso l'alto come la bocca di un nido. Spazio aperto e spazio raccolto sono posti in stretta comunicazione.

Je m'assis à la fenêtre et je contemplai le ciel: il me sembla que les nuages étaient d'immenses têtes de vieillard assis à une table et qu'on leur apportait un oiseau blanc paré de ses plumes. [...] L'un des vieillards baissait les yeux vers moi, il allait même me parler quand l'enchantement se dissipa<sup>48</sup>.

Quella del cielo è una grande calotta-nido, nello sguardo del vegliardo, ingigantito come l'*alba* immensa di Rimbaud.

Assenza di guerre cruento, bontà dei nemici, mura tanto leggere da poter essere ritagliate e incollate nelle pagine di un libro, caratterizzano la città infantile: «La ville à prendre est dans une chambre»<sup>49</sup>; occupa lo spazio intimo del luogo domestico, dove si *sta* con oggetti rassicuranti: un libro di racconti o un teatrino per bambini. La casa-nido, dice Bachelard, è «il luogo naturale della funzione di abitare. Vi si *ritorna*, si sogna di tornarvi»; questo luogo va *occupato*, «contro tutte le assen-

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>48</sup> «Mystère du ciel», *CD*, p. 203.

<sup>49</sup> «Ma vie», *CD*, p. 195.

ze»<sup>50</sup>. *Ma vie* realizza appieno il senso di una nostalgia, attraverso l'elisione di significati frapposti: tutto è lasciato sospeso, incompiuto (segno distintivo dell'estetica jacobiana del poème en prose). Il bottino di guerra, dunque, non viene preso; l'azione di ritagliare le mura di legno non è compiuta, è da farsi; il re è rimasto a metà di una sega; alla storia manca il primo capitolo, ne resta solo il secondo. «Il y a deux chapitres ou parties. Voici un roi rouge à couronne d'or qui monte sur une scie: c'est le chapitre II; quant au chapitre I<sup>er</sup> je ne m'en souviens plus».

Quella del nido è una logica ellittica, ma priva di inquietanti interrogativi.

Je me souviens de ma chambre d'enfant. La mousseline des rideaux sur la vitre était griffonnée de passementeries blanches, je m'efforçais d'y retrouver l'alphabet et quand je tenais les lettres, je les transformais en dessins que j'imaginai. H, un homme assis; B, l'arche d'un pont<sup>51</sup>.

### *Fiabeschi attraversamenti*

Nell'onirico procedere, fra innumerevoli simboli e fantasmi (bellissimo quello della fanciulla fosforescente)<sup>52</sup>, appare spesso, in Jacob, l'immagine del cavallo, come icona di un remoto fiabesco. È il veicolo di un *immaginario* che attraversa la sua città metafisica; galoppante, o smarrito, in molteplici itinerari. («Au temps des antiques victorias et des chevaux, j'en conduisais un sur une route ou sentier des bords de la Bretagne. Le cheval était blanc, la victoria de cuir. Le cheval et moi nous étions perdus»)<sup>53</sup>. Itinerari puntati verso un cielo metaforico («Mon cheval a buté dans les doubles croches! Les notes écla-boussent jusqu'au ciel vert de mon âme: le huitième ciel!»)<sup>54</sup> o nella drammatica e respingente profondità terrestre. («Le voyageur blessé mourut dans la ferme et fut enterré sous les

<sup>50</sup> G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, cit., p. 123.

<sup>51</sup> «Petit poème», CD, p. 157. Il senso poetico dell'ellissi è molto presente anche nei *Poèmes en prose* di Reverdy. «La poésie c'est le lien entre moi et le réel absent. C'est cette absence qui fait naître tous les poèmes». «La poésie est dans ce qui n'est pas. Dans ce qui nous manque». (P. REVERDY, *En vrac*, 1956). Per affinità tematica, dai *Poèmes en prose* di Reverdy, segnalo «Fétiche», 1915 («Petite poupée, marionnette porte-bonheur, elle se débat à ma fenêtre, au gré du vent»).

<sup>52</sup> «Nuit», CD II, p. 77.

<sup>53</sup> «Charlot au bord de la mer», CD II, p. 65.

<sup>54</sup> «Poème dans un goût qui n'est pas le mien. (À toi, Rimbaud)», CD, p. 34.

arbres de l'avenue. Un jour, de son tombeau un rat sortit; un cheval qui passait se cabra»<sup>55</sup>. Ma può ricomporsi uno spazio infantile e mitologico:

Dans la forêt silencieuse où les Dryades ne reviendront plus, il y a trois chevaux noirs, ce sont les trois chevaux des rois mages et les rois mages ne sont plus sur leurs chevaux ni ailleurs et ces chevaux parlent comme des hommes<sup>56</sup>.

E questo muta il volto realistico della città e la sua segnaletica:

Ophélie n'est pas encore dans son immortelle tombe; ce sont les fossoyeurs qu'on y mettra si le cheval blanc le veut. Et le cheval blanc? il vient chaque jour brouter les cailloux. C'est le cheval blanc de l'auberge du Cheval-Blanc devant la tombe. Il a trente-six côtes. La tombe est une fenêtre ouverte sur le mystère<sup>57</sup>.

La ville est sur la colline; on n'en voit que les minarets. Les chars en descendent: ils sont en minarets conduits par des chevaux galopants<sup>58</sup>.

Emerge, nel tracciato jacobiano del *Cornet à dés*, la costante di un itinerario urbano che, nel suo *poème en prose*, dà forma all'immaginario. Itinerario inquietante (*L'ombre des statues*), dove anche il gioco verbale è antifrastico (*Lo spazio forain*), drammaticamente intersecato da una incombente, anche se non focalizzata, memoria storica (*L'enfer*), onirico, motivo ricorrente di una fuga salvifica nella memoria infantile (*Rêverie del nido*, *Fiabeschi attraversamenti*). Questo tracciato, tanto nelle immagini, quanto nella struttura formale dei poemetti, realizza una frammentarietà sospesa in una sempre possibile, ma mai definita polisemanticità.

Il y a quelque chose en moi qui demande plus que des accords, fussent-ils faux, plus que des couleurs, fussent-elles désaccordées; plus que des mots, fussent-ils néologiques, et ce n'est ni le sentiment, ni l'intelligence, c'est un besoin de folie harmonieuse, un besoin exquis de vrai lyrisme qui n'est que bien rarement satisfait et par aucun auteur... sauf par les poètes de notre temps<sup>59</sup>.

<sup>55</sup> «Ce qui vient par la flûte», *CD*, p. 148.

<sup>56</sup> «Dans la forêt silencieuse», *CD*, p. 161.

<sup>57</sup> «Ils ne reviendront plus», *CD*, p. 169.

<sup>58</sup> «M. Gilquin et la poésie orientale», *CD*, p. 187.

<sup>59</sup> M. JACOB, «Art poétique», in *Max Jacob* (1945), cit., p. 208.

*Bibliografia*

- MAX JACOB, *Le Cornet à dés* (1917, éd. rév. 1923), Paris, Gallimard, 2000.  
 — *Le Cornet à dés II*, Paris, Gallimard, 1955.  
 — *Conseils à un jeune poète* (1945), Paris, Gallimard, 1980.
- ALOYSIUS BERTRAND, *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842), édition annotée et établie par Max Milner, Paris, Gallimard, 1980.
- CHARLES BAUDELAIRE, *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)* (1869), édition établie par Robert Kopp, Paris, Gallimard, 1973.
- ARTHUR RIMBAUD, *Illuminations* (1875), a cura di Mario Matucci, Firenze, Sansoni, 1952.
- LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror* (1869), in *Opere complete*, a cura di Ivo Margoni, Torino, Einaudi, 1967.
- PHILIPPE JACCOTTET, *Paysage avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1970.
- JACQUES RÉDA, *La Tourne* (1975), Paris, Gallimard, 1988.
- SUZANNE BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
- GIOVANNI MACCHIA, *Il mito di Parigi*, Torino, Einaudi, 1965.
- MICHAEL RIFFATERRE, *Semiotica della poesia* (1978), Bologna, Il Mulino, 1983.
- STEFANO AGOSTI, *Modelli psicanalitici e teoria del testo*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- YVES VADÉ, *Le poème en prose*, Paris, Belin, 1996.
- RINO CORTIANA, *Autour des Sonnets dénaturés de Blaise Cendrars*, in *Blaise Cendrars au vent d'Est*, textes réunis et présentés par Henry Chodak et Joanna Zurowska, Varsovie, 2000.  
 — *L'occhio scrive. Saggi sulla poesia francese*, Venezia, Cafoscarina, 2003.
- JULIEN ROUMETTE, *Les poèmes en prose*, Paris, Ellipses, 2001.
- ANDRÉ BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Sagittaire, 1940.
- GASTON BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- IGNACIO MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), Torino, Einaudi, 1981.
- MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- FRANCA ANGELINI, *Teatri moderni*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, vol. 6.
- ALAIN MEYER, «L'espace littéraire parisien en crise», in AA.VV., *La ville. Histoires et mythes*, Paris X, Nanterre, s.d.

LA CITTÀ METAFISICA DI MAX JACOB. *LE CORNET A DÉS* (1917; 1955)

*La Revue des Lettres modernes*, n. 336-339: *Max Jacob 1, Autour du poème en prose*, sous la direction de Jean de Palacio, 1973.

ANNETTE THAU, «Max Jacob and Cubism», in *La Revue des Lettres Modernes*, n. 474-478: *Max Jacob 2. Romanesques*, 1976.

P. FAVRE, «Max Jacob à Drancy ou l'ultime vision du poète», *Europe*, v. 72, n. 784-785, 1994.

CHRISTINE VAN ROGGER-ANDREUCCI, «Le poème en prose jacobien», *Francofonia*, Olschki, n. 27, 1994.

AA.VV., *Max Jacob et la création*, textes réunis et présentés par Arlette Albert-Birot, Paris, Jean-Michel Place, 1997.

JEAN-FRANÇOIS LOUETTE, «Max Jacob: le manège et l'autel», *Poétique*, Le Seuil, n. 122, avril 2000.

*Max Jacob*, par André Billy, Paris, Éd. Pierre Seghers, 1945.

LINA LACHGAR, *Max Jacob*, Alençon, Henri Veyer, 1981 (con antologia).

PIERRE ANDREU, *Vie et mort de Max Jacob*, Paris, La Table Ronde, 1982.

ALAIN-FOURNIER, *Le grand Meaulnes* (1913), Milano, Garzanti, 1965.

GIORGIO MANGANELLI, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano, Rizzoli, 1979.

ABSTRACT

Max Jacob's *poèmes en prose* come in the wake of the revolutionary *poème-illumination* by Rimbaud. They offer a discontinuity which contracts lengths and distances in a fragmented vision acquiring the traits of metaphysical painting. This fragmentary nature, suspended in an ever-possible but never-defined polysemantic dimension, draws a disquieting and oneiric urban picture, the dramatic force of which finds a salvational escape in childhood memory.

KEY WORDS

Max Jacob. Metaphysical Painting. Poème en prose.



AMBROGIO RASO

REPRESENTAÇÕES DA NEGATIVIDADE  
NA POESIA BARROCA: AS RIMAS VÁRIAS  
DE SÓROR VIOLANTE DO CÉU

Aspirar a louvar o incompreensível,  
é fundar o desejo no impossível,  
reduzir a palavras os espantos,  
detrimento será de excessos tantos;  
dizer do muito pouco,  
dar o juízo a créditos de louco;  
querer encarecer-vos,  
eleger os caminhos de ofender-vos:  
louvar diminuindo  
subir louvando, e abaixar subindo.

SÓROR VIOLANTE DO CÉU, *Rimas Várias*

A elaboração dos títulos e autores considerados pertencentes ao período da literatura portuguesa correspondente ao Maneirismo e Barroco<sup>1</sup>, ainda hoje é trabalho *in fieri* sendo poucos os que se dedicam a um “substancial trabalho de verdadeira arqueologia literária”<sup>2</sup> – o uso destas últimas palavras não resulta redundante nem casual –, encontrando-se os seus textos “inéditos e na sua maior parte por estudar”<sup>3</sup>. Aos tantos problemas de crítica textual, resultado de uma incúria editorial e até de não correcta atribuição de autoria de muitos poemas que circulavam manuscritos em muitas cópias, não estão isentas “as obras que foram publicadas em vida e sob orientação dos

<sup>1</sup> Relativamente à questão da utilização dos termos Maneirismo e Barroco, quanto à sua periodização, faz-se referência ao magistral estudo de V.M. PIRES DE AGUIAR E SILVA, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, CER, 1971, pp. 1-219. Veja-se também o capítulo do trabalho posterior desse mesmo autor: «Maneirismo e Barroco», in *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Almedina, 1996, pp. 437-502.

<sup>2</sup> GRAÇA ALMEIDA RODRIGUES, *Literatura e Sociedade na Obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 115.

<sup>3</sup> M.L. GONÇALVES PIRES, *Xadrez de Palavras. Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa, Edições Cosmos, 1996, p. 29.

seus autores, que têm permanecido em quase geral esquecimento”<sup>4</sup>.

Neste sentido, o cânone crítico que, de modo geral, se pode definir antiseiscentista – a partir da nova poética propugnada pela criação, em 1756, da Arcádia Lusitana e que seguia a publicação, em 1746, do *Verdadeiro método de Estudar* de Luís António Verney – continua em Portugal até quase à metade do século XX<sup>5</sup>. Refere ainda V.M. Pires de Aguiar e Silva, no estudo anteriormente referido (1971), como a historiografia literária romântica lia o cânone estético seiscentista (de 1580 a 1720) de maneira absolutamente negativa:

Condenam nessa poesia o cálculo e o frio artificialismo [...], e essa conceituação alicerça-se numa ideologia liberalista, segundo a qual os dois grandes inimigos da liberdade do homem e, conseqüentemente, do florescimento das artes e das culturas, são a tirania régia e o despotismo inquisitorial aliado ao obscurantismo religioso<sup>6</sup>.

Resumindo a questão crítica aos termos essenciais, podemos afirmar com certeza que cabe a Jorge de Sena a sistematização e individuação não só dos períodos literários que vão da segunda metade do século XVI ao início do século XIX (Renas-

<sup>4</sup> M.L. GONÇALVES PIRES, «Problemas de crítica textual; edições modernas», in M.L. GONÇALVES PIRES e JOSÉ ADRIANO DE CARVALHO (eds.), *História Crítica da Literatura Portuguesa, [Maneirismo e Barroco]*, vol. III, Lisboa, Verbo Editora, 2001, p. 22. Felizmente a estudiosa acrescenta que: “Nos últimos anos tem-se verificado uma maior atenção à literatura desta época, atenção concretizada na edição de textos e na publicação de trabalhos críticos” [...] destacando-se “1) a publicação de cancionários de mão de finais de Quinhentos, repositórios de poemas camonianos e por vezes testemunhos únicos de textos de outros poetas; 2) a apresentação, em edições facsimiladas, de obras particularmente relevantes (2ª ed. das *Rimas* de Camões; *Rimas Várias* de Diogo Bernardes; *Consolação às Tribulações de Israel* de Samuel Usque [...]; 3) edições críticas (ou leituras críticas) de textos nunca reeditados ou de que não existia qualquer edição filologicamente cuidada (*Corte na Aldeia* de Rodrigues Lobo, *Rimas Várias* de Violante do Céu [...]); 4) compilação e publicação de obras de autores cujos textos andavam escritos por manuscritos vários [...]; 5) estudos críticos sobre autores e textos desta época”.

<sup>5</sup> Não se deve esquecer que o próprio Fernando Pessoa reduziu a mero “intervalo alheio” cerca de trezentos anos de poesia portuguesa, afirmando que “Portugal poético, como nação independente, adormeceu com Gil Vicente e metade de Camões, e despertou só com Antero. O intervalo foi alheio”: F. PESSOA, «Prefácio à Antologia de Poemas Portugueses Modernos», in *Crítica*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, pp. 409-410.

<sup>6</sup> V.M. PIRES DE AGUIAR E SILVA, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, cit., p. 164.

cimento 1400-1550; Maneirismo 1550-1620; Barroco 1620-1750; Rococó 1750-1820), mas também a grande vontade de romper com alguns preconceitos na historiografia nacional portuguesa, elegendo Camões como representante do Maneirismo português, e estabelecendo uma fronteira ideal que separa o Maneirismo e o Barroquismo, passando pelos poetas da geração camoniana<sup>7</sup>. Portanto, a renovação dos estudos críticos que aqui se assinala, longe de ter acabado, está em vias de se tornar qualificada e enriquecida pelos contributos preciosos de muitos estudiosos, em que se inclui especialmente Ana Hatherly, que além de ter publicado importantes estudos e edições modernas de autores barrocos, é ela mesma poetisa de cunho neobarroco<sup>8</sup>.

Se, de um ponto de vista tipicamente historiográfico, o cânone seiscentista que operou era evidentemente depreciativo, as razões de tal aversão devem ser investigadas também nas circunstâncias históricas de Portugal em que se inscreve o período maneirista<sup>9</sup>, embora estas não sejam características peculiares somente do período em questão. Neste sentido, o Barroco português deve ser então estudado no seu contexto ibérico de Seiscentos. Em geral, tal período é um tempo marcado por um sentimento de decadência, motivado pela perda da grandeza política e económica alcançada nos anos anteriores: a “Batalha dos Três Reis”, nome por que também é conhecida a batalha de Alcácer-Quibir, em 4 de Agosto de 1578, não só simboliza como é um marco da decadência de Portugal, até pela morte do rei D. Sebastião, que não deixou herdeiros. Dois anos depois, em 1580, Filipe II de Espanha conquista o país, estendendo o seu domínio até 1640, com a perda da independência por sessenta anos.

Além das circunstâncias sócio-políticas, é importante salien-

<sup>7</sup> JORGE DE SENA, «Maneirismo e Barroquismo na Poesia Portuguesa dos séculos XVI e XVII», in *Lusobrazilian Review*, Winter 1965, vol. II, n. 2, pp. 44-47. E para uma visão de conjunto da perspectiva seniana, vejam-se também os ensaios contidos em *Trinta Anos de Camões*, vol. 1, Lisboa, Edições 70, 1980, pp. 63-92.

<sup>8</sup> Assinala-se aqui só uma pequena parte da produção hatherlyana: *A Casa das Musas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995; *O Ladrão Cristalino. Aspectos do imaginário Barroco*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997, e a importante revista por ela fundada e dirigida *Claro/Escuro*.

<sup>9</sup> Na verdade, relativamente a essa afirmação, há quem sustente que o Barroco é um fenómeno meta-histórico, isto é, sempre existiram clássicos e barrocos (V.M. PIRES DE AGUIAR E SILVA, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, cit., pp. 336-367) ou “eternistas” foram Eugenio D’Ors, Henri Focillon e muitos outros (*ibidem*, pp. 376-377).

tar, na caracterização do meio cultural português, os factores de natureza religiosa, e não faltam os que chegam a identificar o Barroco com a arte da Contra-Reforma tridentina ou com o triunfo de Roma, quando se sabe que isso não é sempre aceitável: pense-se nos países de fé não católica, por exemplo. A importância do factor religioso – com seus prolongamentos na América – é sem dúvida inegável<sup>10</sup>, mas não se podem esquecer outras estruturas históricas cuja relevância deve ser posta em relação estrita com as outras. Nesta perspectiva o Barroco é um tempo do triunfo do absolutismo e de uma sociedade predominantemente urbana: “il mondo barocco organizza le sue risorse per conservare e rafforzare l’ordine della società tradizionale, fondato su un regime di privilegi e coronato dalla forma di governo della monarchia assoluta e statocratica”<sup>11</sup>. Mas a consciência da crise barroca, como afirma o histórico espanhol Maravall, não pertence somente ao mundo ibérico:

Ci troviamo dinanzi – non soltanto in Spagna ma in tutta Europa – ad un periodo che, a tutti i livelli della vita collettiva, si vede travolto da forze irrazionali, dall’uso sistematico della violenza, dall’incremento della criminalità, dalla rilassatezza dei costumi, dalle allucinanti forme di devozione, ecc. Tutti questi aspetti sono il risultato della situazione di tristezza in cui si esteriorizza la crisi sociale e che si esprime nelle manifestazioni del pensiero generale dell’epoca. La crisi sociale e (con alcuni intervalli di ripresa) la crisi economica contribuirono a creare il clima psicologico da cui sorse il Barocco, e del quale si alimentò per poi svilupparsi nei più svariati campi della cultura<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Na interpretação do Barroco, BENEDETTO CROCE, que abre a sua *Storia dell’età Barocca in Italia*, (Bari, Laterza, 1929), com uma introdução dividida em três capítulos: “Controriforma”, “Barocco”, “Decadenza”, não nega a importância da “Controriforma”. O filósofo italiano detecta nela a causa da decadência da vida moral da Itália e da Espanha, dada a prevalência de uma ética de tipo moral, a qual se identifica, segundo o estudioso, com uma moral de tipo económico, isto é, “útil”. “Decadenza” é, então, na visão crociana, o “permanecer” desta condição de inferioridade do espírito, permanência que só se explica com uma “queda” do “entusiasmo morale”. Também é de salientar a “fundação de novas ordens religiosas, nomeadamente a Companhia de Jesus, [...] o estabelecimento em Portugal do Tribunal do Santo Ofício [...]”. A cultura portuguesa desta época não pode ser compreendida sem uma cuidada atenção às ideias sobre espiritualidade, às formas de religiosidade, às manifestações de devoção”: M.L. GONÇALVES PIRES, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, cit., 2001, pp. 16-17.

<sup>11</sup> JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *La cultura del Barocco. Análisis de una estructura histórica*, Sant Joan Despí (Barcelona), Ariel, 1975 (trad. it. di Christian Paez, *La cultura del Barocco*, 2ª ed., Bologna, Il Mulino, 1999, p. 231).

<sup>12</sup> IBI, p. 88.

Neste clima de desordem, onde as coisas já não encontram o seu centro, também o saber se caracteriza pela pesquisa dos seus fundamentos; o que significa aguda percepção da não ulterior fruibilidade dos modelos tardo-medievais, vazio de fundo acentuado pela deslocação dos pontos de referência canónicos (pense-se nas descobertas geográficas dos anos anteriores, que põem em discussão a ordem do globo terrestre; nas astronómicas, entre as quais as de Copérnico, que revolucionam em profundidade a posição do homem em relação à “pluralidade dos mundos”; num universo descentrado e virtualmente aberto sobre o infinito). Em síntese: o ser está continuamente ameaçado pelo risco de não-ser. Não é casual que nas letras a doutrina dominante da imitação clássica dos modelos consagrados pela tradição será, na emergência do discurso dos autores barrocos, uma operação devoradora: a palavra poética liga-se, de maneira muito inquietante, a uma actividade oral canibalesca, ao fundo da qual não há só a mitização do modelo, mas também e sobretudo a sua destruição<sup>13</sup>. “A grelha que unifica toda a idade barroca não seria mais do que esta voraz devoração do modelo (o *Outro* com que se identificar e se nutrir), como remédio para o próprio fundamento ameaçado”<sup>14</sup>. Tudo isto dará “lugar a uma cada vez mais acentuada afirmação da *ars*, das técnicas de cada género. A literatura barroca, sobretudo a poesia, representará o triunfo desta tendência: a afirmação da *tecnê* como factor determinante da criação literária, e as regras da composição poética como um jogo engenhoso que no poema se exhibe”<sup>15</sup>. Daí resulta a repetição teórica do “horaciano *aut prodesse aut delectare*”<sup>16</sup> e “uma visão da literatura como [...] forma de captação e persuasão do destinatário”<sup>17</sup>. A angústia do fundamento e a relativa busca do princípio de identidade, do modelo, manifesta-se não só tematicamente/topicamente, mas também formalmente nas diferentes desmesuras das obras, culminando numa experimentação de nulificação do real, actuada na pura autonomia autoreferencial da linguagem.

<sup>13</sup> Não é invulgar nesse período a alteração das formas métricas: veja-se, por exemplo, o soneto «A António de Sousa de Macedo en el libro que hizo de las Excelencias de Portugal» de Violante do Céu, onde aos 14 versos canónicos a poetisa acrescenta um terceto, num total de 17 versos.

<sup>14</sup> GIOVANNI CACCIAVILLANI, *La civiltà letteraria francese*, Roma, Carocci, 2001, p. 19.

<sup>15</sup> M.L. GONÇALVES PIRES, *História crítica da literatura...*, cit., p. 20.

<sup>16</sup> *IBI*, p. 20.

<sup>17</sup> *IBI*, p. 20.

A fuga do tempo (as ruínas, as saudades, o mito e as afrontas ao mito, o emergir do material corpóreo e roído) entrevê-se dentro do obsessivo cânone da imitação e desemboca na anatomia do relativo, do fugidio, até à síncope do ser. O *Neuzeit* – nome com que os alemães costumam referir-se ao período que engloba o Barroco –, o moderno, é neste sentido, antes de mais, uma *condição*, a concretização de uma possibilidade, onde a dissolução dos limites do próprio mundo não é senão uma amplificação dos seus horizontes: a revelação de uma fractura, da consciência de uma fractura que conduz à abolição do clássico e das suas categorias para a materialização de um espaço novo, já não localizável. É nesse âmbito hermenêutico que as palavras de Gilles Deleuze podem ser interpretadas:

Il Barocco non rimanda a un'essenza, ma piuttosto a una funzione, a un tratto. Non smette mai di fare pieghe. Questo fenomeno non è una sua invenzione: ci sono tutte le pieghe provenienti dall'Oriente, le pieghe greche, romane, romaniche, gotiche, classiche... Ma il Barocco avvolge e riavvolge le pieghe, le spinge all'infinito, piega su piega, piega secondo piega. Il suo tratto distintivo è rappresentato dalla piega che si prolunga all'infinito. Dapprima il Barocco le diversifica seguendo due direzioni, seguendo due infiniti, come se l'infinito avesse due piani: i ripiegamenti della materia, e le pieghe nell'anima. In basso, la materia è ammassata, in un primo genere di pieghe, e poi organizzata a partire da un secondo genere, in modo tale che le sue parti costituiscano organi "piegati differentemente e piú o meno sviluppati". [...] Un labirinto è detto multiplo, in senso etimologico, poiché è costituito da molteplici meandri. Il molteplice, non è soltanto ciò che ha molte parti, ma ciò che è piegato in molti modi. Un labirinto corrisponde esattamente ad ogni piano: il labirinto del continuo nella materia e nelle sue parti, il labirinto della libertà nell'anima e nei suoi predicati. Se Cartesio è stato incapace di risolverli, è perché ha cercato il segreto del continuo in percorsi rettilinei, e quello della libertà nella rettitudine dell'anima, ignorando e l'inclinazione dell'anima e la curvatura della materia. Occorre una "crittografia" che, insieme, enumeri la natura e decifri l'anima, veda nei ripiegamenti della materia e legga nelle pieghe dell'anima<sup>18</sup>.

Em definitivo, a imitação e a aproximação do modelo funcionam enquanto mediato remédio ao subjacente vacilar do saber e da consciência do mundo, traduzidos essencialmente pela dor e pela ausência, oscilação que não encontra uma saída para tanto desconforto, dobrando-se continuamente sobre si mesma.

<sup>18</sup> GILLES DELEUZE, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, 1988 (trad. it. *La piega. Leibniz e il Barocco*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 5-6).

Entre tantos exemplos destaca-se este madrigal de Sórora Violante do Céu<sup>19</sup>:

- Em fim fenece o dia,  
em fim chega da noite o triste espanto  
e não chega desta alma o doce encanto;  
em fim fica triunfante a tirania,  
5 vencido o sofrimento,  
sem alívio meu mal, eu sem alento,  
a sorte sem piedade,  
alegre a emulação, triste a vontade,  
o gosto fenecido,  
10 eu infelice em fim, Lauro esquecido.  
Quem viu mais dura sorte?  
tantos males, amor, para ãa morte?  
não basta contra a vida  
esta ausência cruel, esta partida?  
15 não basta tanta dor? tanto receio?  
tanto cuidado, ai triste, e tanto enleio?  
não basta estar ausente,  
para perder a vida infelizmente  
se não também cruel neste conflito  
20 me negas o socorro de um escrito?  
[...]  
25 que a vida me defenda!  
tudo me falte, em fim, tudo me ofenda,  
tudo me tire a vida  
pois eu a não perdi na despedida<sup>20</sup>.

O eu poetante, a palavra poética modernissimamente faz-se sujeito, sujeito activo, e os signos linguísticos começam a dobrar-se sobre si mesmos: é agora zona de angústia, lugar de desengano e do vazio (v. 14) na dorida perda de identidade do “eu infelice em fim” (v. 10). Este conflito (vv. 19-20), que tanto pode ser existencial como estereótipo de uma estética

<sup>19</sup> Freira dominicana do Convento de Nossa Senhora da Rosa em Lisboa, ao século se chamou Violante Montesino (1607-1693). Para além da sua vocação religiosa ser sincera ou duvidosa, ela distinguiu-se por ser uma das poetisas mais conhecidas e consideradas do seu tempo. Cultivou as letras, mais as profanas do que as sagradas, tocando harpa também. O seu corpus poético encontra-se disperso por várias publicações e manuscritos; mas além de a maioria da sua poesia ser publicada nos dois grandes cancioneiros barrocos (*A Fenix Renascida* e *Postilhão de Apolo*), a Décima Musa, como lhe chamaram, teve a publicação da sua obra nas *Rimas Várias* (Ruão, Maurry, 1646) e no *Parnaso Lusitano de Divinos e Humanos Versos* (1733).

<sup>20</sup> SÓROR VIOLANTE DO CÉU, *Rimas Várias*, intr., notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Editorial Presença, 1993, p. 115.

bem definida, acentua-se no jogo de contrastes, na construção labiríntica, na morte, na actualização da morte, na iminência da morte, na imanência da catástrofe da vida (vv. 25-28) e do amor terreno, mas espelho do divino, num jogo de contraste e negação, – esta é a tópica – que nem tem como alternativa a memória desta paixão na escrita e na língua (v. 20). Tal oscilação continua na isotopia vida/morte, bem patente no seguinte soneto:

- Se apartada do Corpo a doce vida,  
domina em seu lugar a dura morte,  
de que nace tardar-me tanto a morte  
se ausente d'alma estou, que me dá vida?
- 5 Não quero sem Silvano já ter vida,  
pois tudo sem Silvano é viva morte,  
já que se foi Silvano venha a morte,  
perca-se por Silvano a minha vida.
- 10 Ah suspirado ausente, se esta morte  
não te obriga querer vir dar-me vida,  
como não ma vem dar a mesma morte?
- Mas se n'alma consiste a própria vida,  
bem sei que se me tarda tanto a morte,  
que é porque sinto a morte de tal vida<sup>21</sup>,

paradigmático também do ponto de vista da construção formal da estética barroca que via na 'agudeza' e no 'engenho' do discurso não um mero instrumento, mas uma própria função persuasiva na enunciação de uma lei universal – vida versus morte –, chegando até a identificar a vida com a própria morte no oxímoro do terceto final: 'a morte de tal vida' (v. 14). Será mesmo a convicção da instabilidade do mundo que impede agora o conhecimento da realidade das coisas, até que estas se transformem no seu paradoxal contrário? Tudo parece aqui votado à destruição, às ruínas: na vida há o germen da morte e o tempo é um caminho para a destruição e dissolução no jogo de ostentação discursiva e panegírica (note-se, por exemplo, a adjectivação na primeira quadra (vv. 1-2). Mas há nos versos do soneto, para além da obsessão pelo fluir do tempo cristalizado na imagem da 'viva morte', o comprazimento na ostentação da sua realidade no palco da vida. Deste modo, desapareceu a separação entre o drama da morte, 'o luto', para

<sup>21</sup> SÓROR VIOLANTE DO CÉU, *Rimas Várias*, cit., p. 71.

usarmos uma palavra muito cara à estética de Walter Benjamin<sup>22</sup>, e a comédia da vida, uma vez que a distância entre Céu (Deus) e Terra (Homem) já não existe na história-espectáculo onde o homem é só herói de uma pluralidade de indivíduos derrotados. Esta visão benjaminiana da História separada do eterno – que se fragmenta –, onde o tempo se espacializa, é a história que retorna à sua condição natural: as ruínas da história, precisamente enquanto medem a extrema distância entre Céu e terra, Universal e individual, deixam brilhar no tempo-natureza a linguagem fragmentada como signo negativo do divino na linguagem: “ogni secondo, in esso, era la piccola porta da cui poteva entrare il Messia”<sup>23</sup>.

Yo tomaré la pluma, y de tus glorias  
coronista seré, dichosa Elisa,  
porque quien tus memorias eterniza  
la tenga de mi amor en tus memorias

- 5 Dulces serán por tí, por mí notorias  
las ansias que Silvano inmortaliza,  
si tus mismas victorias soleniza  
quien debe su dolor a tus victorias.

- 10 Yo cantaré, señora, lo que llo  
pues ordena el amor, quiere la suerte  
que sea, al fin, mi pluma, mi homicida.

Ay decreto cruel del bien que adoro,  
que poseyendo tú, me des la muerte,  
y que escribiendo yo, te de la vida!<sup>24</sup>

Neste soneto, posto como abertura do volume das *Rimas Várias*, onde o tópico do amor não é senão alegoria do canto e do amor do próprio sujeito, – embora o eu poetante, no disfarce de Silvano, tenda a esconder a autora – pode notar-se como a lírica de Violante do Céu entrega à escrita uma finalidade certa: imortalizar quer as “coytas”<sup>25</sup> quer as “vitórias” do amor (vv. 1-2), numa reflexão metapoética cujos pólos se situ-

<sup>22</sup> Cfr. WALTER BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1974 (trad. it. di F. Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999).

<sup>23</sup> WALTER BENJAMIN, *Schriften*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1955 (trad. it. *Angelus Novus*, a cura di S. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 86).

<sup>24</sup> SÓROR VIOLANTE DO CÉU, *op. cit.*, p. 50.

<sup>25</sup> A referência diz respeito às cantigas de amigo da lírica galego-portuguesa, com que a poesia de Violante parece dividir o tom poético de uma voz no feminino.

am entre vida e morte (vv. 12-13). Deste modo, e é este um dos traços mais originais da lírica de Violante do Céu, a escrita faz-se transitiva, universalizante e 'objectiva', no momento em que os modos de expressão da própria oficina poética são linhas caracterizantes da norma. Amor e canto poético estão intimamente ligados por um acento pessoal que nunca se torna estereótipo ou convenção, mesmo quando a poetisa toca as cordas da experiência amorosa nas suas doridas mas autênticas expressões, como neste romance:

[...]

Amo tus partes divinas,  
y ámolas con tal exceso,  
que quiero más tus agravios,  
que los favores ajenos.

60 Tu sabes cuanto te adoro,  
pues sabes lo que me has hecho,  
que amor que ofensas no acaban,  
ya no es amor, es Portento.

65 Dirás que muchas te quieren,  
bien sé que dirás lo cierto,  
que para inmensas victorias  
son tus poderes inmensos;

70 Mas yo sé, dueño querido,  
que dirás en todo tiempo,  
que ninguma, sino Silvia,  
supo adorarte sin premio<sup>26</sup>.

O amor, a paixão devoradora do amor terreno, que poderia parecer demasiado laico para uma religiosa, é só a grande distância que separa o divino do humano na negatividade do excesso. Mas é o próprio acto da fala que, enquanto acto de comunicação persuasiva, deixa entrever o seu resíduo, a sua essência negativa na duplicação do sentido e da sua significação:

Que suspensão, que enleio, que cuidado  
é este meu, tirano Deus Cupido?  
pois tirando-me em fim todo o sentido  
me deixa o sentimento duplicado.

5 Absorta no rigor de um duro fado,  
tanto de meus sentidos me divido,  
que tenho só de vida o bem sentido,  
e tenho já de morte o mal logrado.

<sup>26</sup> SÓROR VIOLANTE DO CÉU, *op. cit.*, p. 174.

Enlevo-me no dano que me ofende,  
10 suspendo-me na causa do meu pranto,  
mas meu mal (ai de mim) não se suspende.

Oh cesse, cesse, amor, tão raro encanto,  
que para quem de ti não se defende  
basta menos rigor, não rigor tanto<sup>27</sup>.

Nesse sentido, ao abordar o estatuto da voz, como já foi sublinhado por Margarida Vieira Mendes, a organizadora da edição das *Rimas Várias*, note-se “uma espécie de oscilação entre a alteridade – a máscara – e o confessionalismo”<sup>28</sup> ou, se quisermos, (tratando-se de uma poesia feita de estereótipos esta pressupõe uma fusão entre sujeito da enunciação e autobiografia), entre linguagem poética e/ou experiência pessoal. Este sujeito configura-se sempre como uma voz de morte, enquanto voz autorial em que a língua é só trânsito entre som e significado numa “intenção de dizer”, onde o eu poetante se sobre põe à língua como conservação e não inovação-renovação: “come l’animale serba la verità delle cose sensibili semplicemente divorandole, cioè riconoscendole come nulla, cosí il linguaggio custodisce l’indicibile dicendolo, cioè prendendolo nella sua negatività”<sup>29</sup>. A poesia de Sórora Violante do Céu parece fazer experiência dessa negatividade, acentuando a identidade/alteridade da linguagem mais na disposição dialética em busca não da sua representação do dado real, do que no sugerimento de uma representação vicária:

Amor, se ua mudança imaginada  
é já com tal rigor minha homicida,  
que será se passar de ser temida  
a ser como temida averiguada?

5 e só por ser de mi tão receada  
com dura execução me tira a vida,  
que fará se chegar a ser sabida?  
que fará se passar de suspeitada?

Porém se já me mata, sendo incerta,  
10 somente imaginá-la, e presumi-la,  
claro está (pois da vida o fio corta),  
Que me fará depois, quando for certa?

<sup>27</sup> IBI, p. 72.

<sup>28</sup> IBI, p. 27.

<sup>29</sup> GIORGIO AGAMBEN, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, 2ª ed., Torino, Einaudi, 1982, p. 21.

ou tornar a viver, para senti-la,  
ou senti-la também depois de morta<sup>30</sup>.

O *topos* deste soneto remete para a mudança (imaginada, vivida?) que a vida ou a relação amorosa (v. 1) sugere à realidade contextual do eu poético. Os dois tercetos (vv. 9-14), funcionando como expansão das primeiras duas quadras (vv. 1-8), não fecham mas até amplificam a relação de residualidade entre ‘real’ e ‘sujeito poético’; deste modo a linguagem parece conter em si os restos dos traços da mimesis numa tensão, ao mesmo tempo aberta e fechada, de ruptura e recomposição do real, encontrando na poesia o que permanece na erosão do tempo como jamais concluído<sup>31</sup>. Este ‘*permamecer*’, na poesia como na literatura em geral, é o que Giulio Ferroni chama o ‘sentido póstumo’, onde póstumo

sembra comunque indicare un di piú, un oltre, una dimensione estrema, in cui nello stesso tempo qualcosa sopravvive, in cui, nel segno della fine, si dà come una continuazione, un’eredità. Questo “oltre” comporta sempre una frattura, una spezzatura, una non coincidenza: riguarda qualcosa che si conclude (una vita, un lavoro artistico) senza essersi concluso totalmente (lasciando dei segni ulteriori di sé che vengono in vita dopo: un figlio che nasce, un’opera che si viene a conoscere dopo la morte)<sup>32</sup>.

Este ser ‘*demais*’ no triunfo do parecer – com os seus correlatos de enganos, metamorfoses, jogos de palavras, de aparências e de avessos relativamente à inerte certeza do ser e de uma vida – sugere à poetisa o seguinte soneto:

Vida que não acaba de acabar-se  
chegando já de vós a despedir-se,  
ou deixa por sentida se sentir-se,  
ou pode de imortal acreditar-se

- 5 Vida que não chega a terminar-se  
pois chega já de vós a dividir-se,  
ou procura vivendo consumir-se,  
ou pretende matando eternizar-se.

<sup>30</sup> SÓROR VIOLANTE DO CÉU, *op. cit.*, p. 61.

<sup>31</sup> Devo ao prof. ROBERTO VECCHI esta parte do meu trabalho, pela sua lição proferida no âmbito do “dottorato di ricerca in Iberistica” em Maio de 2004: «Quel che resta lo fondano i poeti. Note su *Elefante* di Francisco Alvim».

<sup>32</sup> GIULIO FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, p. 16.

O certo é, senhor, que não fenece,  
10 antes no que padece se reporta,  
porque não se limite o que padece.  
Mas, viver entre lágrimas, que importa?  
se vida que entre ausências permanece  
é só viva ao pesar, ao gosto morta<sup>33</sup>.

O excesso verbal, na manifestação textual como na atitude psicológica, é “só comprazimento negativo relativamente à própria existência”, ou consciência profunda que, no mundo, “o que nos subtrai à completa dependência do mal [...] não é um ser-de-mais, mas um ser-de-menos. Menos do próprio mal. É neste ‘menos’ que a pompa, a ostentação barroca se põe em evidência”, ocultando e cobrindo as ruínas do próprio tempo e do próprio ser<sup>34</sup>.

Pelas razões até aqui evidenciadas, não é possível partilhar as hipotecas postas pela crítica sobre a história do período barroco<sup>35</sup>, e em modo particular, sobre o que podemos considerar como o “cancioneiro profano” de Violante do Céu, até porque a sua poesia lírica não só se apresenta como um corpus textual bastante consistente, nas formas métricas apresentadas como nas suas isotopias marcadamente de carácter axiológico, mas e sobretudo pela densidade da escrita profunda. Com efeito, embora sejam essencialmente duas as isotopias privilegiadas por Violante do Céu – “os louvores” e “os amores” –<sup>36</sup>, é de notar a grande maleabilidade da escrita e da língua de Violante do Céu, quer no uso do castelhano como do português, característica absolutamente frequente nesta época<sup>37</sup>, se bem que haja nas *Rimas Várias* uma prevalência do castelhano: no total

<sup>33</sup> SÓROR VIOLANTE DO CÉU, *op. cit.*, p. 74.

<sup>34</sup> Cfr. o ensaio de VINCENZO VITIELLO, «La Carne e lo Spirito. L'interpretazione crociana del Barocco», in *Por amor de las letras. Juana Inés de la Cruz. Le donne e il sacro*, Atti del Convegno di Venezia 26-27 gennaio 1996, a cura di SUSANNA REGAZZONI, Roma, Bulzoni, 1996, com especial referência às pp. 161-162.

<sup>35</sup> Veja-se o que refere V.M. PIRES DE AGUIAR E SILVA no seu *Maneirismo e Barroco na Poesia...*, cit., pp. 162-165.

<sup>36</sup> Cfr. a este respeito o denso ensaio de MANUEL SIMÕES, «Subsídios para o estudo da poesia de Violante do Céu: a poesia profana», in *O amor das letras e das gentes*. In honor of Maria de Lourdes BELCHIOR PONTES, J.C. DOS SANTOS e F. WILLIAMS (eds.), Center for Portuguese Studies, University of California at Santa Barbara, 1995, pp. 127-136.

<sup>37</sup> No que diz respeito a esse assunto, é de notar que o uso do bilinguismo é, na poetisa, escolha consciente de um estilo consolidado e adquirido já na sua formação de escritora.

de 97 composições, 61 são nesta expressão linguística; 36 em português. Quanto às formas métricas utilizadas, predominam *romances* (27) e *sonetos* (26)<sup>38</sup>. Dentro dos sonetos, 12 seguem uma temática amorosa; os restantes 14 contemplam um tom elegíaco ou situações “frívolas”, como, por exemplo, os títulos de alguns evidenciam: *A um Retrato*, *A um livro intitulado Chorosos cantos da paixão de Cristo*. Em todos, porém, parece haver uma prevalência do tom autobiográfico ou experiência pessoal, em estrita relação com a escrita poética. Este ‘binarismo’ nunca é, em Violante do Céu, união harmónica dos contrários, mas parece dirigir-se mais para uma descentralização do homem e da sua história, do seu destino dentro de uma cultura desorientada e desarmónica.

A alma das composições poéticas e, em modo especial, a da lírica amorosa, repousando num certo confessionalismo, tem como campo sémico privilegiado a ‘ausência’ do objecto de amor, e a ‘morte’ como seu campo semiótico, aos quais se contrapõe a ‘vida’ e a ‘mudança’ no campo semiótico do ‘tempo’:

Quien dice que la ausencia es homicida,  
no sabe conocer rigor tan fuerte,  
que si la dura ausencia diera muerte,  
no me matara a mí la propia vida.

5 Mas ay que de tus ojos dividida  
la vida me atormenta de tal suerte,  
que muriendo sentida de no verte,  
sin verte vivo, por morir sentida.

10 Pero si de la suerte la mudanza  
es fuerza me asegure la evidencia  
que tanto me dilata una tardanza,

No quede el sentimiento en contingencia,  
que el milagro mayor de la esperanza  
es no rendir la vida a tal ausencia<sup>39</sup>.

A predilecção para o ‘fingimento’, a ‘obrigação’, a ‘lisonja’, o ‘lograr’, o ‘pesar’, o ‘castigo’, o ‘escarmento’, o ‘homicida’, a ‘mentira’, a ‘tirania’, as ‘penas’, os ‘males’, os ‘tormentos’ e os dois advérbios de negação ‘não’ e ‘sem’ (palavras cujo relevo não tem o carácter da exclusividade, mas possuem uma conotação negativa), faz do léxico poético da escritora um autêntico

<sup>38</sup> Para uma classificação completa das formas métricas utilizadas pela poetisa, v. *Rimas Varias*, cit., pp. 8-9.

<sup>39</sup> SÓROR VIOLANTE DO CÉU, *op. cit.*, p. 51.

e patente laboratório onde eternizar a vida na expectativa da morte:

Pois vitória será bem merecida,  
que quem opor-se sabe à mesma morte  
saiba dar a seu nome imortal vida<sup>40</sup>.

Neste sentido, a própria vida pode ser um tormento grande quando “por matarme con lo vivo/se transforma la vida en el tormento”. Note-se, nos tercetos do soneto que aqui se transcrevem, a insistência obsessiva nos dois lexemas vida/morte, que a iteratividade macroscópica, a nível fónico e rítmico, torna visível:

Vivo de tantos males combatida,  
muero de tanta vida atormentada,  
que muerte viene a ser la propia vida.

No puede pues mi pena mal juzgada  
que para se abonar de bien sentida  
basta ser por sentida eternizada<sup>41</sup>.

O tormento que se consome na ambiguidade da relação entre o sujeito e a inevitabilidade do percurso vida/morte provém da impossibilidade da conciliação dos contrários. A este propósito, veja-se por exemplo, um segmento textual de um dos sonetos mais famosos da religiosa, pela agudeza do engenho revelado na reiterada representação do pensamento antitético, tão rigoroso na construção formal que chega a parecer espontâneo:

Será brando o rigor, firme a mudança,  
humilde a presunção, vária a firmeza,  
fraco o valor, cobarde a fortaleza,  
triste o prazer, discreta a confiança

[...]

10 Será merecimento a indignidade,  
defeito a perfeição, culpa a defesa,  
intrépido o temor, dura a piedade.

Delito a obrigação, favor a ofensa,  
verdadeira a traição, falsa a verdade,  
antes que o vosso amor o peito vença<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> *IBI*, p. 62.

<sup>41</sup> *IBI*, p. 54.

<sup>42</sup> *IBI*, p. 70.

Não é difícil reconhecer, nas palavras de Violante do Céu, a voz desesperada de um anjo (note-se o tempo dos verbos no futuro, os quais parecem, depois de uma disseminação, fazer germinar o fruto da dúvida) e da sua queda brutal num mundo onde o amor, necessário corolário vital, está impossibilitado de se realizar na sua plenitude. A visão da vida e dos eventos mundanos que daí resultam, lembram, mais uma vez, as palavras que Walter Benjamin dedica ao mundo barroco e à sua situação teológica:

Mentre il Medioevo esibisce la precarietà degli eventi mondani e la transitorietà della creatura come stazioni lungo la via della salvezza, il dramma barocco tedesco si seppellisce per intero nella disperata desolazione della realtà terrena. Se esso conosce una via di salvezza, questa sarà nel cuore stesso dell'angoscia più che nel compiersi di un piano provvidenziale<sup>43</sup>.

Sem querer forçar as palavras de Violante do Céu, o último terceto do soneto “*Vida que não acaba de acabar-se*”, atrás transcrito inteiramente, parece esclarecedor a respeito de um viver que se tornara lei moral de uma condição existencial insuportável:

Mas, viver entre lágrimas, que importa?  
se vida que entre ausências permanece  
é só viva ao pesar, ao gosto morta?<sup>44</sup>

Mas todo o campo sémico do soneto parece estar relacionado com a ideia de negativo, de que os verbos reflexivos das duas primeiras quadras oferecem uma conotação significativa, dado que os elementos pronominais são precisamente o elemento condicionador do conflito moral desencadeado pela palavra-chave, responsável por toda a expansão textual, isto é o lexema ‘vida’, até pela colocação privilegiada como início absoluto do soneto. É neste jogo de luto das palavras, para usarmos mais uma vez uma expressão benjaminiana, quando suportadas por elementos frásicos fortemente negativos, que a realidade desvela toda a sua caducidade. Como num jogo de caixas chinesas:

De un mal en outro mayor  
trae mi vida la suerte,

<sup>43</sup> WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 55.

<sup>44</sup> SÓROR VIOLANTE DO CÉU, *Rimas Várias*, cit., p. 74.

pues me ha causado una muerte  
quando esperaba un dolor;<sup>45</sup>

Por tudo o que fica exposto, parecem evidentes os signos da negatividade na poesia profana de Violante do Céu, a nível semântico, mas também ao nível superficial das estruturas linguísticas, marco indelével de uma condição terrena insuportável pela dualidade e ambiguidade de uma vida que se consome no fio de um trágico vazio. É esta a 'condição da modernidade' de que a poetisa participa; na sua condição de ser humano ela é o lugar no qual o 'possível' se evidencia entre ser e não-ser:

È l'uomo, infatti, che porta in sé lo spazio più smisurato, l'uomo che, nella sua capacità di gioia e di lutto, di sventura e di bellezza, di ragione e di passione, porta in sé la via che conduce alla verità del dissidio che tiene insieme, in una reciproca tensione, il diverso senza mai conciliarlo se non nella cesura, nell'intervallo tragico<sup>46</sup>.

Em última análise, a lição da modernidade de que a poetisa nos torna partícipes consiste em fundar e expor o negativo, consignando-o simultaneamente a um tempo futuro, que se caracteriza sempre como discórdia no amor, de um eu da escrita que procura de maneira extensiva ligar a si, em volta da sua resistência, em volta de uma realidade que, a nível pessoal e histórico, se sente sempre mais instável e incerta; um eu que na escrita é resistência ao tempo da caducidade e da negatividade. Um eu-teatro de novas cenas e novos saberes que a idade moderna e o fim dos fundamentos na razão clássica fragmentou. E há, na poesia de Violante do Céu, uma nova linguagem, uma nova 'parole' através das quais se exprime e se representa.

<sup>45</sup> *IBI*, p. 145.

<sup>46</sup> FRANCO RELLA, «Introduzione», in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Edipo il tiranno* (trad. it. e cura di T. Cavallo, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 31).

*ABSTRACT*

This article is about a new and singular way of reading *Rimas Várias* by Sórora Violante do Céu, one of the most interesting and best-known Portuguese poetesses of the 17th century. In her poetic language the Baroque age is strongly reflected as a 'condition'; a materialization of a possibility where disintegration of the limits of the poet's world is but an amplification of its horizons. The inner conflict between poetic language and the poet's first-person word makes Violante's poetic word a place of anguish, illusion and emptiness. This gives rise to a 'game of conflicts and negations' which has its own peculiar theme in the image of "*viva morte*".

*KEY WORDS*

Baroque Poetry. *Rimas Várias*. Sórora Violante do Céu.

MICHELA VANON ALLIATA

THE NAKED MAN FROM THE SEA:  
IDENTITY AND SEPARATION IN "THE SECRET SHARER"

"The Secret Sharer", Conrad's most famous and explicit exercise in the trope of the double – the first proposed title "The Other Self" leaves no room for doubting that this is a story of a double<sup>1</sup> – opens with the description of a moment of crisis in a young seaman's life as he passes from the shared life of a crew to the isolation and responsibility of authority.

From the very beginning, this sea narrative published in 1912 in the volume *Twixt Land and Sea* along with "Freya of the Seven Isles" and "A Smile of Fortune"<sup>2</sup>, moves in unexpected directions, away from the formulaic model of romance and adventure to become an introspective journey into the self.

In its suspended temporality, metaphors, eerie and dream-like quality, the emphasis on the psychological inherent in the double which is intimately associated with the idea of fate<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Letter to J.B. Pinker, 6 January 1910. In *The Collected Letters of Joseph Conrad*, ed. by Frederick R. Karl and Laurence Davier, vol. 4, Cambridge, C.U.P., 1990, p. 317.

<sup>2</sup> These three long stories all set in south East Asia and all focusing on a young captain under stress, were written for magazines from 1909 to 1911. See J. CONRAD, *Twixt Land and Sea*, Kent Edition, Garden City, Doubleday, 1926. The first of these, "The Secret Sharer", was written in less than two weeks. In a letter to John Galsworthy, Conrad wrote: "I have just finished the short story – 12000 words in 10 days". See *The Collected Letters of Joseph Conrad*, cit., p. 296.

<sup>3</sup> "The Romantic obsession with the arbitrary and the irrational found its most characteristic symbolization in the idea of Fate. No concept is more central to the theme of the double. Protagonists, confronted with an embodiment of the dark forces from their own nature, attribute their possession to the inscrutable workings of a destiny which they are powerless to evade. The notion of fate attaches itself to the Calvinist theology of predestination, which carries with it, the attendant question of the status of free will and the possibility of repentance and redemption". In J. HERDMANN, *The Double*

and raises issues of identity, is so pronounced as to overshadow other important aspects, such as the ethical issues of authority and power, mutinous social chaos and legality<sup>4</sup>.

Written from the depths of Conrad's own experience – his assuming the captaincy of the *Otago*, his one and only command as he sailed from Bangkok to Singapore early in 1888)<sup>5</sup> – this tale of eastern seas transcends its autobiographical reference to dramatize a psychic conflict, a problematic, uncertain and divided subjectivity. Briefly, "The Secret Sharer", marks an emotionally-charged phase: the development and resolution of the separation-individuation process which accompanies the emergence of the sense of self.

The protagonist of this perfectly balanced maritime story – indeed one could call it a *kammerspiel* as most of the narrative is contained inside the narrator's cabin – is an unnamed captain on his maiden voyage<sup>6</sup>.

There is no introductory frame and from the very beginning, through the limited point of view, the reader is invited to

*in Nineteenth-Century Fiction*, Basingstoke, Macmillan, 1990, p. 12. In his excellent study Herdman argues that "the ideas which are articulated by means of the double are essentially moral and religious, and the psychological perspective cannot not be separated from its content" (p. X).

<sup>4</sup> In this connection, it is also noteworthy that much of the story occurs at night, the time for dreams, and the domain of the unconscious.

<sup>5</sup> Though Conrad in The Author's Note disowned "the autobiographical form" of both "The Secret Sharer" and "The Shadow Line" – "the above two stories are not the record of personal experience. Their quality, such as it is, depends on something larger if less precise: on the character, vision and sentiment of the first twenty independent years of my life" – both stories were steeped in the memory of some lived event. See J. CONRAD, *Author's Notes*, a cura di Marialuisa Bignami, Bari, Adiatca, 1988, p. 140.

After resigning from the *Vidar*, "and while still under the sway of this recoil from inaction, Conrad was unexpectedly offered the command of a sailing vessel, the *Otago*, which ushered in a new and important chapter in his maritime career. Now a captain for the first time, the recent 'deserter' from the *Vidar* was psychologically in somewhat the same position as was M. George, a recent 'deserter' from Poland, who freshly arrived in Marseilles, stood upon the threshold of a new career – a French sailor": B.C. MEYER, *Joseph Conrad. A Psychoanalytic Biography*, Princeton, Princeton University Press, 1967, p. 70.

<sup>6</sup> After acknowledging the main source of "The Secret Sharer", Conrad wrote: "In the specially maritime part of my writings this bit of presentation may take its place as one of my two Calm-pieces. For, if there is to be any classification by subjects, I have done two Storm-pieces in 'The Nigger of the *Narcissus*' and in 'Typhoon'; and two Calm-pieces: this one and 'The Shadow Line', a book which belongs to a later period". In *Author's Notes*, cit., p. 140.

identify himself with the young captain who tells and comments his own story in the first person.

Uneasy in his office, sensing for the first time the peril of leaving the land for the solitary life on board a ship, in his perplexity and hesitancy in giving orders to his crew, as if he were not entitled to do so, the captain seems closer to a modern anti-hero than to a romance character projected towards the realm of action and adventure.

Appointed to the command "only a fortnight before" and "the youngest man on board"<sup>7</sup>, he wanders alone the deck of his ship anchored in the Gulf of Siam waiting for the wind which will allow him to set sail. He is in his sleeping suit and "barefooted" (*TSS*, 21), like a common passenger and not as a commander. The shipboard setting emphasizes the isolation of the captain and the crew, as does the description of the gulf, which opens the story.

Divided between fear and expectation, anxiety and excitement on how he will face "the untempted life" of the sea (*TSS*, 21), the captain, "at the threshold of a long passage" (*TSS*, 18), finds himself in a state of limited individuation, in a condition of identity indeterminacy, as if he had neither emancipated himself from the maternal object, symbolised by the security of the port, nor yet differentiated himself as a separate, unique individual<sup>8</sup>.

Feeling as he does "untried as yet by a position of the fullest responsibility" and "willing to take the adequacy of the others for granted" (*TSS*, 19), he is not only in a state of suspended awaiting, but falls prey to a paralysing sense of insecurity determined by his preoccupation to measure his fitness "for a long and arduous enterprise" (*TSS*, 18).

The attendant feeling of alienation, an ontological premise for the materialization of the double, is accompanied by a sense of estrangement not only from the rest of the crew but also from himself.

<sup>7</sup> J. CONRAD, *Heart of Darkness and The Secret Sharer*, with a new introduction by Joyce Carol Oates, New York, Signet Classic, 1997, p. 19. Henceforward all references to the text will be given in parenthesis in the abbreviated form *TSS*.

<sup>8</sup> See A. APARO, "Il doppio. Dal persecutore al compagno segreto", in E. FUNARI, (a cura di), *Il doppio tra patologia e necessità*, Milano, Cortina, 1986, p. 90.

All these people had been together for eighteen months or so, and my position was that of the only stranger on board. I mention this because it has some bearing on what is to follow. But what I felt most was my being a stranger to the ship; and if all the truth must be told, I was somewhat of a stranger to myself (*TSS*, 19).

The word alienation, from the Latin *alius*, another, and the derivative forms *alienatus* “belonging to another country” and *alienus*, “estranged”, bears the notion of being or feeling a stranger, an outsider. Significantly, this key concept, a thematic word in the text, as well as secrecy, is defined as a feeling of inadequacy to the stance that in those very years Freud defined “Ego Ideal”<sup>9</sup>:

But I wondered how far I should turn out faithful to that ideal conception of one’s own personality every man sets up for himself secretly (*TSS*, 19);

Transgressing naval etiquette and to the astonishment of his crew, the captain has made the odd decision to take the night watch himself in order to get acquainted with his ship in his new role of captain<sup>10</sup>.

[...] My strangeness, which had made me sleepless, had prompted that unconventional arrangement, as if I had expected in those solitary hours of the night to get on terms with the ship of which I knew nothing, manned by men of whom I knew very little more” [...] (*TSS*, 21).

When he sees that the rope side ladder, a virtual medium between the ship and the land, “had not been hauled in” since he has “peremptorily dismissed [his] officers from duty” (*TSS*, 22), he proceeds to get it in himself. It is then that he sees floating in the water what in his utter perturbation appears to him “a headless corpse” immersed “in a greenish cadaverous glow”.

The side of the ship made an opaque belt of shadow on the darkling glassy shimmer of the sea. But I saw at once something elongated and pale floating very close to the ladder. Before I could form a guess a faint flash of phosphorescent light, which seemed to issue suddenly from

<sup>9</sup> Cfr. M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 232.

<sup>10</sup> “For the last two days the crew had had plenty of hard work, and the night before they had very little sleep. I felt painfully that I – a stranger – was doing something unusual when I directed him to let all hands turn in without setting an anchor watch. I proposed to keep on deck myself till one o’clock or thereabouts” (*TSS*, 20).

the naked body of a man, flickered in the sleeping water with the elusive, silent play of summer lightning in a night sky. With a gasp I saw revealed to my stare a pair of feet, the long legs, a broad livid back immersed right up to the neck in a greenish cadaverous glow. One hand, awash, clutched the bottom rung of the ladder. He was complete but for the head. A headless corpse! The cigar dropped out of my gaping mouth with a tiny plop and a short hiss quite audible in the absolute stillness of all things under heaven "(TSS, 22-23).

The slow surfacing of "the naked body of a man" – "a mute, ghastly, silvery, fishlike" presence from the dark indistinction of the sea – is portrayed as a virtual rebirth (TSS, 23)<sup>11</sup>. Metaphors of gestation – Leggatt ascends via a cord from the sea, a maternal emblem in Jungian terms<sup>12</sup> – highlight the captain's role as a midwife, as instrumental in giving life to the fugitive.

As soon as the stranger rises from "the bottom of the sea" (TSS, 23), indeed one might say from the deep areas of the unconscious, and pronounces his name, Leggatt, the captain has an immediate and empathetic response. He acts unsurprisingly, as if he had expected, desired and almost called into being this apparition. He addresses the nearly drowning stranger clinging to the providential ladder "in his ordinary tone", fearing that he might "swim away away [...] mysterious as he came" (TSS, 23).

In the brief exchange between the two young men, four elements of Leggatt's persona are established: his self-control, his courage, his masculine strength and finally his dignity.

"My name's Leggatt."

The voice was calm and resolute. A good voice. The self-possession

<sup>11</sup> In his still fascinating and perceptive biography, Bernard C. Meyer argues that birth and death and water are themes that exerted a strong appeal upon Conrad's imagination: "these are the familiar joined elements of unconscious mental symbolism which have attained virtually universal expression in the imagery of myth and dream. And just as in art and legend birth is often depicted by an emergence from the water, so may the idea of immersion into it signify a nostalgic wish to return to her in whose liquid envelope an unborn self once floated in idyllic sleep". In *Joseph Conrad. A Psychoanalytic Biography*, cit., p. 69.

<sup>12</sup> B.K. SCOTT, "Intimacies Engendered in Conrad's 'The Secret Sharer'", in D.R. SCHWARZ (ed. by), *The Secret Sharer*, Case Studies in Contemporary Criticism, Boston, New York, Bedford Books, 1997, p. 205.

J. DENVERS highlights the feminine element present in the portrayal of Leggatt. He "comes from the water [...] whose fluidity suggests like qualities of mind, such as intuition and association": J. DENVERS, "More on Symbols in Conrad's 'The Secret Sharer'", 2, *Conradiana*, vol. 28, no.1, 1996, p. 68.

of that man had somehow induced a corresponding state in myself. It was very quietly that I remarked:

“You must be a good swimmer.”

“Yes. I’ve been in the water practically since nine o’clock. The question for me now is whether I am to let go this ladder and go on swimming till I sink from exhaustion, or – to come on board here” (*TSS*, 24).

To the captain’s admiring gaze and uncertain sense of self, these desirable attributes coalesce into a distinctively strong, virile identity and into a romanticized ideal<sup>13</sup>. What is being suggested here is an altogether distinct modality of being, a model of admirable, resolute manly conduct particularly appealing to the narrator, but also attuned to Conrad’s self-image as projected in his autobiographical writings. “Such an ethical view is implicit in the depiction of Marlow and of various anonymous narrators, or is epitomised by such memorable minor characters as the French lieutenant in *Lord Jim*”<sup>14</sup>.

Treated as a welcomed guest, rather than a fugitive, the naked man emerges from the sea as “the epiphany of an endangered body for the captain to protect and hide”<sup>15</sup>. Though he has understood that Leggatt is not a just a castaway to be saved, but someone who has possibly something to hide, he feels that Leggatt is “a strong soul” and that “it is only the young who are ever confronted by such clear issues” (*TSS*, 24).

<sup>13</sup> Lack of resoluteness is a serious shortcoming in a ship’s commanding officer, a fact the captain seems well aware of. This explains his admiration for Leggatt who knows his own mind and is utterly resolute. However, hiding a fugitive is a nerve-racking strain and soon the captain finds himself in a situation that almost drives him to insanity: “At breakfast time, eating nothing myself, I presided with such frigid dignity that the two mates were only too glad to escape from the cabin as soon as decency permitted; and all the time the dual working of my mind distracted me almost to the point of insanity. I was constantly watching myself, my secret self, as dependent on my actions as my own personality, sleeping in that bed, behind that door which faced me as I sat at the head of the table. It was very much like being mad, only it was worse because one was aware of it” (*TSS*, 36-37).

<sup>14</sup> See C. WATTS, “Gender Roles in Conrad’s Novels”, in *Readings on Joseph Conrad*, San Diego, Ca, The Greenhaven Press, 1998, p. 62.

<sup>15</sup> In C. CASARINO, *Modernity at Sea. Melville, Marx, Conrad in Crisis*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2002, p. 198.

“La sequenza del racconto sta tutta nello sforzo del capitano nel tutelare, preservare questo personaggio che prende sempre più le sembianze di un sosia. Infatti da questo momento il capitano condurrà una specie di doppia vita, una parte in compagnia del sosia nella sua cabina, un’altra parte, pubblica, agli occhi del suo equipaggio al quale deve nascondere la presenza dell’ospite”. See E. GABURRI, “Dal gemello immaginario al compagno segreto”, *Rivista di psicanalisi*, vol. 32, 1986, p. 514.

The brief exchange between the two is telling since to Leggatt does not occur for a second that the man who looks down at him might be the captain and the latter has to declare himself.

"I suppose your captain's turned in?"

"I am sure he isn't," I said.

He seemed to struggle with himself, for I heard something like the low, bitter murmur of doubt. "What's the good?" His next words came out with a hesitating effort.

"Look here, my man. Could you call him out quietly?"

I thought the time had come to declare myself.

"I am the captain."

I heard a "By Jove!" whispered at the level of the water. The phosphorescence flashed in the swirl of the water all about his limbs, his other hand seized the ladder (*TSS*, 23-24).

The captain then allows him on board, takes him to his room, and gives him one of his sleeping suits to wear which turn out to perfectly fit Leggatt. A whole series of gestures which defy the law of his office and resonate with maternal nurturing and heeding, with the captain's desire to protect and safeguard this part of himself. Uncuriously, he starts calling this man "my double," "my other self," "my secret self", a syntagma that repeatedly occurs in the text.

The two men's close relationship on board ship is emphasized by the surreal quality pervading their nocturnal whispering and by their sharing the captain's stateroom, a small, womb-shaped and protected space where the captain significantly feels "less torn in two" (*TSS*, 44) and where Leggatt repeatedly assumes a foetal position.

This uterine space illuminates the initiatic design of the tale and recalls the rites of passage where the neophyte who has to be re-born, that is, to become a full human and social being, usually undergoes a *regressus ad uterum*, a regressive itinerary exemplified by his return to mother earth (a cave, a hole) and accompanied by a period in which he experiences a condition of sexual ambivalence. A whole series of experiences leading up to the young man's transition to adulthood.

The "mysterious communication" experienced by the two young men sharing physical likeness, elitist education (they are both "Conyway boys")<sup>16</sup> and values in the "face of that silent,

<sup>16</sup> "A pretty thing to have to own up to for a Conyway boy,' murmured my double, distinctly.

'You're a Conyway boy?'

darkened tropical sea" (TSS, 24), has a homoerotic undertone not uncommon in youth. This echoes the dimension of secrecy which to the Victorians implied sexuality as in the anonymous text *My Secret Life* and "gives the male bonding a strong sexual implication"<sup>17</sup>. A dimension inscribed in the title itself that it is not surprising in a writer who chose to write about the all male-universe of seamanship which is always connoted in this way from Melville's *Billy Budd* to Jean Genet's *Querelle de Brest*<sup>18</sup>.

The captain's desire to protect his guest persists and indeed seems to become stronger when Leggatt spontaneously confesses that he was the first mate of the *Sephora*, the ship floating nearby, until he killed a crewman. Stripped of his position and held captive, he had escaped and swum to his boat. The captain immediately condones his crime, feeling that "his double was no homicidal ruffian" (TSS, 26) and that the murder was due "to fit of temper" (TSS, 25)<sup>19</sup>.

The ethical question – murdering mutinous crew members, avoiding justice and punishment is hardly an acceptable practice, as it is hiding an escaped murderer – is dismissed and replaced by the captain's precipitous identification with the man. He does not need to ask further details about the story:

He appealed to me as if our experiences had been as identical as our clothes. And I knew well enough the pestiferous danger of such a character where there are no means of legal repression. [...] I did not think of asking him for details, and he told me the story roughly in brusque, disconnected sentences. I needed no more. I saw it all going on as though I were myself inside that other sleeping suit. I saw it all going on as though I were myself inside that other sleeping suit (TSS, 26).

This is the reason why, though risking his future and putting himself under tremendous stress, the captain promptly decides to protect and harbour the fugitive, sneaking in food for the him, visiting him at every opportunity and risking his future to hide the man he regards as his other self.

'I am,' he said, as if startled. Then, slowly ...'Perhaps you too'.

It was so; but being a couple of years older I had left before he joined" (TSS, 26).

<sup>17</sup> In D.R. SCHWARZ, "'The Secret Sharer' as an Act of Memory", in D.R. SCHWARZ (ed. by), *The Secret Sharer*, cit., p.101.

<sup>18</sup> FUSILLO, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 239.

<sup>19</sup> "The captain never doubts this and Conrad himself was dismayed when a reviewer called Leggatt 'a murderous ruffian'". Quoted by M.P. JONES, "Heroism in 'The Secret Sharer'", in *Readings on Conrad*, cit. p. 91.

This is not the place to enlarge upon the sensations of a man who feels for the first time a ship move under his feet to his own independent word. In my case they were not unalloyed. I was not wholly alone with my command; for there was that stranger in my cabin. Or rather, I was not completely and wholly with her. Part of me was absent. That mental feeling of being in two places at once affected me physically as if the mood of secrecy had penetrated my very soul (TSS, 46).

The subjective sequence that follows, revealingly revolves around the mirror, an obvious metaphor for duality, and a further indication of the narcissistic component of the captain's relationship to Leggatt. Narcissism, which takes place when the libido directs its energies to the ego, that is to idealized representations of the self and to the exclusion of external objects, is in fact a necessary condition for the emergence of the double<sup>20</sup>.

The shadowy, dark head, like mine, seemed to nod imperceptibly above the ghostly gray of my sleeping suit. It was, in the night, as though I had been faced by my own reflection in the depths of a somber and immense mirror (TSS, 25).

This evokes the Narcissus myth and seems a re-enactment of what Lacan called *le stage du miroir*, a salient phase in the developmental stage which occurs when the child, seeing the image of his body reflected in a mirror, is able to recognize himself, name what he sees and thus perceive himself as separate from his mother<sup>21</sup>. This is a fundamental psychic response instrumental in the mental representation of the "I", in the emerging perception of selfhood, for it is then that the child gains a sense of wholeness and identity<sup>22</sup>.

A further argument supporting the captain's view of Leggatt as a "better self," or "higher self", as a means to gain confidence in his role and affirmation of self, can be found in Conrad's striking revision of the historical event which inspired both "The Secret Sharer" and *Lord Jim*, namely the brutal

<sup>20</sup> APARO, "Il doppio. Dal persecutore al compagno segreto", cit., p. 75.

<sup>21</sup> Narcissism, or self-love, was termed also by Jacques Lacan "The Imaginary Order" which along with Real and the Symbolic Order is a central aspect of the human psyche. Leggatt is referred to as a mirror image which implies a likeness; his oppositeness and complementarity imply a fractured unity.

<sup>22</sup> Cfr. J. LACAN, "The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience", in J. LACAN, *Ecrits. A Selection*, translated by Bruce Fink, New York, Norton, 2002.

murder that occurred in 1880 on board the *Cutty Sark*, a legendary tea clipper, where the first mate, Sidney Smith, a despotic character, killed the mutinous seaman John Francis after he refused to carry out his orders<sup>23</sup>. The captain of the *Cutty Sark* helped the murderer to escape but later, overcome by guilt and shame, committed suicide, while Smith was eventually arrested and convicted in London.

As Levenson claims, “the story came to Conrad as a tale of oppression and revolt, of excessive and then weak authority”<sup>24</sup>. In one of his letters to A.T. Saunders, Conrad tellingly characterizes the *Cutty Sark* incident as the narrative of a ship’s mate who “had the misfortune to kill a man on deck” and whose skipper “had the decency to let him swim ashore on the Java coast”<sup>25</sup>.

In his tale Conrad lessens the severity of Leggatt’s crime and makes the situation more stressful than that of the *Cutty Sark*. Leggatt’s ship was in violent waters and its sinking was thought to be imminent when before a captain who was “shaking like a leaf” (TSS, 31), he managed to set the reefed foresail which saved the ship and the crew. When a mate refused to follow orders, exasperated by facing death, Leggatt “felled him like an ox” (TSS, 26).

Though Leggatt, like Lord Jim, has transgressed both the ideal code of conduct of the sea and the moral codes of society<sup>26</sup>, Conrad overlooks the nature of his offence. Beside minimizing Leggatt’s murderous act, he creates another ship with a sympathetic captain (the story’s narrator) portrayed as the positive double of Archbold, the *Sephora*’s pusillanimous and emasculated captain who ironically denies the semantic and representational promise that is his very name. Archbold is

<sup>23</sup> “There is a basic similarity in the nature of the main source stories of *Lord Jim* and ‘The Secret Sharer’, and in the way in which Conrad came into contact with them. Like *Lord Jim*, ‘The Secret Sharer’ has its origin in an actual sea-crime – the murder on the *Cutty Sark* – which took place at the same time as the *Jeddah* disaster; the story again reached Conrad via seamen’s gossip and newspaper reports”. See N. SHERRY, *Conrad’s Eastern World*, Cambridge, Cambridge U.P., 1966, p. 253.

<sup>24</sup> M. LEVENSON, “Secret History in ‘The Secret Sharer’”, in D.R. SCHWARZ (ed. by), *The Secret Sharer*, cit., p. 164.

<sup>25</sup> Quoted in N. SHERRY, *Conrad’s Eastern World*, cit., p. 254.

<sup>26</sup> See R. RUTELLI, *Il desiderio del diverso. Saggi sul doppio*, Napoli, Liguori, 1985, p. 80. See also R. HAMPSON, *Joseph Conrad: Betrayal and Identity*, New York, St. Martin’s Press, 1992, p. 192.

indeed neither bold nor intelligent, and he is such a poor leader that he went to pieces during the storm. In addition, the presence of Archbold's wife on board is thematically linked to, and further underscores his weakness.

Delivered as a long analepsis<sup>27</sup>, Leggatt's account of what happened on board the *Sephora*, foregrounds the issue of command and captain Archbold's cowardice in abdicating his own role. It is not clear whether the murder committed by Leggatt was deliberate. What is unmistakably clear is Archbold's inadequacy, his utter submission to the will of others, and his refusal to assume responsibility which led to the Second Mate acting in his place.

When Archbold, the older and supposedly more experienced captain comes aboard the narrator's ship in search of Leggatt, he does not dare to openly ask whether he is harboring, as he suspects, the stowaway. Though he believes that the fugitive is still alive, he will declare in his report that he committed suicide. In his bureaucratic and hypocritical respect for legality, Archbold is an entirely depreciated and debased figure, hardly more than a caricature who stands in great contrast to Leggatt.

The captain's loyalty to Leggatt is shown both in the rejection of Archbold's "spiritless tenacity" (*TSS*, 38) in his desire to bring Leggatt to justice, and in his ever-increasing belief that the murder is an act demanding sharing, understanding rather than punishment for, by taking matters into his own hands, he saved the ship.

Leggatt, whose criminal act highlights his almost superomistic nature – "The same strung-up force which had given twenty-four men a chance, at least, for their lives, had, in a sort of recoil, crushed an unworthy mutinous existence" (*TSS*, 46) – deserves to be measured, as the text explicitly says, not before an ordinary court made up of "an old fellow in a wig and twelve respectable tradesmen", but rather – "far from all human eyes, with only sky and sea for spectators and for judges" (*TSS*, 18).

<sup>27</sup> Jacob Lothe rightly points out that the narrative form of the analepsis, "divided into two by the movement from the deck of the ship to Leggatt's hiding place, the narrator's L-shaped cabin", confirms the main narrative method of the story: "lucid and chronological, it seems to have been carefully edited on the principle of relevance for narrative economy and suspense". See J. LOTHE, *Conrad's Narrative Method*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 62.

Significantly Leggatt who doesn't try to excuse or soften the impact of his crime appeals to the Bible identifying himself with Cain (*TSS*, 31). This idea highlights both Conrad's ideological affinity with Nietzsche and total distrust of justice regarded as a conglomeration of arbitrary laws which collide with the principles of fidelity and service underlying the ethic and ideal morality of the sea.

"[...] You don't suppose I am afraid of what can be done to me? Prison or gallows or whatever they may please. But you don't see me coming back to explain such things to an old fellow in a wig and twelve respectable tradesmen, do you? What can they know whether I am guilty or not – or of *what* I am guilty, either? That's my affair. What does the Bible say? 'Driven off the face of the earth.' Very well, I am off the face of the earth now. As I came at night so I shall go" (*TSS*, 52).

Leggatt then is not just the epitome of the dark romantic rebel and of the outcast "driven off the face of the earth" (*TSS*, 52). He swims like a fish, dreads captivity like a wild animal and when he kills he does so ferociously. However, he cannot be regarded a "murdering brute" (*TSS*, 30), the embodiment of mere aggressive libido, or as Schwarz rightly suggests, as "a man of unrestrained id and underdeveloped ego"<sup>28</sup>. His self-possession, resolution and audacity are qualities which the captain wishes to emulate.

As it can be inferred from the etymology of his name and of the ship he comes from – the *Sephora*, (that which brings the self) – he is a *legatus*, the messenger of an inviolate other self<sup>29</sup>. To the captain who is about to undertake a voyage and

<sup>28</sup> "The captain is his opposite: a hyperconscious modern man who fastidiously thinks of the consequences of every action to the point where he cannot *do* anything. Self-doubt and anxiety create an illogical identification with Leggatt as his double. He risks his future to hide the man he regards as his other self. To avoid discovery, he begins to act desperately and instinctively without conscious examination of the consequences of each action [...] Leggatt's predecessors are Falk [...] and Kurtz, the demonic figure who reverts to savagery in *Heart of Darkness*; the captain recalls the narrators of 'Il Conde', 'The Infomer' and 'An Anarchist' – three of Conrad's political short stories collected in his *Set of Six* (1908) – and anticipates the language-teacher of *Under Western Eyes* (1908) to which Conrad returns after finishing 'The Secret Sharer'. In D.R. SCHWARZ, "The Secret Sharer" as an Act of Memory", cit., pp. 102-103.

<sup>29</sup> "A cursory etymological excavation of that enclave name Leggatt reveals it filled and resonating with two intertwined Latin echoes: *legatus* (messenger, harbinger, envoy, ambassador) and *ligatus* (bound, fettered, captured, confined)". In C. CASARINO, *Melville, Marx, Conrad in Crisis*, cit., p. 199.

on the verge of assuming an unknown and possibly risky identity, he appears "always perfectly self-controlled, more than calm – almost invulnerable" (*TSS*, 47).

Briefly, Leggatt is an idealized model for the captain who feels unprepared for his role as a guide. This illuminates the different treatment given by Conrad and Stevenson to the motif of the divided self, a crucial theme in nineteenth-century literature. In both writers, the major archetype of the *doppelgänger*, while producing a dynamic narrative structure, is instrumental in overcoming the boundaries and conventions of romance in favour of a psychological realism of striking profundity which in its turn transcends the limits of supernatural fiction.

The double narrative, while involving larger conflicts with the patriarchal order and resistance to social conformity, primarily focuses on the issue of a fractured identity which may be viewed as the dramatisation of a problematic relationship with an idealised father image and an internalised sense of authority. Hence, the double is both a dark other self and a secret, uncanny self needing to be hidden and protected.

He was not a bit like me, really; yet, as we stood leaning over my bed place, whispering side by side, with our dark heads together and our backs to the door, anybody bold enough to open it stealthily would have been treated to the uncanny sight of a double captain busy talking in whispers with his other self (*TSS*, p. 29).

Though Leggatt recalls Hyde as Jekyll's unrepressed, spontaneous existence, unlike in *Dr. Jekyll and Mr Hyde* where the double comes to dominate, control and ultimately usurp the functions of the subject, "The Secret Sharer" centres rather on the opportunities for self-division, on the final and successful integration of personality. The double, a repository of narcissistic stances (omnipotence and delusional self-sufficiency) is not rejected but becomes the protagonist's representational instrument. Far from being a sheer embodiment of evil, Leggatt's oppositeness functions as a positive complementarity to the subject. The mirror image is not transformed into a persecutory other self, but becomes an empathetic other. Indeed, as the story progresses towards its epilogue and final resolution, the captain will find within himself the potential to act boldly that his double exemplifies.

In the final, climatic episode the captain performs a very dangerous manoeuvre to bring his ship close to the land, so

close that the crew thinks all is lost, in order to ensure Leggatt's safe escaping. At the last minute, before clashing against the land, he brings the ship safely round by using as a mark to steer by, the white hat that had fallen off Leggatt's head (or that was intentionally dropped into the water), thus establishing his authority with the crew, the ship and himself. A courageous action which is incontrovertible evidence of his ability and courage in the command of his ship.

Thus, it is only with his decision to separate himself from "the secret sharer of [his] cabin and thought"s and leave him "a free man, a proud swimmer striking out for a new destiny" (*TSS*, 62), that he will be able to undertake his voyage and discover the possibility of self-determination and his role as a guide.

I walked to the break of the poop. On the over-shadowed deck all hands stood by the forebraces waiting for my order. The stars ahead seemed to be gliding from right to left. And all was so still in the world that I heard the quiet remark, "She's round," passed in a tone of intense relief between two seamen.

"Let go and haul."

The foreyards ran round with a great noise, amidst cheery cries. And now the frightful whickers made themselves heard giving various orders. Already the ship was drawing ahead. And I was alone with her. Nothing! no one in the world should stand now between us, throwing a shadow on the way of silent knowledge and mute affection, the perfect communion of a seaman with his first command (*TSS*, 61).

The concluding movement takes place "on the edge of darkness" developing just as "The Shadow Line" as a rite of passage<sup>30</sup>. It unfolds at the critical limen of the captain's full initiation into the realm of responsibilities and commitment, marking the beginning of adulthood as well as the prescribed and irreparable loss of all that preceded it, signalled here by a sequence rife with ominous, Dantesque references, as the ship, like "a barque of the dead" drifts to "the towering black mass" of Koring "like the very gateway of Erebus" (*TSS*, 62).

<sup>30</sup> Originally called "First Command", "The Shadow Line" just as "The Secret Sharer" was based on his experience while sailing the *Otago*. As Jeffrey Meyers points out, "the title of the story refers not only to that twilight region between the naïve self-confidence of youth and the more introspective wisdom of maturity, but also to the entrance to the gulf of Siam, where the former captain was buried and where the ship is mysteriously becalmed off the island of Koring (which also appeared in 'The Secret Sharer')." See: J. MEYERS, *Joseph Conrad. A Biography*, London, John Murray, 1991, pp. 325-326.

"The Secret Sharer", and "The Shadow Line" both deal with a process of maturing that involves the loss of youthful illusions, a process that is precipitated by an actual "trial" that challenges the protagonist's skills as well as his assumptions about his identity<sup>31</sup>.

"The Secret Sharer" was emblematically dear to Conrad. It defined a whole series of preoccupations and conflicts central to his life and fiction. When in 1888 he was unexpectedly offered the command of the *Otago*, he was psychologically in a position similar to that of the unnamed captain in *The Secret Sharer*, a thoughtful, inquiring and self-doubting individual standing upon the threshold of a new career. In 1886, in the very year he obtained his master mariner's certificate, two notable events occurred: he was given British citizenship and officially changed his name to Joseph Conrad.

Those concerns expressed in the tale therefore refer not only to the vicissitudes of his past life as a seaman but to his whole experience as an expatriate artist who wrote in a foreign tongue. "That in the telling of his tales he confined to an alien tongue is not surprising in view of his recurring quest for a new identity"<sup>32</sup>.

An orphan, a Pole who belonged to a country which no longer existed, an exile from his native land, Conrad was concerned with loneliness and estrangement, experienced uncertainty over his actual identity and alienation. In his case, this was not a mature discovery, an intellectual attitude from the prevailing perspectives of his own time, but the initial, unavoidable premise.

In "The Secret Sharer", as in "Youth", another tale of a young officer's first command, the autobiographical narrator narrowly escapes death and finally survives the crucial ordeal represented by the difficulties inherent in the process of separation and individuation to enter the symbolic order, namely the world of intersubjective relations and acceptance of the rules and dictates of society. In a Lacanian perspective, through

<sup>31</sup> Mario Curreli suggests how the hard trial and "the test of manliness" faced by the captain foreshadows and anticipates the one which will take place in "The Shadow Line": "Questa prova, superata con successo, prelude a quella altrettanto ardua che dovrà affrontare un altro giovane, il capitano di 'The Shadow Line', il quale pure al suo primo comando, prende con emozione il possesso della nave": M. CURRELI, *Invito alla lettura di Conrad*, Milano, Mursia, 1985, pp. 109-110.

<sup>32</sup> See B. MEYER, *A Psychoanalytic Biography*, cit., p. 359.

the recognition of the Name-of-the-Father, of those laws and restrictions that control both man's desires and rules of communication, the captain will be able to commune with his ship.

However, the conditions of homelessness and solitude remain to the very end and are epitomized by Leggatt's uncertain destiny as he secretly lowers himself in the water. A close shrouded in ambiguity which seems to deny the traditionally accepted happy ending of the story.

"The Secret Sharer" does not end amidst the restoration and apotheosis of normative order since Leggatt, "hidden forever from all friendly faces", is going to be stranded near some deserted islands off the Cambodge shore, "unknown to trade, to travel, almost to geography", to become, like Jim and Conrad himself "a fugitive and a vagabond on the earth" (*TSS*, 61).

*Works cited*

- APARO, ANGELO. "Il doppio. Dal persecutore al compagno segreto", in ENZO FUNARI (a cura di), *Il doppio tra patologia e necessità*, Milano, Cortina, 1986. [75-97].
- CASARINO, CESARE. *Modernity at Sea. Melville, Marx, Conrad in Crisis*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2002.
- CONRAD, JOSEPH. *Author's Notes*, a cura di Marialuisa Bignami, Bari, Adiatca, 1988.
- *The Collected Letters of Joseph Conrad*, ed. by Frederick R. Karl and Laurence Davier, vol. 4, Cambridge, C.U.P., 1990.
- *Heart of Darkness and The Secret Sharer*, with a new introduction by Joyce Carol Oates, New York, A Signet Classic, 1997.
- *Twixt Land and Sea*, Kent Edition, Garden City, Doubleday, 1926.
- CURRELL, MARIO. *Invito alla lettura di Conrad*, Milano, Mursia, 1985.
- DENVERS, JAMES. "More on Symbols in Conrad's 'The Secret Sharer'", 2, *Conradiana*, vol. 28, no.1, 1996, [66-75].
- FUSILLO, MASSIMO. *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- GABURRI, EUGENIO. "Dal gemello immaginario al compagno segreto", *Rivista di psicanalisi*, vol. 32, 1986, [509-520].
- HAMPSON, ROBERT. *Joseph Conrad: Betrayal and Identity*, New York, St. Martin's Press, 1992.
- JONES, MICHAEL P. "Heroism in 'The Secret Sharer'", in *Readings on Joseph Conrad*, San Diego, Ca, The Greenhaven Press, 1998, [85-93].
- KIME SCOTT, BONNIE. "Intimacies Engendered in Conrad's 'The Secret Sharer'", in DANIEL R. SCHWARZ (ed. by), *The Secret Sharer*,

- Case Studies in Contemporary Criticism, Boston, New York, Bedford Books, 1997, [pp. 197-210].
- LACAN, JACQUES. "The Mirror Stage as Formative of the *I* Function as Revealed in Psychoanalytic Experience", in JACQUES LACAN, *Ecrits. A Selection*, translated by Bruce Fink, New York, Norton, 2002, [3-10].
- LEVENSON, MICHAEL. "Secret History in 'The Secret Sharer'", in *The Secret Sharer*, ed. by DANIEL R. SCHWARZ, Case Studies in Contemporary Criticism, Boston, New York, Bedford Books, 1997, [163-174].
- LOTHE JACOB. *Conrad's Narrative Method*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- MEYER, BERNARD C., *A Psychoanalytic Biography*, Princeton, Princeton University Press, 1967.
- MEYERS, JEFFREY. *Joseph Conrad. A Biography*, London, John Murray, 1991.
- RUTELLI, ROMANA. *Il desiderio del diverso. Saggi sul doppio*, Napoli, Liguori, 1985.
- SCHWARZ, DANIEL R. (ed. by), *The Secret Sharer*, Case Studies in Contemporary Criticism, Boston, New York, Bedford Books, 1997.
- "The Secret Sharer' as an Act of Memory", in SCHWARZ, DANIEL R. (ed. by), *The Secret Sharer*, Case Studies in Contemporary Criticism, Boston, New York, Bedford Books, 1997. [95-111].
- SHERRY, NORMAN. *Conrad's Eastern World*, Cambridge, Cambridge U.P., 1966.
- WATTS, CEDRIC. "Gender Roles in Conrad's Novels", in *Readings on Joseph Conrad*, San Diego, Ca, The Greenhaven Press, 1998, p. 62. [62-70].

ABSTRACT

"The Secret Sharer", Conrad's greatest contribution to the literature of the double, defines a whole series of concerns and conflicts central to both his life and fiction. While producing a dynamic narrative structure, the motif of the divided self becomes a device to overcome the boundaries of adventure in favour of a psychological realism of striking profundity, the drama of a divided subjectivity. Here the double, a fascinating and mysterious murderer, is both the projection of the protagonist's dark side and an empathetic other instrumental in the individuation process and emergence of the sense of self.

KEY WORDS

Conrad. "The Secret Sharer". The Double.



ELISA CAROLINA VIAN

CRUZANDO FRONTERAS:  
*EMA, LA CAUTIVA DE CÉSAR AIRA*

1. El siglo XIX es, para Argentina, un siglo de formación y delimitación histórico-geográfica: un siglo magmático. A partir de la independencia, en 1810, hubo un impulso especial de las guerras de frontera (en primer lugar, las campañas del coronel Martín Rodríguez; luego, de Federico Rauch; en 1833, de Juan Manuel de Rosas, hasta llegar a la “Conquista del Desierto”, conducida por el General Roca en 1879), para extender el poder central sobre ese infinito espacio vacío, que iba de las pampas a la Patagonia, denominado *Desierto* con la generación del 37, especialmente con Esteban Echeverría, al cual se puede atribuir la paternidad de la colonización estética de la pampa<sup>1</sup>.

La frontera se puede imaginar, desde luego, como una línea movediza que avanza vibrando hacia occidente, tierra adentro, tomando cuerpo e identidad gracias a la confrontación entre dos territorios diferentes. Fernando Operé, autor de *Historias*

<sup>1</sup> El nombre sirve para poder llenar de significados el espacio pampeano, base para activar una tradición de utopías y discursividades dentro de la literatura nacional. El *Desierto* es la característica física de la naturaleza argentina, y tal lo define Echeverría en la “Advertencia”, prólogo a la edición príncipe de las *Rimas* (1837), que se abre con el poema “La cautiva”. Se lee “El principal designio del autor de *La cautiva* ha sido pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del desierto; para no reducir su obra a una mera descripción, ha colocado, en las vastas soledades de la Pampa, dos seres ideales, o dos almas unidas por el doble vínculo del amor y el infortunio”. Cfr. ESTEBAN ECHEVERRÍA, *La cautiva*, Madrid, Cátedra, 1986 (1°), 2004 (9°), p. 117. Pero lo que se siguió llamando desierto, apunta Beatriz Sarlo, es, al contrario, un espacio habitado, sólo que a los hombres que lo habitan no se les reconoce ninguna cultura: “el desierto implica un despojamiento de cultura: donde hay desierto no puede haber cultura”. Cfr. BEATRIZ SARLO, “El origen de la cultura argentina: Europa y el desierto. Búsqueda de un fundamento”, en la revista *Punto de Vista*, Año VI, n° 18, Buenos Aires, 3-5, 1983.

*de la frontera: el cautiverio en la América hispánica*, especifica que:

Hubo fronteras en todos aquellos lugares en que dos culturas se enfrentaban, donde los indios opusieron resistencia a la penetración y expansión criollas, o donde, a través del medio natural, se relentecía el proceso de asimilación [...] <sup>2</sup>.

En esa zona de fortines, campamentos, en ese límite que se engruesa y se vacía, por progresivas inclusiones de nuevas tierras y grupos humanos, y, a veces, pérdidas de los mismos, viven varios personajes: soldados, generales, sus familias y más allá indios, caciques y cautivos. Naturalmente es una simplificación, porque la frontera no hay que verla como una neta línea divisoria, no es una simple separación entre civilización y barbarie. La frontera, según la terminología de Donna J. Guy y Thomas E. Sheridan <sup>3</sup>, se puede identificar más bien como un “contested ground”, una zona de contención e interacción, incluso de intercambio cultural y de procesos de transculturación, donde se filtran objetos y comportamientos sociales, como explica el historiador mexicano Silvio Zavala <sup>4</sup>.

En la historia argentina, la interacción se verifica entre actores oficiales – generales y soldados, representantes y protagonistas del poder hegemónico –, y actores no oficiales – indios y cautivos, figuras secundarias, comparsas en los relatos de la historia. Los cautivos representan simbólicamente la interacción de la zona de frontera, siendo intérpretes de un sistema, de una comunidad diferente de la en que viven en calidad de cautivos, son “agentes marginales, pero actores troncales, [...] son personajes oscuros pero fundamentales de la dinámica transformadora” <sup>5</sup> de la sociedad fronteriza. De una atenta documentación procedente de los relatos de viaje, numerosos entre el siglo XVIII y XIX, siempre Operé sostiene que:

<sup>2</sup> Cfr. FERNANDO OPERÉ, *Historias de la frontera: el cautiverio en la América hispánica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 2001, p. 15.

<sup>3</sup> DONNA J. GUY y THOMAS E. SHERIDAN, *Contested Ground. Comparative Frontiers on the Northern and Southern Edges of the Spanish Empires*, Tucson, The University of Arizona Press, 1998.

<sup>4</sup> Silvio Zavala ha señalado semejanzas entre las fronteras oeste de los Estados Unidos y las experiencias vividas en Chile y el norte de México. Cfr. SILVIO ZAVALA, “The Frontier in Hispanic America”, en DAVID J. WEBER y JANE M. RAUSCH, *Where Cultures Meet. Frontiers in Latin American History*, Wilmington, SR Books, 1994, pp. 42-50.

<sup>5</sup> FERNANDO OPERÉ, *op. cit.*, p. 17.

[...] los cautivos representaban un valor productivo y de intercambio primordial para las tribus. [...] En él, las mujeres cautivas se habían convertido en una fuerza de trabajo imprescindible que había que añadir a su intrínseco valor como reproductoras de una nueva generación de indios mestizos. Se encargaban de cuidar los rebaños, levantar y montar los toldos, producir artículos de consumo e intercambio, como mantas y ponchos, elaborar diversas piezas de artesanía, arar los campos y cocinar. [...] enriquecieron los procedimientos y medios de producción indígenas. No es aventurado concluir que la mujer y la familia fueron troncales en la pausada pero constante transformación de las sociedades fronterizas <sup>6</sup>.

Los cautivos existen como consecuencia del rapto, un rapto violento, que parece haber sido una práctica común entre las tribus de América del Norte, antes de 1492; al llegar, los europeos lo practicaron con diversos objetivos, principalmente para aprovechar la mano de obra indígena.

La historia de América está poblada por numerosos cautivos, indios, que se dan por sentado y que no representan alguna novedad, y blancos, principio de un sinnúmero de relatos, crónicas y mitos literarios. Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, autor de los *Naufragios* (1542), es un ejemplo de cautivo de la época colonial y parece que los indios lo forzaron, para sobrevivir, a convertirse primero en “mercader” y luego en “físico”; otra mirada interesante del cautiverio procede de Chile, con el *Cautiverio feliz* (1673), de Francisco Pineda y Bascuñán, que describe su cautiverio entre los indios y critica, de manera velada, la administración colonial, contribución importante para reforzar el mito del buen salvaje, inaugurado por Cristóbal Colón y continuado por Bartolomé de Las Casas. La versión femenina se halla en *La Argentina* (1612), crónica de Ruy Díaz de Guzmán, donde aparece la historia de la cautiva española Lucía Miranda, mujer de uno de los españoles de Sancti Spíritu, víctima de los indios timbúes, pero también símbolo fundador de la estirpe criolla, después del rapto y de su unión con el indio Siripo: una leyenda que llegará a inspirar *La cautiva* (1837) de Echeverría, a su vez *hipotexto* del *hipertexto* <sup>7</sup> en

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>7</sup> Utilizando *hipotexto* e *hipertexto*, me refiero a la terminología de Gérard Genette. En la obra *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Genette trata el género paródico y explica que *hipertextualidad* es la relación entre un texto B (hipertexto) y un texto anterior A (hipotexto), sobre el que se injerta de una manera bien diferente respecto al simple comentario. Cfr. GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, París,

llave paródica *Ema, la cautiva*, de César Aira, de 1981<sup>8</sup>. No se olviden los ejemplos europeos más célebres del cautiverio que hicieron de premisa a los americanos: me refiero a *Los tratos de Argel* y *El cautivo* de Cervantes, consecuencias de su “reclusión” en Argel en 1567.

2. El general Mitre afirmaba que “la novela es la más alta expresión de la civilización de un pueblo, a semejanza de aquellos frutos que sólo brotan cuando el árbol está en toda la plenitud de su desarrollo”<sup>9</sup>, una aserción que permite entender cómo en Argentina, después de la independencia, se intentó el desarrollo de una literatura que fuese el medio gracias al cual difundir las ideas del poder, o sea, en este caso, del credo liberal impregnado de progreso, modernidad y liberalismo. La consecuencia fue un inevitable tratamiento tendencioso del indio y de la vida de frontera. En el siglo XIX, la sociedad argentina se expande rápidamente y tiene que solucionar el problema del indio. No importa entender el fenómeno del cautiverio, saber su funcionalidad: lo que de él se traslada a la literatura es una reducción, que sirve para subrayar la acción civilizadora del gobierno en las campañas de conquista contra los indios bárbaros. Del cautiverio queda la imagen idealizada de la mujer blanca, virgen inmaculada, alma sacrificada, prisionera de indios brutos. Lucía De Leone, en *Tradición y ruptura. La deconstrucción de algunos tópicos tradicionales en Ema, la cautiva de César Aira*<sup>10</sup>, afirma que la leyenda de la cautiva española Lucía Miranda:

[...] abrió las puertas a la recurrencia ficcional de otras cautivas, autóctonas, presas de los malones de una barbarie erotizada ante los cuerpos de mujeres blancas. En cambio y a pesar de su existencia *real*, el arrebato de mujeres indias en manos de los españoles que las distribuían

1982; trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Turín, Einaudi, 1997, p. 7.

<sup>8</sup> Cfr. CÉSAR AIRA, *Ema, la cautiva*, Buenos Aires, Editorial Belgrano, 1981. La edición consultada para este artículo es la de Mondadori, Barcelona, 1997.

<sup>9</sup> BARTOLOMÉ MITRE, “Prólogo”, en *Soledad*, La Paz, Ediciones Camarlinghini, 1968, p. 15.

<sup>10</sup> El artículo de LUCÍA DE LEONE, *Tradición y ruptura. La deconstrucción de algunos tópicos tradicionales en Ema, la cautiva de César Aira*, se encuentra en [http://www.everba.org/spring03/de\\_leone.htm](http://www.everba.org/spring03/de_leone.htm)

entre las cocinas y antecocinas de sus moradas gozó de extrema parquedad y discreción, naturalizándose a tal punto de que la tradición literaria escogió rápidamente la imagen de la víctima blanca.

Cautivas e indios son términos dicotómicos, filiaciones de la más clásica oposición civilización y barbarie, y se nos entregan con siluetas bien marcadas a partir de *La cautiva* de Esteban Echeverría, de 1837. La protagonista, María, auténtica heroína romántica criolla, es una cautiva, blanca, que no ha sido violada y que con valor se libera de su captor, matándole con un puñal. Es más, logra incluso liberar a su amado herido Brian, de nombre inglés, amansar un tigre con la mirada y dirigirse hacia el desierto, lugar de su auténtico cautiverio. María, que no casualmente lleva este nombre de noble tradición cristiana, es la mujer sublime que huye de los horrores de la barbarie, una mujer fuerte, valiente, que lucha para salvar a su esposo y, sobre todo, para guardar su pureza, porque logra conservar su cuerpo intacto, y una vez redimida, puede volver a la civilización. Otra inolvidable característica que tiene de la mujer romántica es que su vida cobra sentido sólo en función del marido y el hijo. Por eso muere al final: no puede vivir sin el marido y sin el hijo, víctimas de los indios.

A pesar de la violencia de los bárbaros, el indio que sirve para contrastar la figura de la cautiva, a lo largo de la narración de Echeverría, nunca asume un papel dominante. Operé lo justifica diciendo que “[...] es un alienado en el ambiente exótico de la naturaleza creada por la mano de Dios. La sociedad posindependentista tenía que dar soluciones a los problemas presentados por las tribus fronterizas”<sup>11</sup> y parece que los roles de los “salvajes” se mantienen así durante toda la producción literaria hasta la campaña del Desierto.

En efecto, cautivos e indios atestan también las páginas de *Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1878), donde el gaucho es testigo de los malos tratos de una cautiva por mano de una familia de indios y la salva, pero Hernández no le da voz; en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), Lucio V. Mansilla, indiscutido y único protagonista de su obra, transfiere a las páginas los rasgos humanos de los indios ranqueles, pero menciona a chinas y cautivas sobre todo como concubinas de coroneles y alude al tráfico de cristianos en las zonas fron-

<sup>11</sup> FERNANDO OPERÉ, *op. cit.*, p. 245.

terizas, atraídos por probables razones sexuales<sup>12</sup>. Son imágenes proyectadas por los letrados argentinos para poblar el vacío de la Pampa, ya que, como bien analiza Lucía De Leone:

Ese *horror vacui* determina la formulación de estrategias políticas y literarias por parte de la elite gobernante, en la que se con-funden escritores y funcionarios, que proceda a llenar de un determinado sentido esa zona vacante y acabe con el problema del indio ya material ya simbólicamente. *Desierto, indios, frontera y ejército civilizador* conforman una estructura conceptual que nace y se consolida en la llamada *literatura de frontera* que legitima literariamente un accionar político a expensas de la perpetuación de un imaginario social específico engendrado por el discurso oficialista<sup>13</sup>.

3. En la década del 80 del siglo XX, aparecen relecturas de tal imaginario, sea por una necesidad de los intelectuales argentinos de volver a pensarse, sobre todo a partir del golpe del 1976, sea también como consecuencia de una más extensa tendencia, no solamente americana, de recuperar la relación con el pasado, disintiendo y haciendo de la historia un texto sobre el cual re-escribir, sin llegar a interpretaciones absolutas, aspecto caracterizante de la *postmodernidad*<sup>14</sup>.

En el ensayo *Indios, ejército y frontera*, David Viñas ofrece una relectura del imaginario decimonónico de la frontera, a través de una perspectiva histórico-política. El autor compara los indios a los desaparecidos de 1979<sup>15</sup>, colocándonos frente a un Buenos Aires que, en 1980, había vuelto visiblemente a ser un desierto, como cien años antes. Es en esa misma época que César Aira<sup>16</sup> termina de escribir su novela, *Ema, la cauti-*

<sup>12</sup> Véase LUCIO V. MANSILLA, *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993, p. 264.

<sup>13</sup> LUCÍA DE LEONE, *op. cit.*

<sup>14</sup> Remito al ensayo de KARL KOHUT, "De las utopías al desencanto. La novela argentina de los últimos decenios", en KARL KOHUT (comp.), *Literaturas del Río de la Plata hoy: de las utopías al desencanto*, Frankfurt, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1993. Con respecto a la definición y los rasgos del *postmoderno*, véanse LINDA HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988 y JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condition postmoderne*, París, Minuits, 1979.

<sup>15</sup> Cfr. DAVID VIÑAS, *Indios, ejército y frontera*, México, Siglo XXI, 1982.

<sup>16</sup> César Aira, escritor argentino, nació en Coronel Pringles en 1949. A los 18 años se trasladó a Buenos Aires. Es traductor, novelista, dramaturgo y ensayista, y escribe en diversos diarios y revistas, donde pueden leerse sus ensayos, breves y sagaces, sobre distintos autores. Ha dictado cursos sobre Rimbaud, Copi, Mallarmé y el constructivismo en las universidades de Bue-

va, o mejor, la fecha que aparece al final es la de 21 de octubre de 1979, año del Centenario de la Conquista del Desierto, pomposamente celebrado por el general Videla. Se festejó el genocidio de indios, en época de otro genocidio, para conmemorar el avance de la civilización sobre la barbarie.

A partir de esta barbaridad, en momentos en que, como se lee en la contratapa de la novela, o “tapa en contra”, “reina la desocupación” y “el tiempo sobra”, al escritor se le ocurre esta “historiola”, una “gótica simplificada”. Aira presenta así una relectura irónica del imaginario de la frontera, acompañándonos, desde el paratexto de la contratapa – cuando nos dice “Me reí” –, con una sonrisa, que mucho recuerda la de *Monnalisa del Giocondo* (1506) de Leonardo da Vinci. Añadiría incluso, haciendo un paralelismo, que como la sonrisa enigmática de *La Gioconda* es, según varios críticos, la sonrisa de Leonardo, la sonrisa de *Ema, la cautiva*, es la misma sonrisa de César Aira, la sonrisa con la que se puede tomar distancia de la realidad, de la tradición o de la historia y reírse, tal vez, del público o de uno mismo, en un guiño de complicidad con el lector<sup>17</sup>.

El título *Ema, la cautiva* es programático y parece ya confirmar la intención irónica de ese “Me reí”. El escritor añade el nombre de Ema, como *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert, epígono de la heroína romántica, de la que acuerda la actitud de cortesana, a la cautiva, simbólica heroína criolla *blanca*<sup>18</sup>. Aira

nos Aires y Rosario. Ha sido traducido y publicado en Francia, Inglaterra, Italia, Brasil, España, México y Venezuela. Es uno de los escritores más prolíficos de las letras argentinas, habiendo publicado más de treinta libros. Sus novelas son: *Moreira* (1975), *Ema, la cautiva* (1981), *La luz argentina* (1983), *Las ovejas* (1984), *Canto castrato* (1984), *Una novela china* (1987), *Los fantasmas* (1990), *El bautismo* (1991), *La liebre* (1991), *Embalse* (1992), *La guerra de los gimnasios* (1992), *La prueba* (1992), *El llanto* (1992), *Madre e hijo* (1993), *Cómo me hice monja* (1993), *El infinito* (1994), *La costurera y el viento* (1994), *Los misterios de Rosario* (1994), *Los dos payasos* (1995), *Abeja* (1996), *La trompeta de mimbre* (1998), *La serpiente* (1998), *El sueño* (1998), *Las curas milagrosas del Dr. Aria* (1998), *La mendiga* (1998) y *El congreso de literatura* (1999). También ha publicado cuentos, *El vestido rosa* (1984), y ensayos.

<sup>17</sup> La risa es un elemento que vuelve también en la novela *La liebre* [Buenos Aires, Emecé, 1991], exactamente en la última línea con Juana Pitiley, que parece liberar nuestro potencial irrisorio, y en el final de *La guerra de los gimnasios* [Buenos Aires, Emecé, 1993], cuando Valencia se ríe porque a Ferdie le parecía que el gigante “le estaba tomando el pelo”.

<sup>18</sup> Cfr. LEO POLLMANN, “Una estética del más allá del ser”, en ROLAND SPILLER (comp.), *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1991, y ROLAND SPILLER, “Variaciones del vacío literario en la literatura argentina contemporánea: Ricardo Piglia, Tomás Eloy Martínez, Juan Martini, César Aira”, en KARL KOHUT (comp.), *op. cit.*

ubica la historia de una convicta, luego cautiva, al final *empresaria*, algunos años antes del comienzo de la Conquista del Desierto, realizando una separación o, tal vez, un verdadero corte con la tradición realista, aunque respete las convenciones del relato tradicional, que nos ha entregado el imaginario fronterizo. Opera sobre las figuras tradicionales de la literatura de frontera – fortines, toldos, indios, gauchos, indios, malones, cautivas – modificándolas, vaciándolas de sus significados tradicionales, a través de una estética de la indiferencia que se contrapone a la retórica de los años del Proceso, como subraya Leo Pollmann en “Una estética del más allá del ser”<sup>19</sup>, para conducir el lector más allá de la historia.

El proceder de Aira es típicamente paródico, entendiendo como parodia a los procesos de revisión, inversión y transcontextualización que se llevan a cabo en los textos que “repiten a otros marcando la diferencia”, según las palabras de Linda Hutcheon en *A Theory of Parody*<sup>20</sup>. En *Poetics of Postmodernism*, además, Hutcheon señala que, con respecto a la escritura postmoderna, la parodia constituye un espacio para confrontar el problema de la relación entre lo estético y lo político y lo social, presentándose como un modelo de lo “ex-céntrico”, como una estrategia específica del sujeto marginal para acceder al discurso: la parodia es una forma muy particular de re-escritura<sup>21</sup>.

Se advierte el sabor especial de re-escritura del sujeto marginal de la cautiva, a partir de las primeras páginas de *ELC*, al comprobar que Ema es condenada a la frontera por un delito mínimo, pero cuyo castigo parece ser “inversamente proporcional” (43), ya que su cautiverio en la zona fronteriza no es simplemente largo, sino penoso, por el hecho de que todos aprovechan de su cuerpo de pequeña<sup>22</sup>. Es una mujer niña, madre de un hijo sin padre, se confunde entre la multitud, nadie la quiere y ella acepta fatalmente su anónimo destino, impasible, casi ausente. A diferencia de la literatura tradicional, que animalizaba el indio para subrayar la pureza y civilización de la cautiva, en la novela de Aira, se aproxima lo humano a lo animal,

<sup>19</sup> Véase LEO POLLMANN, *op. cit.*

<sup>20</sup> Cfr. LINDA HUTCHEON, *A Theory of Parody: Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New York, Methuen, 1988, p. 5.

<sup>21</sup> LINDA HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernity*, cit., p. 22.

<sup>22</sup> El artículo de MARIANA PENSA, Ema, la cautiva de César Aira: la tradición y su superación, se encuentra en <http://www.udel.edu/LASP/Vol5-2Pensa.html>

o al puro objeto, cuando se habla de las cautivas, porque

[...] cumplen una función: satisfacen a los hombres [...] Los indios, por alguna razón, aprecian a las mujeres blancas como elemento de intercambio, de modo que no bien llegan a la frontera empiezan a “circular” en toda clase de tratos [...]

– ¿Quiere decir – exclamó el francés – que se las *venderán* a los salvajes?

– No hay motivo para escandalizarse. Algunas son tomadas cautivas, o bien un soldado puede cambiar su esposa por caballos, o incluso el comandante puede obsequiar un contingente de bellezas a un cacique en prenda de buena voluntad. Y eso basta para introducirlas al mundo de que serán una de las monedas (43).

y más adelante “[...] el teniente le hizo saber a su asistente que graciosamente acordaba permiso a los soldados para escoger las mujeres que quisieran de entre las convictas y someterlas a sus deseos” (45). Duval, el ingeniero francés, elige a Ema porque “La mujer era la más pequeña que hubiera visto nunca [...] Estaba en sus brazos. Se acoplaron” (46), mientras que el teniente Lavalle “la poseyó de inmediato a la vista de los oficiales” (47).

La animalidad parece ser la única respuesta a ese horizonte líneal, siempre igual a sí mismo, en el cual no hay ninguna esperanza o perspectiva de cambio, sentimiento de desilusión y fuerte aburrimiento, que une Ema al drama de los argentinos en la época del Proceso militar: imposible ver algo más allá de aquel presente. Lo curioso, y no casual, en la “gótica simplificada” de Aira, es que exactamente los representantes del *poder central* entregan el cuerpo de la cautiva a los indios. Sin embargo, una vez superada la frontera, a Ema le espera un nuevo horizonte, no una maldita y eterna condena, como preanunciaba el desierto de Echeverría. Cumplido el paso “más allá de la frontera”, la atípica heroína de Aira, hasta aquel entonces muda y sin nombre, empieza a hablar y a desear, adquiere, en resumidas cuentas, una identidad.

Entre los indios mansos, en los suburbios del fuerte, la protagonista aprende a jugar y a fumar, actividades que califican los largos días de esos indios, y se acostumbra a una vida tranquila, rítmicamente lenta, impasible. Ema conoce un poco de acción durante un malón, en el que ella es mercancía de intercambio; pero los indios que la “raptan”, en lugar de despojarla del honor y la castidad, la respetan como madre, le conceden libertad sexual y le ayudarán a montar un criadero de faisas-

nes que se reproducirán mediante técnicas de inseminación artificial, aprendidas de ellos. Contrariamente a la herencia romántica, Ema empieza a aparecer como sujeto y se vuelve consciente a partir del malón:

La luna había salido solamente para mostrarle a Ema la mirada del salvaje, que vino hasta ella y se inclinó, sin apearse; la tomó por debajo de los brazos y la sentó en el cuello del potro [...] Se marcharon. La perspectiva de Ema cambió (109).

Retomando *A Theory of Parody*, se comprueba que la parodia es un género sofisticado por las necesidades de quienes la practican e interpretan, dado que las parodias son *síntesis bi-textuales* que exigen al lector tanto construir un segundo significado por medio de inferencias, como complementar el primer plano con la identificación y el conocimiento del contexto del hipotexto<sup>23</sup>. Tal síntesis bi-textual se cumple en Aira exactamente en relación a la obra de Echeverría, y la parodia se realiza gracias al trabajo de refuncionalización del “significante” cautiva, que cambia ahora de significado.

Al contrario de la heroína echeverriana, que quería escapar de sus secuestradores indios, Ema, la cautiva africana-americana, blanca, nativa no quiere escapar de sus raptos y amantes (el gaucho, el militar de la campaña al desierto, los indios), porque gracias a ellos se salva de la monotonía pampeana. Cautiva adquiere ahora el significado de “mujer no blanca”, *mestiza*, aunque en la novela nunca se utilice el adjetivo *mestizo*:

Debajo de la gruesa capa de suciedad que la cubría, sus rasgos eran negroides, y tenía el cabello corto, erizado y grasiento (41).

La luz de la luna se la mostraba, en su impasibilidad, con rasgos asimétricos, negroides o indios, que le daban aire de permanente distracción o lejanía. [...] Los labios eran gruesos y sobresalientes (47).

Cuando supieron que ellos a su vez eran de Pringles (y Ema, blanca, detalle que no necesariamente se percibía a primera vista) prestaron más atención (96).

y definitivamente, después de su experiencia entre los indios, se descubre que

Aunque no se distinguía en nada de las indias, en la piel oscura y los rasgos mongoloides, su historia la clasificaba como blanca, y más aún como cautiva, título romántico que inflamaba la imaginación de los sal-

<sup>23</sup> Cfr. LINDA HUTCHEON, *A Theory of Parody*, cit., pp. 31-32.

vajes. Aunque los caciques tenían una indiferencia perfecta: cientos de cautivas pasaban por sus manos anualmente y sólo una perpleja invención podía turbarlos. Con todo, *la indiferencia* tenía un encanto, vago pero apreciable (135).

Cautiva también puede ser una mujer que ama a un nativo, o mujer que no quiere escapar de los nativos, los desea:

Entre el resplandor tenue que rayaba la oscuridad pudo ver a dos señores indígenas, pintados enteramente, con la cabeza afeitada hasta la mitad y el resto de la cabellera muy largo y engrasado. [...] Era una visión magnífica, que Ema no olvidaría nunca [...] se dejaba invadir por su aliento de pasión (67).

Y luego, como Martín Fierro, Ema se acostumbra a la vida con los indios, o puede que le sea indiferente, como subraya Leo Pollmann<sup>24</sup>, porque puede adaptarse a varios tipos de vida, sin que haya conflicto entre ellos, de la “vida de enclaustramiento” de los suburbios de Pringles, a las aburridas vacaciones a la isla de Carhué. Los indios, contrariamente a la tradición, no son los salvajes y crueles antagonistas, necesarios para marcar la pureza de la mujer blanca; más bien se identifican como coadyuvantes, ayudan a la protagonista a crecer, a formarse. Participan, a lo largo de la narración, con el papel de amigos, amantes, representantes de valores que la sociedad occidental no conoce, mientras Ema *indiferente* asiste, *indiferente* aprende, hasta llegar a la madurez física, ya que los contactos adquiridos más allá de la frontera hacen de ella una mujer *diferente*, objeto de deseo, cuando en principio nadie la consideraba. Con la madurez física llegan la madurez espiritual, la conciencia y la voluntad de ser independiente, hecho que le permitirá volverse empresaria, criadora de faisanes. Sin embargo trátase de una actividad que puede sonar al lector como algo absurdo, o mejor dicho, ridículo. Puede que tal *empresa* represente sólo una invitación del autor a reírse con él.

El uso de Aira del paratexto de la contratapa para confesar su risa es, en efecto, una estrategia que ofrecería, desde el principio, una llave muy importante para empezar la lectura de *ELC*, no obstante el riesgo de descubrirlo sólo al final de la novela, al leer la última página. De todas formas, el mensaje es el de un distanciamiento irónico, como ya anticipado<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Cfr. LEO POLLMAN, *op. cit.*

<sup>25</sup> A este propósito, MARINA MIZZAU, en *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milán, Feltrinelli, 1984 (1°), 1987 (3°), argumenta que “L'ironia [...]”

El aparente desempeño del escritor argentino le permite modificar la tradición decimonónica de la cautiva literaria, dejando el lector en una ambigüedad que significa también libertad de interpretación respecto del código cautiva hasta la fecha dirigido. Dicha consideración encuentra confirmación en unas líneas de *Desviación y verdad. La re-escritura en Arenas y la Avellaneda*, ensayo de Carolina Alzate David<sup>26</sup> que, aunque se refieran a unas obras de Arenas, se adaptan al juego lúdico llevado a cabo por César Aira,

[...] Se trata de parodias respetuosas de los textos decimonónicos, mezcla de homenaje e irreverencia, que buscan voz en el proceso de reinstalar el juego dentro de esos textos que canonizados, petrificados, han sido reducidos al monólogo como parte de la autolegitimación del orden oficial.

En la adaptación de Aira, Ema sigue un itinerario diferente al de la tradición: no huye de las tolдерías como María, no busca, como la cautiva hernandiana, la reconciliación con el sistema a través del gaucho, para incorporarse a la civilización, sino que acepta gozosa la nueva vida que finalmente le otorga cierto status entre los caciques y guerreros del lugar. Riqueza y satisfacción están allí, entre *frontera y más allá* de la frontera. No hay regreso al mundo de la civilización de tipo occidental. Su residencia temporaria en la corte del poderoso cacique Catriel es lo que convence a Espina a patrocinar el emprendimiento de la cautiva convertida:

può essere disimpegno, assenza di coinvolgimento, evasione, desiderio di non comprometersi. L'ironista cancella le proprie intenzioni, sfugge a ogni definizione del proprio io, declina le responsabilità delle proprie opinioni lasciando all'interlocutore la responsabilità di individuare il livello su cui si muove, segnalando solo, ma a volte in modo impercettibile e quindi ambiguo, il perpetuo distacco da ciò che dice. E non è solo il soggetto, preso dal gioco del proprio mascheramento, che viene cancellato, ma anche l'altro, l'interlocutore [...] L'ironia conferirebbe a chi la usa un sentimento di superiorità intellettuale, presente anche quando nessuno è in grado di decodificare l'intenzione ironica, spesso fine a se stesso; *indifferente* quindi al suo oggetto di conoscenza, l'ironista può finire per assumere un atteggiamento del tutto opposto a quello insito nell'interrogazione socratica [...] L'ironia svolge una funzione morale e intellettuale di chiarificazione [...] Strumento obliquo di persuasione, il suo scopo sarebbe però quello di stabilire rapporti onesti e chiari", pp. 80-81.

<sup>26</sup> CAROLINA ALZATE DAVID, *Desviación y verdad. La re-escritura en Arenas y la Avellaneda*, University of Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999, p. 28.

Un sector de veinte mil hectáreas de bosques y praderas fue cedido a la joven, más un crédito convenientemente cuantiosos. El comandante quedó en trance al verla: delgada y pequeña como un duende, con la cabellera negra engrasada, ojos de india, fijos en el suelo, y hermosas manos oscuras (169).

El juego lúdico se manifiesta a través de una refinada intertextualidad, una más o menos sutil referencia a los textos sobre cautivos e indios, que no se limita a Echeverría, o a Hernández, sino que incluye también la literatura de viaje y, sobre todo, a Borges. Me refiero a los cuentos “El cautivo”, en *El Hacedor* (1960), e “Historia del guerrero y la cautiva”, en *El Aleph* (1949), donde los protagonistas eligen la vida bárbara en lugar de la civilización, de manera que resulta fácil entender que la enérgica cautiva Ema ya no puede funcionar para justificar literariamente las campañas político-económicas del desierto. Aira nos muestra una heroína consciente de la desilusión de la historia y del presente, de la desilusión frente al progreso anunciado, desilusión que a lo mejor ha aprendido, muy a su pesar, de la actitud animal de los generales, o viviendo con los indios “hipercivilizados”, seres que parecen existir en un más allá estético, porque, a lo mejor, ya renunciaron a toda tangibilidad. Y puede ser que debido a su manera de vivir “en suspensión”, sin gravedad, Ema no pueda hacer otra cosa que emprender a solas una vida concreta.

Ema pasó dos años entre los indios, dos años de vagabundeos o inmovilidad, entre las cortes, a veces a merced de los caprichos de algún reyezuelo, otras apartada en las pequeñas compañías que formaban la juventud, intocables por su ambigüedad de soberanía, viajando siempre. Fue quizás el momento decisivo de su aprendizaje adolescente. Aprendió el detalle más característico del mundo indígena, que era el contacto indisoluble y perenne de *etiqueta* y *licencia*. Etiqueta del tiempo, licencia de la eternidad. Visión y reposo. El sonido soñoliento del agua. Para eso vivían. [...] con sus presencias tan fatuas [...] lo cotidiano parecía alejarse por su gravedad. [...] Despreciaban el trabajo porque podía conducir a un resultado. Su política era una colección de imágenes. Se sabían humanos, pero extrañamente. El individuo nunca era humano: el arte se lo impedía (134).

Los indígenas operaron como un elemento decorativo, llenaron el espacio y el tiempo en el sin-tiempo en que se pierde la narración. Se pueden ver también como un instrumento a partir del cual reflexionar sobre la capacidad de la literatura para hacer proyectos. Ema, verdadera heroína mestiza, en época de

eliminación de sujetos diferentes, aprende a vivir gracias al mundo de los Otros, los que fueron clasificados “enemigos de la civilización”, pero los únicos que la respetaron, al contrario de los blancos coroneles fronterizos.

Si a la vida inefable, inconsistente y sin jerarquía de los indios Ema responde con la empresa de *modelo capitalista*, hay que reconocer que, de vacaciones, con sus tres hijos, a las cuevas de Nueva Roma, “punto de peregrinación de las generaciones de indios posteriores a la masacre, hoy día hundidas en incertidumbres legendarias” (196), mientras se aleja del “terreno conocido”, empieza “a sentir el sabor de la disponibilidad y el silencio. [...] La nieve que caía sobre su sombrilla era pureza. La frescura, el sentimiento de renovación, volvía a arrojarla, como lo había hecho tantas veces en el pasado, a un mundo vacío” (198).

Y al entrar en la cueva:

se desencadenó una tormenta que duró varios días. Cazaron armadillos o equidnas en las cuevas. Dormían muchísimo [...] Se sentaban a fumar en el salón sobre la bahía, mirando las olas que alzaba la tempestad, y pensaban o dormían.

21 de octubre de 1978 (206).

Ema se halla finalmente en un cautiverio debido a factores meteorológicos, en el que lo único que se puede hacer es *pensar o dormir*.

“El eterno retorno fue mi recurso en esta gótica simplificada” declara Aira en la contratapa. “Durante varias semanas me distraje. Sudé un poco. Me reí. Y al terminar resultó que Ema, mi pequeña yo mismo, había creado para mí una pasión nueva, la pasión por la que pueden cambiarse todas las otras [...]: la indiferencia. ¿Qué más pedir?”

Indiferencia y sonrisa: esas son las imágenes con las que *Ema, la cautiva* se despidе, permitiéndonos jugar con el texto, gracias a diferentes lecturas y re-lecturas, no sólo de esta obra, sino también del hipotexto *La cautiva* de Echeverría, y “más allá de la frontera” o de la literatura fronteriza, con toda la tradición literaria a la que sutilmente se alude en la novela<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Cfr. MARIANA PENSA, *op. cit.*

*ABSTRACT*

The article deals with the definition of the frontier, in order to introduce the role of the captives in the historical and literary tradition of Argentine culture. From the perspective of a postmodern novel by Cesar Aira, *Ema, la cautiva* (1981), it is possible to reverse the tradition of the *literatura fronteriza*, attributing a new meaning and new significances to the figure of the white captive woman of the nineteenth century. Playing with parody, Cesar Aira thus offers a personal and original reading of the literary past.

*KEY WORDS*

César Aira. Frontier. *Cautiva*. Parody.



## LIST OF CONTRIBUTORS

Franca BERNABEI (berboelh@unive.it) has published essays, articles and reviews on Henry James, Italian American immigrant fiction, Canadian literature, global cities and Caribbean diasporic and women's literature. She is on the editorial board of the literary review "Il Tolomeo" and is the author of the books *La teoria del romanzo americano (1865-1900) e la lezione francese* (Paideia, 1981) and *Jean Rhys e il pensiero del luogo* (Supernova, 2000).

Eugenio BURGIO (burgio@unive.it) is Professor of Romance Philology at Ca' Foscari University of Venice. His research fields are Old French Hagiography and Religious Literature, Middle French Philology, Mediaeval Anthropology. He is now studying the manuscript tradition of Marco Polo's *Divisament du Monde*.

Marina BUZZONI (mbuzzoni@unive.it), is Associate Professor of Germanic Philology at Ca' Foscari University of Venice and Coordinator of the Programme in Language Sciences (B.A., M.A.). After taking a Ph.D. in Germanic and Norse Philology she was appointed contract lecturer in Germanic Philology and Germanic Linguistics at the "Libera Università di Lingue e Comunicazione", IULM, Milan. In 1999 she became University Researcher and then Associate Professor at the University of Venice. Since 1995 she has taken part in both National and International Research Projects, some of which were supported by the Italian Ministry of Education, University and Research (MIUR). Her major scientific interests include Germanic linguistics – particularly, historical semantics and pragmatics –, translation theory and practice, textual criticism and computational philology.

Vanessa CASTAGNA (vanessa\_castagna@hotmail.com) took a degree in Portuguese language and literature at Ca' Foscari University of Venice and is currently completing a research project on 20th-century literary translation in Portugal. Her publications include articles on contemporary Portuguese literature. She lectures in Portuguese Language and in Translation from Italian into Portuguese at SSLMIT (Advanced School of Modern Languages for Translators and Interpreters) of the University of Trieste and her areas of interest include translation and contrastive linguistics.

Marina COSLOVI (coslomar@unive.it) graduated in 1992 from the Ca' Foscari University of Venice where she teaches English and American literature, culture and translation. In 2000 she completed her Ph.D. studies with a dissertation on the Italian translations of Dorothy Parker. She has published articles on Washington Irving, Dorothy Parker, Thomas Pynchon, Gertrude Vanderbilt Whitney and American culture in postwar Italian women's magazines. She is now working on Italian translations of American writers in the 1930s and 1940s.

Francesco COSTANTINI (fc@unive.it) graduated in English language and literature from the University of Udine in 2002, with a dissertation in historical linguistics. He is currently a Ph.D. student in the Department of Linguistics at Ca' Foscari University of Venice. His main research interests are in the fields of syntax and semantics. He is working on a thesis on the syntactic and semantic properties of subjunctive clauses in Italian. He has also published in the field of historical morphology.

Michele DALOISO (micheledaloiso@hotmail.com) graduated in Linguistics at Ca' Foscari University of Venice with a dissertation concerning early teaching of foreign languages, i.e. the implications of neurological aspects of language learning on language-teaching methodology. He is now teaching Italian for foreigners at the Venice Institute. He is also collaborating with the "Laboratorio ITALS" of Ca' Foscari, taking part in some research projects on teaching Italian as a foreign language.

Elisa D'ANDREA took her degree in Foreign languages and literatures at Ca' Foscari University of Venice in 2003. She is currently working as editorial secretary for the publishing house Santi Quaranta in Treviso.

Giorgia DELVECCHIO (giordi75@yahoo.it) obtained a doctor's degree in Iberian and Anglo-American Studies at Ca' Foscari University of Venice. She teaches Latin American literatures at the University of Parma. She has taken part in a number of conferences and round tables and has published several articles, including *La poética de César Vallejo: de la impotencia de Dios al milagro del hombre*, in "Annali di Ca' Foscari", 2000, and *Autocensura, resistenza e testimonianza nella poesia del "Cono Sur" in tempo di dittatura*, in "Memoria, scrittura, censura. Quaderni del Dottorato in Studi Iberici, Angloamericani e dell'Europa Orientale" (Venice, 2005). She has translated and published Rafael López-Pedraza's book, *Su Amore e Psiche. Una favola per l'anima* (Moretti & Vitali, 2005).

#### LIST OF CONTRIBUTORS

Massimiliano DE VILLA (massimilianodevilla@virgilio.it) graduated from Ca' Foscari University of Venice in 2005. The title of the degree thesis, on Thomas Mann's tetralogy *Joseph und seine Brüder*, is "Anachronistisches stört mich gar nicht mehr". *Thomas Manns Joseph-Tetralogie: ein Beitrag zur Quellenforschung und eine Analyse der Erzählstrategie*.

Manuela GALLINA (manuela.gallina@virgilio.it) graduated in Spanish Language and Literature from the University of Milan in 2002, with a dissertation on "Excepto turismos": *simulacri rurali nelle Apujarras granadine*. In 2004 she won a scholarship at Ca' Foscari University of Venice, where she is now studying for a Ph.D. in Latin American literature. She is currently researching modern and contemporary Mexican literature, especially Carlos Fuentes' work.

Katia GASPARINI (katgasp@unive.it) was raised in Brussels (Belgium) and returned to Italy in 1997 after a six-month stay in the US (Abraham Baldwin Agricultural College, Tifton, GA). In June 2003 she graduated from Ca' Foscari University of Venice with a degree in Anglo-American language and literature with a thesis entitled *American Fears, Myths and Values in James Fenimore Cooper's The Prairie*. Since September 2003 she has been collaborating with the Ufficio Speciale Relazioni Internazionali of Ca' Foscari University of Venice in the organization of mobility programs for students and graduates.

Maria GATTI RACAH (mgattiracah@hotmail.com) graduated in 2004 from Ca' Foscari University of Venice with a dissertation on Ben-Ami. In 2004-2005 she studied Russian-Jewish literature as a visiting postgraduate student at the Russian State University of the Humanities of Moscow. She is now attending the M.A. in European post-colonial languages and literatures at Ca' Foscari University of Venice.

Paola MARTINUZZI (paolam@unive.it) a Ph.D. student in Modern Philology at Ca' Foscari University of Venice, her research concerns French culture and theatre. Her essays have been published in the theatre collection directed by Paolo Puppa in Metauro Edizioni (Pesaro), in "Biblioteca Teatrale" (Università La Sapienza, Rome), in "Ariel" (Bulzoni), a four-monthly dramaturgy review for which she collaborates regularly and for which she has worked as editorial secretary. She has collaborated on *Encyclopedia of Italian Literary Studies* (G. Marrone and P. Puppa eds., Princeton University - Università Ca' Foscari, Routledge). She is collaborating on the electronic edition of eighteenth-century texts, directed by Professors Lucia Omacini and Loretta Innocenti.

Ambrogio RASO (ambrogioraso@tin.it) graduated in Modern languages

and literatures, particularly Portuguese. At present he is finishing his Research Doctorate in Iberian Studies. He has translated *Racconti esemplari* by Sophia de Mello Breyner Andresen (Bari, 1993) from Portuguese into Italian. He has studied Portuguese Renaissance literature, publishing an article about *Le traduzioni italiane de I Lusiadi* ("Rassegna Iberistica", n. 78, 2003, pp. 113-116), and *A Consolação de Samuel Usque: contributo para a hermenêutica de um texto enigmático* ("Rassegna Iberistica", n. 80, 2004, pp. 51-63). He is also concerned with *fin-de-siècle* literature (19th-20th century) and the poetry of António Patrício.

Michela VANON ALLIATA (vanallia@unive.it) is Associate Professor of English literature at Ca' Foscari University of Venice. She has published numerous essays on American literature (Brockden Brown, Hawthorne, Melville, Alcott, James), English poetry (Eliot, Hardy, Yeats) and fiction (Stevenson, Wilde, Atwood, Trevor, Rossetti). She is the author of *Camera Work. La rivista di Alfred Stieglitz* (Einaudi), *Il giardino delle delizie: l'immaginario visivo di Henry James* (Neri Pozza) and editor of *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica* (Marsilio). She is currently working on a book on Gothic fiction.

Elisa Carolina VIAN (kazumi@virgilio.it) graduated in Latin American literature from Ca' Foscari University of Venice in 2003, with a dissertation on Latin American cannibalism, between history and literature, entitled *Del imaginario a la literatura, una reflexión sobre el canibalismo hispanoamericano*. She is collaborating with CEEXCI, a Spanish institution of cooperation with Latin America, for a research project on the imagination of the Rio de la Plata area. She is now taking a Ph.D. in Latin American studies at the University of Venice. Her current research project concerns the study of urban marginality in contemporary novels produced in the Andean areas.

# ANNALI DI CA' FOSCARI

Rivista della facoltà di Lingue e letterature straniere  
dell'Università Ca' Foscari di Venezia

<i>Anno</i>	<i>Volume</i>	<i>Serie occidentale</i>	<i>Serie orientale</i>	<i>Numero speciale</i>	<i>Editore</i>
1962	I*				} Mursia editore via M. Gioia, 45 20124 Milano
1963	II*				
1964	III*				
1965	IV*				
1967	VI*				
1968	VII	1*,2*			
1969	VIII	1*,2*			
1970	IX	1*,2*	(s.or. 1)	3*	
1971	X	1-2*	(s.or. 2)	3	
1972	XI	1*,2*	(s.or. 3)	3	
1973	XII	1*,2*	(s.or. 4)	3* 4*	
1974	XIII	1*,2*	(s.or. 5)	3	
1975	XIV	1*,2*	(s.or. 6)	3 4*	
1976	XV	1*,2*	(s.or. 7)	3 4*	
1977	XVI	1*,2*	(s.or. 8)	3 4*	
1978	XVII	1*,2*	(s.or. 9)	3 4*	
1979	XVIII		(s.or. 10)	3	
1980	XIX	1,2	(s.or. 11)	3	
1981	XX	1,2	(s.or. 12)	3*	
1982	XXI	1,2	(s.or. 13)	3	
1983	XXII	1*,2*	(s.or. 14)	3*	
1984	XXIII	1*,2*	(s.or. 15)	3*	
1985	XXIV	1,2	(s.or. 16)	3	
1986	XXV	1,2	(s.or. 17)	3	
1987	XXVI	1-2	(s.or. 18)	3	
1988	XXVII	1-2	(s.or. 19)	3 4*	
1989	XXVIII	1-2	(s.or. 20)	3 4*	
1990	XXIX	1-2	(s.or. 21)	3 4*	
1991	XXX	1-2*	(s.or. 22)	3	
1992	XXXI	1-2*	(s.or. 23)	3	
1993	XXXII	1-2*	(s.or. 24)	3	
1994	XXXIII	1-2*	(s.or. 25)	3	
1995	XXXIV	1-2	(s.or. 26)	3	
1996	XXXV	1-2*	(s.or. 27)	3	
1997	XXXVI	1-2	(s.or. 28)	3	
1998	XXXVII	1-2	(s.or. 29)	3	
1999	XXXVIII	1-2	(s.or. 30)	3	
2000	XXXIX	1-2	(s.or. 31)	3	
2001	XL	1-2	(s.or. 32)	3	
2002	XLI	1-2	(s.or. 33)	3	
2003	XLII	1-2	(s.or. 34)	3 4	
2004	XLIII	1-2	(s.or. 35)	3	

Note: \* = esaurito. I voll. 1 e 2 dell'annata XVIII (1979) non sono mai stati pubblicati. I voll. arretrati sono disponibili presso il Dipartimento di Studi eurasiatici dell'Università Ca' Foscari di Venezia, San Polo 2035 (Palazzo Cappello), 30125 Venezia, tel. 041/2348851, fax 041/5241847, e-mail: ptrnstfn@unive.it.