

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

XLVII, 1

2008



Studio Editoriale Gordini

INDICE

- 5 EUGENIO BERNARDI
Robert Schumann lettore di Jean Paul
- 27 ANDREA GALLO
La inspiración religiosa en la poesía de
Adelina Gurrea Monasterio
- 43 ELISABETTA MEZZANI
To Portray a Lady: John Singer Sargent
and Madame X
- 61 RENZO MIOTTI
Analisi acustico-uditiva del vocalismo catalano,
aspetto timbrico. Un confronto col castigliano
- 89 OLGA EGOROVA
The Cycle Genre Phenomenon in the
Post-Classical Prose of the First Half
of the XX Century
- 117 BARBARA PAGOTTO
Hugh MacLennan's Unpublished Novels
- 143 LISA PELIZZON
Figuras del espejo en *Beatus Ille* de Antonio
Muñoz Molina
- 165 MANUELA POGGI
«Meine Scham braucht mein Gedicht»:
la poesia della verità di Heiner Müller
- 187 *List of contributors*

ROBERT SCHUMANN LETTORE DI JEAN PAUL

In uno studio di recente pubblicazione dedicato ai *Kreisleriana* di Robert Schumann, Antonio Rostagno ha ribadito la stretta connessione esistente tra musica e letteratura in questo compositore, in particolare per quanto riguarda E.T.A. Hoffmann e Jean Paul.¹ Se la presenza del primo è evidente soprattutto nel ciclo ispirato alla figura di Kreisler, più difficile è scoprire le tracce di Jean Paul, verso il quale Schumann non smette di dichiarare la propria gratitudine fino ad affermare di aver «imparato più contrappunto» da Jean Paul «che dal suo maestro di musica».²

Per comprendere affermazioni del genere, occorre fare alcune premesse. Oltre che compositore, Robert Schumann (1810-1856) fu anche critico musicale, anzi si può dire che con i suoi scritti egli abbia inventato un nuovo tipo di critica in questo campo. I saggi e le recensioni che pubblicò nella rivista «Neue Zeitschrift für Musik» (1834-44)³ non hanno nulla di accademico né di specialistico, come in fondo avevano ancora le riflessioni di

¹ ANTONIO ROSTAGNO, *Kreisleriana di Robert Schumann*, Palermo, L'Epos, 2007.

² Cit. in ARNFRIED EDLER, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber, 1982 (trad. it.: *Schumann e il suo tempo*, Torino, E.D.T. Edizioni, 1991, 70).

³ Robert Schumann l'aveva fondata nel 1834 insieme a tre amici: Julius Knorr, Ludwig Schunke e Friedrich Wieck (il padre di Clara), ma la rivista fu poi in pratica redatta interamente da Schumann che nel 1844 ne cedette a Franz Brendel la proprietà e nel 1852 raccolse i suoi contributi pubblicati nel 1854, poi ripubblicati nel 1914 a cura di Martin Kreisig (ROBERT SCHUMANN, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig, Breitkopf & Härtel). Di seguito si cita, per comodità di reperimento, da una scelta degli studi suddetti (ROBERT SCHUMANN, *Schriften über Musik und Musiker*, ausgew. und hsg. von Josef Häusler, Stuttgart, Ph. Reclam j., 1982) che verrà siglata *Schriften*. Per la traduzione si rinvia all'edizione italiana (ROBERT SCHUMANN, *Gli scritti critici*, a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi; trad. it. di Gabrio Taglietti, Milano, Ricordi, 1991, 2 voll.) che ha un'ampia nota introduttiva di Piero Rattalino e contiene anche scritti precedenti e susseguenti a quelli destinati alla *Neue Zeitschrift für Musik*.

E.T.A. Hoffmann. Nel caso di Schumann si tratta spesso di brani critico-narrativi, formulati per giunta in stile diverso, per cui si passa da una recensione di tipo analitico ad un'altra di carattere appassionato, a volte il commento può ridursi a un aforisma, altre volte invece un'intuizione critica si sviluppa e si perde in bizzarrie. Non è una critica che si rivolga ad un pubblico di intenditori, né che si proponga di essere popolare-divulgativa. È intesa piuttosto come conversazione tra amici, simili a quelli che frequentavano il «Kaffeebaum» di Lipsia, anzi scritta molto spesso pensando proprio a loro, ma avendo presente anche altri spiriti affini, reali o immaginari, capaci comunque di capire allusioni indirette e soprattutto di condividere amori e umori dello scrivente. Sono contributi per qualche verso stravaganti, se li si considera da un punto di vista metodologico, ma annunciano alcune scoperte strepitose: Chopin, Brahms, Berlioz.

Di tali scritti quindi non ci interessa qui l'aspetto metodologico o strettamente musicologico. Si tratta piuttosto di notare che questo modo di intendere la critica musicale presuppone un talento letterario, una fondamentale fiducia nella letteratura, o meglio una «amichevole interferenza» tra musica e letteratura. In queste pagine il commento strettamente musicale e lo stile letterario usato nell'esporsi sembrano fare a gara per suscitare emozioni in un pubblico composto di appassionati di musica, ma anche di appassionati di letteratura. È questo del resto l'intento specifico di Schumann che dichiara fin dall'inizio:

Man hat den Herausgebern dieser Blätter den Vorwurf gemacht, daß sie die poetische Seite der Musik zum Schaden der wissenschaftlichen bearbeiten und ausbauen, daß sie junge Phantasten wären, die nicht einmal wüßten, daß man von griechischer und andrer Musik nicht viel wisse und dgl. Dieser Tadel enthält eben das, wodurch wir unser Blatt von andern unterschieden wissen möchten. Wir wollen weiter nicht untersuchen, inwiefern durch die eine oder die andre Art die Kunst schneller gefördert werde, aber allerdings gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt.⁴

⁴ «Si è rimproverato ai redattori di queste pagine il fatto che essi elaborano e sviluppano il lato poetico della musica a danno del lato scientifico, che sono dei giovani sognatori che non sanno nemmeno che in fondo si conosce poco della musica greca e dell'altra musica e cose simili. Questo rimprovero contiene proprio ciò per cui noi vorremmo poter distinguere la nostra rivista dalle altre. Noi non vogliamo ricercare ancora in che misura l'arte possa progredire in un modo o nell'altro, ma confessiamo che per noi la migliore critica è quella che ci lascia la stessa impressione che ci fa l'originale che l'ha provocata» (*Schriften*, 18).

Non solo musica e poesia gareggiano tra di loro, ma anche la critica tende a identificarsi con la poesia. All'origine dell'atteggiamento di Schumann e dei suoi amici, al di là delle manifestazioni più stravaganti e per così dire pre-bohémien, vi era infatti sostanzialmente la consapevolezza di una progressiva scissione tra atto creativo-poetico e atto critico-scientifico, in un panorama storico in cui sempre più evidente era l'idea di un progresso affidato soprattutto alla scienza.

Come ha indicato Arnfried Edler,⁵ Schumann avvertiva dolorosamente la situazione venutasi a creare negli anni Trenta. Con la morte di Goethe (1832), ma anche quella di Beethoven (1827) e di Hegel (1831) si concludeva anche per Heine la «Kunstperiode», l'età cioè in cui la poesia e l'arte avevano avuto un ruolo predominante:

Die meisten glauben, mit dem Tod Goethes beginne in Deutschland eine neue literarische Periode, mit ihm sei auch das alte Deutschland zu Grabe gegangen, die aristokratische Zeit der Literatur sei zu Ende, die demokratische beginne oder, wie sich ein französischer Journalist jüngst ausdrückte, «der Geist der einzelnen habe aufgehört, der Geist aller habe angefangen».⁶

Dichiarando di considerare autentica critica soltanto quella capace di provocare la stessa impressione che suscita direttamente l'opera d'arte, Schumann tentava quindi di ricondurre l'atto critico-riflessivo entro quello creativo-poetico, di salvare cioè la percezione e la rappresentazione complessiva del reale dalla devastazione che la minacciava da ogni parte. Si trattava dunque di recuperare, al di là delle sue degenerazioni, quella idea romantica che non accettava distinzioni tra le arti, né tra l'arte e il suo commento. L'essenza dell'arte è poesia, aveva detto Friedrich Schlegel, e la poesia è quindi il fine a cui tendono tutte le arti, al di là delle differenze di mezzi e di stile.⁷

⁵ ARNFRIED EDLER, *Schumann e il suo tempo*, cit.

⁶ «I più credono che con la morte di Goethe inizi in Germania un nuovo periodo letterario; che con lui sia stata sepolta anche la vecchia Germania, che sia finita l'epoca aristocratica della letteratura e cominci, invece, quella democratica; o, come si esprimeva recentemente un giornalista francese, "sia cessato lo spirito dei singoli e abbia avuto inizio lo spirito della collettività"» (HEINRICH HEINE, *Die romantische Schule*, in H.H. *Sämtliche Werke*, München, Kindler Verlag, vol. IX, 13). Per la traduzione italiana vedi H. HEINE, *La Germania*, Bari, Laterza, 1972, 9 (trad. it.: Paolo Chiarini).

⁷ Sul romanticismo nel suo complesso e nelle sue propaggini si veda il recente, ottimo volume di RÜDIGER SAFRANSKI, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München, Carl Hanser Verlag, 2007.

Jede Dichtart hat unter den Körpern ihre Ebenbilder, die uns anregen. So ist z.B. die Musik romantische Poesie durch das Ohr.⁸

Una definizione questa che Schumann non trova in Schlegel, ma in quell'autore che egli amò per tutta la vita, ossia Johann Paul Friedrich Richter, meglio noto con il nome di Jean Paul (1763-1825), ed è una definizione che Schumann approva calorosamente visto che nel testo la sottolinea a matita due volte.

D'altro canto Schumann, proprio per la sensibilità con cui seguiva le trasformazioni in atto sia nell'ambito politico-sociale che in quello intellettuale, era consapevole che non sarebbe stato possibile ritornare a quella stagione creativa in cui, a cavallo fra i due secoli, avevano operato sia gli scrittori del classicismo (della «Klassik», ossia della forma weimariana del neoclassicismo) che del primo romanticismo. Per molti aspetti egli si sentiva vicino all'ala più avanzata della cultura del suo tempo, overosia agli oppositori della Restaurazione, ai liberali impegnati dello «Junges Deutschland» che guardavano con sospetto alla «Kunstperiode» dominata da Goethe e propugnavano una letteratura che si rivolgesse più direttamente alla vita terrena e concreta, fosse conscia quindi della sua efficacia morale e politica.

Schumann aveva sottolineato con tanto entusiasmo la frase di Jean Paul che ho appena citato forse proprio perché essa postulava un rapporto diretto tra spirito e corpo. Jean Paul era comunque l'autore in cui lo «Junges Deutschland» vedeva la realizzazione del proprio ideale letterario, un autore cioè che guardava alla grande tradizione del recente passato, ma era anche capace di essere nello stesso tempo un autore popolare. È ancora una volta Heine a mettere in luce la singolarità di questo autore:

Man hat ihn den Einzigen genannt. Ein treffliches Urteil, das ich jetzt erst ganz begreife, nachdem ich vergeblich darüber nachgesonnen, an welcher Stelle man in einer Literaturgeschichte von ihm reden müßte. Er ist fast gleichzeitig mit der romantischen Schule aufgetreten, ohne im mindesten daran teilzunehmen, und ebensowenig hegte er später die mindeste Gemeinschaft mit der Goetheschen Kunstschule. Er steht ganz isoliert in seiner Zeit, eben weil er, im Gegensatz zu den beiden Schulen, sich ganz seiner Zeit hingegen und sein Herz ganz davon erfüllt war. Sein Herz und seine Schriften waren eins und dasselbe. Diese Eigenschaft, diese Ganzheit finden

⁸ «Ogni tipo di poesia ha nei corpi le sue corrispondenze che ci stimolano. La musica, p. es., è poesia romantica attraverso l'orecchio» (JEAN PAUL, *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule*, in JEAN PAUL, *Werke*, München, Carl Hanser Verlag, 1963, vol. V, 466). Su questo scrittore cfr. EUGENIO BERNARDI, *Jean Paul. Satira e sentimentalità*, Milano, Cisalpino, 1974 (da questo testo le traduzioni in nota).

wir auch bei den Schriftstellern des heutigen Jungen Deutschlands, die ebenfalls keinen Unterschied machen wollen zwischen Leben und Schreiben, die nimmermehr die Politik trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion und die zu gleicher Zeit Künstler, Tribune und Apostel sind.⁹

Nello stesso scritto (un testo fondamentale per capire il tempo in cui opera Schumann) Heine prendeva però subito dopo le distanze da questo autore che alla sua morte, in un discorso famoso tenuto nel «Museum» di Francoforte, Ludwig Börne, uno degli autori dello «Junges Deutschland», aveva definito «Dichter der Niedergeborenen» (poeta degli umili) e «Sänger der Armen» (cantore dei poveri).¹⁰ Per Heinrich Heine Jean Paul era sì un grande scrittore e un grande filosofo, ma aveva uno stile confuso e baroccheggianti e soprattutto era incapace di distinguere tra sé e le figure che creava:

Er hat in seinen Romanen echt poetische Gestalten zur Welt gebracht, aber alle diese Geburten schleppen eine närrisch lange Nabelschnur mit sich herum und verwickeln und würgen sich damit. Statt Gedanken gibt er uns eigentlich sein Denken selbst, wir sehen die materielle Tätigkeit seines Gehirns; er gibt uns, sozusagen, mehr Gehirn als Gedanken.¹¹

Osservazioni acute, con cui Heine non solo criticava i gusti letterari dello «Junges Deutschland», ma coglieva esattamente quell'elemento caratteristico della scrittura jeanpauliana che ha da sempre costituito il suo fascino per gli scrittori che ne amarono l'opera, da Georg Büchner ad Adalbert Stifter, da Robert Walser a Thomas Bernhard. Per quanto riguarda Schumann, probabilmente

⁹ «L'hanno chiamato un unicum. Un giudizio eccellente che compresi perfettamente solo dopo aver invano meditato sul posto da assegnargli nella storia della letteratura. Egli è apparso sulla scena quasi contemporaneamente alla scuola romantica, senza prendervi la minima parte e altrettanto inesistenti furono i suoi rapporti con la scuola artistica goethiana. Egli sta totalmente isolato nel suo tempo, proprio perché, in contrasto con quelle due scuole, si diede tutto al suo tempo e il suo cuore se ne riempì. Il suo cuore e i suoi scritti formavano una cosa sola. Questa qualità, questa pienezza noi la ritroviamo anche negli scrittori della «Giovane Germania» i quali pure non vogliono fare distinzioni tra la vita e la scrittura né dividere mai la politica dalla scienza, dall'arte e dalla religione, e sono al tempo stesso artisti, tribuni e apostoli» (HEINRICH HEINE, *Die romantische Schule*, cit., 118).

¹⁰ Cfr. EUGENIO BERNARDI, *Jean Paul. Satira e sentimentalità*, cit., 24.

¹¹ «Nei suoi romanzi ha messo al mondo delle figure veramente poetiche, ma tutte queste sue creature girano trascinandosi dietro un cordone ombelicale di bizzarra lunghezza in cui si impigliano e che le strozza. Al posto dei pensieri in realtà ci dà il suo pensare stesso, noi vediamo materialmente l'attività del suo cervello; egli ci dà, per così dire, più cervello che pensieri» (HEINRICH HEINE, *Die romantische Schule*, cit., 120).

furono queste riserve verso il suo autore prediletto ad allontanarlo da Heine che, nell'anno di grazia 1840, gli aveva ispirato *Lieder* di straordinaria bellezza (*Dichterliebe*, op. 48 soprattutto, ma anche tutto il *Liederkreis* op. 24, e altri celeberrimi, come *Die beiden Granadiere* o *Du bist wie eine Blume*). Quando lo incontrò di persona a Monaco, ne ebbe un'impressione negativa, si sentì urtato dal sarcasmo del poeta, dal suo snobistico rancore verso la vita.

Schumann rimase fedele a Jean Paul proprio perché questo autore, come aveva detto Heine, aveva guardato con sospetto sia «la scuola romantica» sia «la scuola goethiana», scorgendo sia nell'una che nell'altra la tendenza a far prevalere l'arte sulla vita, mentre lui «si era dato tutto al suo tempo e se ne era riempito il cuore». In Jean Paul Schumann vedeva realizzata la conciliazione tra la grandezza del passato (e più che a Goethe, Schumann pensa a Shakespeare e a Beethoven) e la coscienza del proprio tempo, il cui divario (mai negato) poteva essere superato attraverso quella categoria di marca tipicamente jeanpauliana che era l'umorismo o meglio attraverso quel suo agente diretto e fulmineo che è il «Witz».

Dell'umorismo e del «Witz», intesi come categoria fondamentale di uno scrittore sempre consapevole della precarietà delle proprie fantasie, Jean Paul aveva dato molte definizioni sia nei romanzi sia soprattutto nella *Vorschule der Ästhetik*,¹² una poetologia che non intendeva essere normativa, bensì del tutto personale e che si presentava come una summa di considerazioni frutto dell'esercizio pratico della scrittura. In Jean Paul ogni definizione dell'umorismo indica lo spazio di una possibile conciliazione tra termini opposti e si offre come la soluzione di una dissonanza che si prospetta d'altro canto solo per il tempo in cui agisce appunto il «Witz», per un tempo brevissimo dunque e in vista di un annullarsi dei due termini dell'opposizione in una prospettiva superiore. In questo senso l'umorismo agisce nel senso inverso della categoria del «sublime» che era stata così fondamentale nell'elaborazione della poetica preclassica e classica:

Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt; er hebt – ungleich dem gemeinen Spaßmacher mit seinen Seitenhieben – keine

¹² JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, in JEAN PAUL, *Werke*, cit., vol. V, 7-457.

einzelne Narrheit heraus, sondern er erniedrigt das Große, aber – ungleich der Parodie – um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, aber – ungleich der Ironie – um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts.¹³

La lettura inversa del sublime permette la stessa ascesa verso l'assoluto dove la conciliazione degli opposti significa però anche la loro nullificazione:

Wie Luther in schlimmen Sinne unsern Willen eine lex inversa nennt: so ist der Humor im guten; und seine Höllenfahrt bahnet ihm die Himmelfahrt. Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt. Dieser Gaukler trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar *binaufwärts*.¹⁴

Il concetto si precisa meglio dove esso diventa attivo, ossia nell'opera narrativa. Per esempio nello *Hesperus*, un romanzo pubblicato nel 1795 che ebbe un enorme successo, paragonabile solo a quello del *Werther* goethiano e diede a Jean Paul una fama incredibile. Il personaggio principale, di nome Viktor e di ascendenza inglese (come tutti i personaggi toccati dal vero «umorismo») si muove tra il mondo dei nobili e quello piccolo-borghese, tra sublimità dunque e miserie. Nella sua anima triplice egli cerca di conciliare «Phantasie, Laune und Besonnenheit» (fantasia, bizzarria e ponderatezza). Impresa difficilissima, perché non sempre la dissonanza si lascia trasformare in armonia e la disponibilità spesso significa incapacità di scelta, sicché al benintenzionato Viktor qualche volta capita di scoprire l'altra faccia di quell'umorismo conciliante che costituisce l'obiettivo primario della sua educazione sentimentale e intellettuale. A volte infatti l'entusiasmo e l'euforia che lo guidano non riescono a colmare il vuoto su cui agisce la sua volontà di conciliazione a ogni costo, e quella che voleva essere una dimostrazione di equilibrio e di

¹³ «L'umorismo, quale sublime all'inverso, non distrugge il singolo, ma il finito tramite il contrasto con l'idea. Per lui non vi è una singola follia, non singoli esseri folli, ma solo follia e un mondo folle; a differenza del volgare burlone con le sue frecciate, esso non mette in rilievo una singola pazzia, ma abbassa il grande per metterlo – a differenza della parodia – accanto al piccolo e innalza il piccolo per metterlo – a differenza dell'ironia – accanto al grande per poterli così distruggere ambedue, perché davanti all'infinità tutto è nulla» (*ibidem*, 125).

¹⁴ «Se Lutero chiama in senso negativo la nostra volontà una lex inversa, l'umorismo lo è in senso positivo e la sua discesa agli inferi gli permette l'ascesa al cielo. Esso è come l'uccello chiamato Merope che pur rivolgendo la coda all'insù, in questo modo si dirige verso il cielo. È un briccone che, danzando con la testa all'ingiù, beve il nettare volando *verso l'alto*» (*ibidem*, 129).

tolleranza rivela essere sostanzialmente incapacità di decisione e mancanza di identità. Capita dunque

... daß nämlich Viktor zu viel Phantasie, Laune und Besonnenheit besass, um nicht, wenn diese drei Saiten zugleich erschüttert wurden, lauter Dissonanzen anzugeben (...), daß seine negativ-elektrische Philosophie mit seinem positiv-elektrischen Enthusiasmus immer um das Gleichgewicht zu kämpfen hatte – und daß aus dem Aufbrausen beider Spiritus nichts wurde als *Humor*...¹⁵

Niente di più orrendo infatti, per questo aspirante umorista jeanpauliano (il primo di tutta una serie) dell'incontro con se stesso nell'immagine definitoria dello specchio o di una statua di cera che lo rappresenti:

Denn ihn schauerte vor diesen fleischfarbnen Schatten seines Ichs (...) Oft besah er abends vor dem Bettgehen seinen bebenden Körper so lange, daß er ihn von sich abtrennte und ihn als eine fremde Gestalt so allein neben seinem Ich stehen und gestikulieren sah...¹⁶

Più disperato ancora è l'incontro nella *Leichenrede auf sich selbst* (Orazione funebre a se stesso) che pur sotto l'aspetto di uno scherzo di gusto «inglese», porta all'estremo la stessa angoscia:

Mit einem Schauer seines Ichs sprang er herab – ein erhabner Wahnsinn ging in den Stufen der Wehmuth, des Lächelns, des Erstaunens sein Angesicht auf und ab (...) Ich! Ich! du Abgrund, der im Spiegel des Gedankens tief ins Dunkle zurückläuft – Ich, du Spiegel im Spiegel – du Schauder im Schauder!¹⁷

Chi conosce la storia di Schumann, le sue angosce, le sue ossessioni, i dubbi sulla integrità del proprio io (presenti fin dalle prime annotazioni del diario: il terrore di diventare di ghiaccio

¹⁵ «... e cioè che Viktor aveva troppa fantasia, troppo gusto della bizzarria e troppa ponderatezza perché non ci fossero che dissonanze quando queste tre corde venivano scosse tutte e tre insieme (...) e che la sua filosofia elettricamente negativa aveva sempre da combattere con il suo entusiasmo elettricamente positivo per mantenere l'equilibrio – e che dal ribollire di questi due spiriti non poteva derivare che umorismo» (JEAN PAUL, *Hesperus oder 45 Hundposttage*, in JEAN PAUL, *Werke*, cit., vol. I, 583).

¹⁶ «Poiché aveva orrore di queste ombre carnicine del proprio io (...) Spesso alla sera prima di coricarsi guardava tanto a lungo il suo corpo tremante fino a staccarlo da sé e ad osservarlo come una figura estranea che sta sola e gesticola accanto al proprio io» (*ibidem*, 938-39).

¹⁷ «Con un brivido di tutto il suo io saltò giù dalla sedia – una follia sublime percorreva il suo volto passando nei vari gradi della malinconia, del sorriso, dello stupore (...) Io! Io! Tu abisso che nello specchio del pensiero sprofondi nell'oscurità – Io! Tu specchio nello specchio – tu orrore nell'orrore!» (*ibidem*, 939).

o al contrario che il proprio io si disciolga), chi conosce le sue crisi, da quella famosa che porterà alla paralisi del dito medio della mano destra, il *tinnitus* e le allucinazioni uditive sempre più insopportabili, le depressioni e i collassi fino al tentativo di suicidio, le varie tappe insomma di una alienazione mentale puntualmente registrata dai medici del suo tempo, e poi l'isolamento, la degenza di due anni nell'ospedale di Eendenich e infine la morte a 46 anni, capirà da quali profonde affinità nascesse la sua simpatia per Jean Paul e per i suoi personaggi.

Se consideriamo poi i criteri di giudizio che Schumann applica nel valutare la musica del suo tempo, è evidente come egli si orienti secondo prospettive analoghe a quelle dello scrittore preferito. Schumann, come Jean Paul, si attiene a un criterio piuttosto vago, denominato per lo più «das Poetische», ma talvolta anche «das Romantische», e che può significare ora artificio ora naturalezza, in una gamma abbastanza imprecisa di significati connessa d'altra parte al fenomeno «romantico» nel suo complesso. Come suggeriscono anche insigni musicologi (in particolare Costantin Floros e Harald Eggebrecht nei loro saggi dedicati a Schumann),¹⁸ si tratta di concetti da intendere polemicamente. Per Schumann e i suoi amici, i famosi «Davidsbündler» (i sodali della Lega o Alleanza di Davide), la musica che chiamavano «romantica» doveva essere soprattutto diversa da quella di Bellini, Rossini, Hummel, Meyerbeer (che saranno, come si vede, gli stessi bersagli di Wagner), ritenendo che per questi compositori la musica fosse strettamente collegata al virtuosismo e al tecnicismo. Nella musica «romantica» invece l'idea doveva essere preponderante rispetto alla tecnica, e l'invenzione doveva mirare alla «verità». Se voleva essere musica del futuro, la vera musica, secondo Schumann, doveva tornare alle sue origini, a Beethoven, ma soprattutto a Bach, e riconoscere l'eredità di quel grande passato in alcuni contemporanei degni di esso (Schubert, morto nel 1828, Chopin che morirà nel 1849 e Berlioz, ma Schumann nomina anche qualche altro di cui il tempo ha fatto giustizia). Il concetto di «poetico» e/o «romantico» si può dunque definire qui entro uno spazio dai confini abbastanza vaghi: verso l'alto la musica «romantica» mira a una indefinita e indefinibile «höhere Welt» (mondo su-

¹⁸ COSTANTIN FLOROS, «Schumanns musikalische Poetik», in *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I*, München, Edition text + kritik, 1981, 90-104 e HARALD EGGBRECHT, «Töne sind höhere Worte». Robert Schumanns poetische Klaviermusik», *ibidem*, 105-115. Devo alla lettura di questi due lavori molti spunti per il presente scritto.

periore), mentre verso il basso si qualifica come opposizione al filisteismo, alla pedanteria, all'accademia, ad un'arte cioè che non contiene in sé la critica o la riflessione su se stessa e che, anche se non esplicitamente, Schumann qualifica in fondo come arte di consumo. Il «Davidsbund» era appunto un'alleanza aristocratica tra sodali contro i cosiddetti «Philister», un termine con cui gli studenti universitari definivano coloro che non erano studenti, un termine spregiativo che in seguito (anche per merito di Heine) designò il mondo piccolo-borghese. Il fatto più rilevante è che il disprezzo della mentalità piccolo-borghese avviene in nome di una ricerca poetica che è altamente esplorativa e sperimentale e quindi ogni volta riproponibile in termini progressivi. In questa esplorazione musica e letteratura sembrano procedere fianco a fianco, non perché sostenute dalle stesse grandi idee che avevano dominato le arti durante il periodo della «Klassik», ma per una sostanziale affinità di percorsi stilistici. In questa area c'è posto per molti poeti che, oltre a Heine, Schumann amò e mise in musica: Achim von Arnim, Clemens Brentano, Goethe (di cui Schumann musicò il *Faust*, alcune poesie dal *Wilhelm Meister*, un *Requiem per Mignon*), ma poi anche Chamisso, Lenau, Kerner, Rückert.

Quando vuole definire cosa intenda davvero per «musica romantica», oltre ai due termini che ho già citato, ossia «poetisch» e «romantisch», Schumann ricorre anche al termine «tiefkombinatorisch» (con profonde combinazioni-associazioni), un termine che non esclude i primi due, ma dà loro una particolare valenza. D'altro canto, se il termine «humoristisch» si deve intendere non solo come categoria stilistico-estetica, ma anche nel suo significato originale (come fa del resto Jean Paul fin dal primo romanzo), se cioè lo si fa derivare da «umore», «fluidità», «linfa» e lo si usa riferendosi ad un procedimento poetico inteso come alchimia (procedimento esplicito in Jean Paul e connaturato alla musica), è chiaro che «humoristisch» è un concetto strettamente affine a quello della «genialische Kraft» del «kombinatorischer Geist» nel senso che gli dà Friedrich Schlegel.¹⁹

Nei suoi saggi musicali Schumann accenna a «stati d'animo» che la musica »romantica» intesa come «Seelensprache» (linguaggio dell'anima) deve saper esprimere. Secondo Schumann esistono «seltene, edlere, geheimere Seelenzustände» (stati d'animo più

¹⁹ «energia geniale» dello «spirito combinatorio». Cfr. FRIEDRICH SCHLEGEL, *Lessings Gedanken und Meinungen* (cap. 7: «Vom kombinatorischen Geist») in F. SCHLEGEL, *Charakteristiken und Kritiken*, II, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, München-Zürich, Wissenschaft Buchgesellschaft, 1975, 79-85.

rari, più nobili e più segreti)²⁰ tanto complessi e contraddittori che il suono non è sufficiente a esprimerli. «Musik, die nur Klänge und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte», sarebbe «eine kleine Kunst».²¹ Strana affermazione messa in bocca a Florestan, diretta, a quanto sembra, a proporre una grammatica nuova dei sentimenti più «sottili». Essa presuppone un musicista che sappia muoversi in un elemento fluido dove parola e musica interferiscono fittamente. L'effetto più immediato di questa concezione sono infatti le famose «Überschriften», ossia le indicazioni agogiche che il compositore inserisce nella partitura e che a suo dire si fanno tanto più necessarie quanto più misteriosi e delicati sono gli stati d'animo che occorre esprimere.

Es gibt geheime Seelenzustände, wo eine Andeutung des Komponisten durch Worte zu schnellerem Verständnis führen kann und dankbar angenommen werden muß.²²

Affermazioni del genere prospettano in sostanza una figura di compositore-poeta capace di definire o per lo meno di alludere a particolari sensazioni sia con la parola che con la musica, indicazioni che già preannunciano non solo Wagner e il concetto di «Worttondrama», ma anche molte analoghe aspirazioni dell'avanguardia musicale del Novecento.

In musicologia ci si è chiesti spesso se con Schumann non inizi per caso la musica a programma. Da un punto di vista storico-letterario è invece interessante notare come la musica romantica o poetica venga definita anche «charakteristisch» e che anche questa definizione rinvii alla capacità di esprimere precisi stati d'animo, più differenziati rispetto agli «affetti» codificati dalla musica settecentesca:

Charakteristische Musik unterscheidet sich von der malerischen (pittoresken), daß sie Seelenzustände, während die andere Lebenszustände darstellt.²³

«Romantisch», «charakteristisch», «poetisch», «humoristisch»: si tratta evidentemente di termini interscambiabili per designare una

²⁰ Cit. in COSTANTIN FLOROS, «Schumanns musikalische Poetik», cit., 93.

²¹ «Una musica fatta solo di suoni e che non avesse né linguaggio né segni per gli stati d'animo sarebbe un'arte piccola» (*ibidem*).

²² «Vi sono misteriosi stati d'animo dove un'allusione del compositore tramite parole può portare ad una più rapida comprensione e quindi deve essere accolta con gratitudine» (*ibidem*).

²³ «La musica caratteristica si distingue da quella pittorica per il fatto che essa rappresenta stati dell'animo e non della vita, come fa l'altra» (*ibidem*).

nuova musica, capace di percorrere le stesse piste aperte dalla grande letteratura romantica e di inseguire quindi l'ineffabile, l'imponderabile, il non dicibile. Una meta remota, dunque, più che una forma prevedibile, un itinerario da affrontare unendo le forze di diverse arti che quanto più riflettono sulla propria particolarità, tanto più avvertono in fondo la propria debolezza e i propri limiti rispetto a una realtà sempre più complessa che attende di essere esplorata con mezzi sempre più sottili.

Se «interessanti», «caratteristici», «poetici» sono soprattutto i «Seelenzustände» più misteriosi, il regno della poesia e della musica romantica non potrà che identificarsi con il regno dei sogni, un mondo fatto, come si sa, di «combinazioni profonde». «Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf», aveva detto E.T.A. Hoffmann nel 1810 recensendo la Quinta Sinfonia di Beethoven, e precisava:

eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbar Gefühle zurückläßt, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben.²⁴

Jean Paul, uno dei primi scrittori ad avere una particolare attenzione per i sogni che annotava puntualmente, va oltre e dichiara:

Das Mächtigste im Dichter, welches seinen Werken die gute und die böse Seele einbläset, ist gerade das Unbewußte.²⁵

Hoffmann e Jean Paul, nomi che ricorrono continuamente quando si parla di Schumann, erano scrittori che questo compositore conosceva ed amava prima di cominciare a scrivere musica e che continuò ad amare anche quando l'atmosfera letteraria cambiò. Se E.T.A. Hoffman (che muore nel 1822) gli ispirò, tra il 1837 e il 1838, i *Phantasiestücke* op. 12 e i *Kreisleriana* op. 16, per *Papillons* op. 2 (1829-32) Schumann si era ispirato al cap. 63 dei *Flegeljahre* di Jean Paul.²⁶ Il capitolo si intitola *Larventanz*, il

²⁴ «La musica dischiude all'uomo un regno sconosciuto (...) un mondo che non ha nulla in comune con quello dei sensi che lo circonda all'esterno, un mondo in cui egli si lascia alle spalle tutti i sentimenti definibili attraverso concetti per abbandonarsi all'indicibile» (E.T.A. HOFFMANN, *Sämtliche Werke*, Frankfurt.a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1992, vol. I, 532).

²⁵ «L'elemento più potente che vi è nel poeta, quello che ispira alle sue opere l'anima buona e quella malvagia, è proprio l'inconscio» (JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, cit., 60).

²⁶ JEAN PAUL, *Flegeljahre*, in JEAN PAUL, *Werke*, cit., vol. II, 567-1088 (trad. it. *Anni acerbi*, a cura di Liborio Mario Rubino, Napoli, Guida, 1990).

romanzo è del 1804-5. Nel volume in suo possesso il musicista aveva sottolineato singoli capoversi denotando con delle cifre i brani di *Papillons* che vi corrispondevano. Anche se i musicologi sono d'accordo nel ritenere impossibile arrivare a qualche risultato concreto e illuminante confrontando le fonti letterarie con lo spartito musicale, la puntualità del riferimento al romanzo è un fatto di grande rilievo.

Figlio di un libraio ed editore che aveva tentato la carriera letteraria (era stato anche traduttore di Byron), cresciuto in un ambiente provinciale (Zwickau, in Sassonia), ma saturo di interessi e di ambizioni letterarie, negli anni dell'adolescenza Schumann era stato incerto se seguire la sua vocazione di scrittore o quella di musicista, e fin dall'inizio vide in Jean Paul il proprio modello. Da ragazzo aveva fondato con alcuni amici una società filoletteraria e i suoi scritti di quel tempo tradiscono fin dalla bizzarria dei titoli (*Juniusabende und Julitage, Selene*) l'ascendenza jeanpauliana. Nel 1828, a tre anni dalla morte dello scrittore prediletto e a un anno dalla sua prima composizione, Schumann andò in pellegrinaggio a Bayreuth e visitò la Rollwenzlei, un luogo fuori città dove Jean Paul era solito recarsi per scrivere (e bere birra) in perfetta tranquillità. In quell'occasione parlò con la vedova dello scrittore che gli regalò un ritratto del marito in quegli anni celeberrimo. Quando nel 1829 fece il suo viaggio in Italia, Schumann (come farà Wagner, una ventina di anni dopo) visitò l'Isola Bella sul Lago Maggiore, dove Albano, il protagonista del *Titan*, il più monumentale dei romanzi di Jean Paul, aveva avuto una visione trasfigurata dell'Italia, un paese che Jean Paul non vide mai. Nel suo diario Schumann scrive:

Ich frage mich oft, wo ich seyn würde, wenn ich Jean Paul nicht gekannt hätte: er scheint aber doch wenigstens auf einer Seite mit mir verwebt zu seyn: denn ich ahndete ihn früher.²⁷

Un'altra volta, abbozzando un autoritratto, Schumann ribadisce l'accostamento e le affinità:

Mehr Gefühls als Verstandesmensch – mehr zur künstler(ischen) Tätigkeit als zur Speculation sich hinneigend – ausgezeichnet in Musik und Poesie – nicht musikal.(isches) Genie – sein Talent als Musiker und Dichter steht

²⁷ «Mi chiedo spesso cosa sarebbe stato di me se non avessi conosciuto Jean Paul; almeno per un certo aspetto egli sembra essere connesso con me, perché ne avevo il presentimento già prima (di conoscerlo)» (ROBERT SCHUMANN, *Tagebücher* (hsg. von Georg Eismann), Frank.a.M., Stroemfeld/Roter Stern, vol. I (1827-38), 82.

auf gleicher Stufe – viel Ausdauer. JPaul hat viel Einfluß auf ihn geäußert.²⁸

Per le ragioni che ho detto sopra non c'è dunque da stupirsi se negli scritti musicali Jean Paul viene nominato d'un fiato con Beethoven. In una nota in cui spiega cosa intenda per critica musicale, il compositore dichiara:

In diesem Sinne könnte Jean Paul zum Verständnis einer Beethovenschen Sinfonie oder Fantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen (selbst ohne nur von der Fantasie oder Sinfonie zu reden) als die Dutzend-Kunstrichter, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen messen.²⁹

Nel 1840, parlando dell'ultima Sinfonia di Schubert torna a citare Jean Paul:

Und diese himmlische Länge der Sinfonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen.³⁰

Schumann cita Jean Paul anche parlando di Chopin, un autore decisamente lontano dalla sensibilità jeanpauliana:

Gerade Chopin (wie etwa Jean Paul) hat seine Häkelperioden und Parenthesen, bei denen man sich beim ersten Durchlesen nicht lange aufhalten darf, um nicht die Spur zu verlieren,³¹

e in tutta questa recensione della Sonata op. 35, egli usa concetti come «bizzarria» e «dissonanza» avendo sempre come punto di riferimento l'opera di Jean Paul. Durante il suo viaggio in Italia

²⁸ «Più un uomo di sentimento che di raziocinio – tende più all'attività artistica che alla speculazione filosofica – eccellente in musica e poesia – non è un genio nella musica. Il suo talento di musicista e di poeta sono allo stesso livello – molta perseveranza. Jean Paul ha influito molto su di lui» (*ibidem*, 242).

²⁹ «In questo senso Jean Paul con un suo pendant poetico potrebbe contribuire alla comprensione di una sinfonia o fantasia di Beethoven (anche senza parlare di questa fantasia o sinfonia) più di quanto possa fare una dozzina di critici d'arte che appoggiano le loro scalette a quel colosso e lo misurano a braccio» (*Schriften*, cit., 18).

³⁰ «E questa celestiale lunghezza della sinfonia che è come un grosso romanzo in quattro volumi di Jean Paul, anche lui incapace di arrivare alla fine e per motivi validissimi, in modo cioè che anche il lettore abbia poi il suo da fare» (*Schriften*, cit., 178).

³¹ «Proprio Chopin (come ad esempio Jean Paul) ha le sue frasi ingarbugliate e le sue parentesi, su cui alla prima lettura non ci si deve appunto soffermare troppo, per non perdere il filo» (*Schriften*, cit., 190).

nel 1829 Schumann legge Petrarca, ma soprattutto il *Wutz* ossia *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal*³² di Jean Paul, uno dei testi più famosi e brevi di questo farraginoso autore, un idillio ironico-bonario sulla vita di un maestrino di campagna pienamente soddisfatto di sé, una lettura francamente poco adatta a favorire l'incontro con la cultura italiana.

Jean Paul (che si era dato questo nome probabilmente pensando a Jean Jacques) divenne famoso in Europa quando Madame de Staël nel suo *De l'Allemagne* (1810) pubblicò un testo particolarmente inquietante di questo autore, vale a dire *Die Rede des toten Christus* (Il discorso di Cristo morto).³³ Si tratta di un sogno-incubo: una notte, in una chiesa, si spalancano le tombe e davanti ai morti che chiedono la resurrezione, il Cristo dall'alto della Croce annuncia che Dio non esiste. Probabilmente per una questione di gusto Madame de Staël pubblicò il testo togliendo la cornice in cui l'autore l'aveva inserito. Nella cornice si chiariva che si trattava solo di un sogno per cui l'io narrante alla fine si desta e ringrazia Dio. Anzi, questa pratica per cui si sperimenta l'angoscia esistenziale, ma poi la si supera, veniva presentata come una pratica devozionale, come un esercizio da ripetere a piacere, una specie di collaudo di sé e della propria fede da applicare ogni volta che si affacciasse il dubbio. Il modo con cui il trauma viene superato e riparato configura anche il senso che, proprio in forza di questa operazione, acquista complessivamente la narrativa di Jean Paul che fin dall'inizio viene concepita come vera e propria terapia spirituale. In tutti i romanzi di questo autore, romanzi pieni di paesaggi idillici, di figure angeliche, di parchi all'inglese, di amanti sospirose e di maestrini di campagna gongolanti di contentezza, vi sono improvvisamente dei gorgi, degli sprofondamenti da cui escono fantasmi, incubi, orrori. In questi momenti lo stile di Jean Paul, le sue bizzarrie linguistiche, le sue famose digressioni sempre sproporzionate, il suo gusto per le metafore, la sua smania di accumulare trovate e associazioni,

³² JEAN PAUL, *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal*, in JEAN PAUL, *Werke*, cit., vol. I, 422-62 (trad. it.: *Vita di Maria Wutz, il giocondo maestrino di Auenthal*, a cura di C. Bovero, in JEAN PAUL, *Opere*, Torino, Utet, 1958).

³³ JEAN PAUL, *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* (Discorso del Cristo morto dall'alto dell'universo annunciante che Dio non esiste), in JEAN PAUL, *Werke*, cit., vol. II, 270-275. Il testo fa parte del romanzo *Siebenkäs*, *ibidem*, 7-576. Sulla centralità di questo testo per la comprensione complessiva dell'opera di Jean Paul, cfr. EUGENIO BERNARDI, *Jean Paul. Satira e sentimentalità*, cit.

tutto questo si rivela per quello che effettivamente è: una trama stesa sopra il nulla. La sua scrittura vagabonda ha quindi sempre anche un risvolto pericoloso, pare continuamente in bilico, sempre pronta a rompersi, a disperdersi, ad arricciarsi fino a configurare immagini del tutto opposte a quelle attribuite a uno scrittore presentato come bonario, consolatorio, non pericoloso. Fra i tanti suoi personaggi ve n'è uno che Schumann conosceva bene, un personaggio di nome Giannozzo³⁴ il quale intraprende un viaggio in aerostato, attratto e atterrito dall'infinito vuoto del cielo sopra la sua testa e nello stesso tempo impegnato a fare dispetti al mondo dei tranquilli filistei che stanno sotto di lui. Sospeso in aria, in balia dei venti ma anche delle proprie mutabilissime emozioni, ora entusiasta, ora depresso, ora incantato come un bambino, ora sinistro come un fantasma, il Giannozzo di Jean Paul scrive un diario di bordo in uno stile vagabondo che assomiglia molto a quello che usa Schumann scrivendo musica o annotando giorno per giorno i fatti della sua vita nel diario.³⁵

Volendo rimanere sulla sponda letteraria della questione e cercando un appiglio un po' più consistente per capire la profonda simpatia che lega Schumann a Jean Paul, si potrebbe sostenere che essa abbia molto a che fare con la figura del sosia. Jean Paul infatti è l'inventore della figura del doppio nell'ambito del romanzo tedesco, o meglio è colui che la definisce. Se andiamo a cercare nel *Deutsches Wörterbuch* dei Grimm cosa significhi il termine «Doppelgänger» (che è la parola tedesca per «sosia») troviamo la seguente definizione:

Jemand von dem man wähnt er könne sich zur gleichen zeit an zwei verschiedenen orten zeigen,³⁶

cui segue immediatamente una definizione di Jean Paul: «die doppelgänger, so heissen die leute die sich selbst sehen»,³⁷ definizione che lo scrittore formula per la prima volta nel romanzo *Siebenkäs*, ed è evidente che è anche la prima volta che nell'ambito della letteratura tedesca si fa uso di questo termine. Un termine sor-

³⁴ JEAN PAUL, *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*, in JEAN PAUL, *Werke*, cit., vol. III, 925-1010 (*Giornale di bordo dell'aeronauta Giannozzo*, a cura di Eugenio Bernardi, Milano, Adelphi, 1981). Che Schumann conoscesse questo testo risulta dal diario (ROBERT SCHUMANN, *Tagebücher*, cit., vol. I, 168) e anche dagli *Schriften*, cit., 13.

³⁵ Il compositore annotava le spese domestiche nei cosiddetti *Haushaltbücher*, ora pubblicati nel vol. III dei *Tagebücher*, cit.

³⁶ «Uno di cui si crede che possa mostrarsi in due luoghi diversi.»

³⁷ «Così si chiamano le persone che vedono se stesse.»

prendente, una parola d'autore. «Doppelgänger» significa infatti «quello che cammina doppio» e allude all'aspetto più inquietante della configurazione del «doppio». Se la somiglianza tra due individui è pur sempre un'offesa e un trauma per l'identità del soggetto, il motivo per cui in un racconto di Hoffmann il doppio viene definito «satanica allucinazione infernale»³⁸ sta soprattutto nella sua autonomia di movimento rispetto al soggetto. È davvero sconvolgente come sia Jean Paul che Hoffmann colgano in alcune loro figure questo aspetto che la psicanalisi conferma indicando che tale fenomeno può manifestarsi nel momento in cui un soggetto deve prendere una decisione importante. Nel *Siebenkäs* di Jean Paul il sosia appare al protagonista nel momento in cui questi si sposa: voltandosi indietro egli scopre in chiesa il suo sosia Leibgeber. In un altro romanzo di Jean Paul, *Flegeljahre* (che ho già citato come fonte esplicita di ispirazione di *Papillons*) vi sono invece due fratelli, Walt e Vult, uno trasognato e fantastico, l'altro ironico e diffidente. Ebbene, quest'ultimo, Vult, appare per la prima volta a Walt esattamente nel momento in cui costui sta per firmare un documento che lo impegna a diventare notaio. Allo stesso modo nella novella di Hoffmann intitolata per l'appunto *Der Doppelgänger*,³⁹ il doppio appare al protagonista quando costui viene mandato dal padre in un certo luogo dove una chiromante gli predice il futuro. Anche il Giannozzo di Jean Paul ha in suo doppio: mentre egli è sospeso in aria, laggiù sulla terra lo insegue come un'ombra il suo doppio il quale poi, quando Giannozzo durante un temporale precipita e muore, continuerà a girovagare per il mondo, ora incantandosi ora indispettendosi, ora godendo della propria libertà ora avvertendo il vuoto a cui essa conduce. Mi è sempre sembrato che proprio questa figura svolazzante, doppia nelle sue emozioni e doppia nel suo apparire, così strettamente legata alla figura del suo autore già nel nome, sia una delle migliori introduzioni alla prosa vagabonda, ora trasognata, ora angosciata di Jean Paul, una prosa che pur predicando incanti e consolazioni, è sempre consapevole dell'ombra che si porta dietro e della precarietà di ogni equilibrio, affidato, come quello di Giannozzo aeronauta, al mutare dei venti. Figura non realistica evidentemente, bensì proiezione diretta dei desideri e delle angosce di un autore che mette in scena uno spettacolo in cui si sdoppia e si libera dai propri fantasmi, sempre ricolle-

³⁸ «Satanisches Trugbild» in E.T.A. HOFFMANN, *Der Doppelgänger*, in E.T.A. HOFFMANN, *Sämtliche Werke*, cit., vol. V, 755.

³⁹ *Ibidem*.

gabile dunque al percorso onirico. Jean Paul, come Schumann, ebbe sempre, come ho già detto, un grande interesse per i sogni che annotava scrupolosamente e che certamente costituiscono un elemento determinante della sua ricerca stilistica. A questo proposito egli arriva ad affermazioni di grande perspicuità, come quando, nello *Siebenkäs*, di un personaggio si dice:

... denn nachts ordentlich vernünftig zu schlafen in der menschenleeren Bettstelle sei wenigstens er selten imstande, bei den lauten Gedankenschlägereien in seinem Kopfe und bei den entzündeten Pulverschlangen von BilderprozeSSIONen, die mit einem Toben durcheinander schossen, daß man sein eigenes Ich kaum höre und sehe, ⁴⁰

oppure, in un altro testo:

Fürchterlich tief leuchtet der Traum in den in uns gebauten Epikur- und Augias-Stall hinein; und wir selber sehen in der Nacht alle die wilden Grabtiere und Abendwölfe lebendig umstreifen, die am Tage die Vernunft an Ketten hielt. ⁴¹

Un'altra volta, con una intuizione straordinaria, egli collega sogni e terrori dell'infanzia, scartando anche a questo livello ogni aspetto consolatorio dell'immaginazione onirica:

Sonderbar sticht gegen die wache Erinnerung die entgegengesetzte im Traum und Fieber dadurch ab, daß in letzten beiden immer nur der graue Schmerz der Kindheit umkehrt; der Traum – diese Nebensonne der Kindheit – und das Fieber – dieser Verzerrspiegel derselben –, beide ziehen gerade die Schrecken der unbewehrten Kindheit aus düstern Eulenwinkeln hervor, welche mit Eisenschnäbeln auf die liegende Seele dringen und hacken. ⁴²

Questa dunque è l'altra faccia delle fantasie consolatorie di Jean

⁴⁰ «[...] perché di dormire di notte come veramente si deve nel letto vuoto lui perlomeno non era capace che di rado, con tutte quelle batoste di pensieri nella testa e con quelle file di petardi accesi fatti di processioni di immagini che scoppiettavano con tale frastuono che non si riusciva a vedere e sentire neanche il proprio io» (JEAN PAUL, *Siebenkäs*, cit., 51).

⁴¹ «Il sogno illumina le spaventose profondità della stalla di Epicuro e di Augia che è costruita dentro di noi; e noi stessi di notte vediamo aggirarsi vive tutte quelle belve selvagge dei sepolcri e quei lupi della sera che di giorno la ragione tiene alla catena» (JEAN PAUL, *Briefe und bevorstehender Lebenslauf*, in JEAN PAUL, *Werke*, cit., vol. IV, 980).

⁴² «Stranamente contrasta il ricordo da svegli con il ricordo che affiora nei sogni e durante la febbre, nel senso che nei sogni e nella febbre riappare sempre e soltanto il grigio dolore dell'infanzia; il sogno – questo doppio sole dell'infanzia – e la febbre – questo specchio deformante della medesima –, ambedue tirano fuori da cupi nidi di gufo proprio i terrori dell'infanzia disarmata ed essi penetrano e colpiscono con becchi di ferro l'anima distesa» (JEAN PAUL, *Levana oder die Erziehlehre*, in JEAN PAUL, *Werke*, cit., vol. V, 597).

Paul, i cui personaggi si collegano in tal modo alle figure dilaniate e grottesche dell'altro ispiratore letterario di Schumann, vale a dire Hoffmann, ma se ne distinguono per il più sottile e inquietante riflesso esistenziale, per quel cordone ombelicale di cui parlava Heine e che impedisce loro di staccarsi nettamente dal fondo oscuro da cui emergono. Tutto fa supporre che Schumann, al di là di un generico e adolescenziale entusiasmo, abbia sostanzialmente intuito la complessità sottesa alla narrativa di Jean Paul, abbia compreso cioè che si trattava soprattutto di trattenere entro una rete narrativa per quanto elastica e polimorfa, un contenuto di traumi e dissociazioni che per propria natura tendono ad opporsi ad ogni tentativo di dominarli attraverso la forma. Quando questo autore, così estraneo ai precetti della classicità, tenta di scrivere un «Bildungsroman», ossia la storia di come un giovane si adegua alla realtà che lo circonda e lo condiziona, capita che accanto al personaggio che accetta l'integrazione nella società (sempre comunque per vie incredibili e approdando infine ad uno stato di immobilità), ne compaia un altro, simile a lui, uno che non accetta nessuna integrazione e intende mantenere la propria assoluta disponibilità e onnipotenza in nome delle infinite possibilità che ritiene di avere. Molto spesso questo personaggio cambia nome, sfugge alla storia che lo insegue, esce da un romanzo per ricomparire in quello successivo: l'intenzionalità dell'autore è fin troppo chiara, visto che arriva a chiamare «Schoppe» (da «sciupio», come annota l'autore stesso) l'incarnazione suprema di questo personaggio.

In un eccellente saggio pubblicato qualche anno fa in «Musik-Konzepte» Dieter Schnebel, compositore e musicologo, ha analizzato con molta attenzione (e con la dovuta prudenza) il rapporto tra i disturbi psichici di Schumann e le singole composizioni, sostenendo che proprio nell'attività compositiva Schumann riesce a scongiurare il pericolo della dissociazione psichica:

Was sich in der Musik abspielt, eben jenes Auseinandergehen des Zusammgehörigen und der Verlust innerer Periodik, läuft ähnlich in ihm selbst ab. Andererseits vermag er im Medium der Musik zu leisten, was ihm in seinem Selbst nur mühselig gelang: die Integration der Dissonanzen (...) Da freilich auch hier immer wieder die Rückkehr zur Norm erfolgt, entsteht ein Vagieren zwischen dem Üblichen und Gesetzten einerseits und dem Abnormen und Widersetzlichen andererseits, wobei die Zwischenwerte im Bereich spontaner Erfindung das eigentliche Medium der Musik bilden – im Wortsinn: Intermezzi und Impromptus.⁴³

⁴³ «Ciò che avviene nella musica, vale a dire la dissociazione di ciò che è connesso e la perdita della periodicità, è il corrispettivo di ciò che avviene

Siamo evidentemente di fronte a problemi estremamente complessi che pongono in questione il significato della forma musicale, la sua eticità ecc. Non è in questo senso che vorrei procedere. Vorrei solo indicare come le affermazioni di Schnebel, ma in genere la conoscenza della musica di Schumann, soprattutto nella sua forma pianistica, induca ancora una volta a stabilire un parallelo tra questo linguaggio e quello di Jean Paul, non solo per la priorità che anche lo scrittore assegna al «phantasieren», ma perché proprio il romanzo jeanpauliano che ispira *Papillons* è un romanzo imperniato su due caratteri opposti e complementari. Ora se Schumann, come è noto, inventa Eusebio e Florestano dopo aver letto il *Klein Zaches* di Hoffmann («Ganz neue Personen treten von heute in's Tagebuch – zwey meiner besten Freunde, die ich jedoch noch nie sah – das sind Florestan und Eusebius!»),⁴⁴ mi sembra che la storia dei due fratelli Walt e Vult, che cercano di vivere insieme ma non ci riescono e alla fine si separano, sia molto vicina alle modalità della fantasia schumanniana. La trovata straordinaria dei *Flegeljahre* sta nel fatto che i due fratelli che non riescono ad andare d'accordo pensino di scrivere insieme un romanzo in cui la loro disarmonia e dissonanza diventi armonia e conciliazione, diventi insomma forma, come se solo l'artificio e l'artefatto potesse garantire l'unione. Il titolo che i due pensano di dare a questo loro libro contiene *in nuce* il problema, visto che *Hoppelpoppel oder das Herz* allude alla diversità e all'unità, al movimento di sistole/diastole («Hoppelpoppel») e al cuore come organo unico e dinamico (alludendo però nello stesso tempo, molto jeanpaulianamente, a qualcosa di meno intellettualistico visto che con quel termine bizzarro si indica anche lo zabaglione). Inseriti nel romanzo vi sono poi straordinari brani di prosa ritmica, che l'autore chiama «Polymeter» (polimetri) e anche «Streckverse» (versi estensibili) e che, nel contenuto e nella prosodia, sembrano

in lui stesso. D'altro canto attraverso la musica egli riesce a realizzare ciò che nel suo io egli riusciva a raggiungere solo a fatica: l'integrazione degli elementi dissocianti (...) Poiché ne segue anche qui ogni volta il ritorno alla norma, ne risulta un vagare tra ciò che consueto e stabilito da un lato e ciò che è abnorme e contrastante dall'altro, sicché il vero e proprio luogo della musica sono i valori intermedi nell'ambito dell'invenzione spontanea – in senso letterale: gli intermezzi e gli improvvisi» (DIETER SCHNEBEL, «Rückungen- Verrückungen. Psychoanalytische und musikalische Betrachtungen zu Schumanns Leben und Werk», in *Musik-Konzepte Sonderband Schumann*, cit. Devo agli studi raccolti in questo volume molte osservazioni e spunti di questo mio contributo (vedi anche nota 18).

⁴⁴ «Due personaggi totalmente nuovi entrano oggi nel diario-due dei miei migliori amici che però io non ho mai visto e sono Florestan ed Eusebius» (ROBERT SCHUMANN, *Tagebücher*, cit., vol. I, 344).

realizzare a livello cellulare quella unità che il racconto presenta come impossibile. Molte volte nel suo diario Schumann compone delle forme poetiche assai simili ai polimetri dei *Flegeljahre* facendoli firmare da Eusebio o da Florestano, ma anche dal Maestro Raro nel quale egli vedeva realizzarsi l'unità dei contrari:

Florestan und Eusebius ist meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte.⁴⁵

Anche Schumann conosce dunque come Jean Paul gli abissi e le angosce delle genialità («... wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entstehung sehen könnten»), ha detto una volta parlando della *Symphonie fantastique* di Berlioz)⁴⁶ e come Jean Paul anche Schumann conosce alchimie profonde, «tiefkombinatorisch», dove quelle esperienze si intrecciano, si combinano, si sdoppiano e si ricongiungono.

ABSTRACT

After giving evidence of the persistent presence of Jean Paul's works in Robert Schumann's literary interests, our paper propounds an explanation of this feature.

KEYWORDS

Literature and romantic music. Robert Schumann. Jean Paul.

⁴⁵ «Florestan e Eusebius è la mia doppia natura, che io volentieri vorrei fondere in un unico uomo» (cit. da DIETER SCHNEBEL, «Rückungen- Verrückungen...», cit., 26 (da una lettera di Robert Schumann a Clara).

⁴⁶ «Verremmo a sapere cose tremende se per tutte le opere riuscissimo a spingere lo sguardo fino al fondo della loro origine» (ROBERT SCHUMANN, *Schriften*, cit., 50).

ANDREA GALLO

LA INSPIRACIÓN RELIGIOSA EN LA POESÍA
DE ADELINA GURREA MONASTERIO

I. *Preámbulo*

En Filipinas durante la época colonial española (1565-1898) e incluso durante la dominación norteamericana (1898-1946) se desarrolló una interesante literatura en lengua castellana.

En el siglo XX, con la evolución de la sociedad en sentido más liberal debido a la influencia estadounidense, a la proliferación de la prensa periódica (en español, inglés y lenguas indígenas) sede privilegiada para la publicación literaria, se asomaron a la literatura las mujeres.

Adelina Gurrea Monasterio (1896-1971), nacida en la época de la colonia española y criada durante el período del control estadounidense, pertenece a esa generación de escritores que eligieron el español como lengua de expresión literaria y que intentaron conservarlo y defenderlo ante el avance del inglés que se iba imponiendo. Gurrea fue activa a partir de los años 20 y su actividad literaria – aunque de forma esporádica – prosiguió hasta finales de los 60. Fue la segunda mujer miembro de la Academia Filipina de la Lengua Española¹ (correspondiente de la R.A.E) en la cual fue admitida en 1962; es considerada la principal poetisa filipina en español.

¹ La primera mujer que fue admitida, en 1947, fue la poetisa Evangelina Guerrero Zacarías (1904-1949), autora de la colección *Kaleidoscopio espiritual* y de numerosos cuentos publicados sólo en revistas, premio Zóbel en 1935, y colaboradora de revistas y periódicos como *La Opinión*, *Excelsior*, *La Vanguardia*, *El Debate*. Sin embargo «Evangelina no quiso aceptar la elección por razones de modestia y de salud» (cit. en la introducción a la segunda edición de *Kaleidoscopio espiritual*, Ciudad Quezon. Imprenta Phoenix, 1959, VI, y en NILDA GUERRERO BARRANCO, *Nostalgias*, Manila, Ediciones Fil-Hispanas, 1968, 214-215).

2. *Vida y obras*

María Adelaida, tercera de seis hijos, nació en La Carlota, Filipinas, en 1896, de padre hijo de español y de mestiza, y de madre española.² Se crió en Manila donde cursó sus estudios en inglés, así cuando era pequeña fue enviada al internado del colegio religioso de Santa Escolástica, instituto que proporcionaba una instrucción según el plan educativo estadounidense. Ya desde niña, sin embargo, Adelina escribió siempre en castellano por «vocación espontánea» y, evidentemente, por ser ésta su lengua materna. A los once años, compuso una comedia que se representó en su colegio. Pero fue a los quince años cuando empezó su carrera como escritora recibiendo el premio por el cuento *Alma de poeta* en un concurso literario para mujeres organizado por la revista *El Bufón*. En esa misma época dirigía la Sección Femenina y Literaria del periódico *La Vanguardia* y colaboraba también con *El Mercantil*. Entre los primeros reconocimientos por su actividad literaria, destacan la mención honorífica de 1918 del Casino Español de Iloilo por el tríptico de poemas *España, América y Filipinas*, y, al año siguiente, el premio de la Casa de España de Manila por el poema *El nido*. Como bien remata Álvarez Tardío, el año 1921 representa una fractura en la vida de Adelina por su, probablemente forzoso, traslado a España debido a la voluntad de su madre. Desde España, Adelina siguió colaborando con revistas filipinas, las ya mencionadas *La Vanguardia* y *El Mercantil*, y también *Tiempo/Times* de Ilo-Ilo en el que al parecer escribió como corresponsal durante la Guerra Civil, desde la zona nacionalista, bajo el pseudónimo de *Juan de Castilla*. En

² La bibliografía sobre la autora es escasa. Beatriz Álvarez Tardío se ha ocupado detalladamente de la obra de Gurrea, trabajando incluso sobre inéditos; de próxima publicación son una preciosa antología bilingüe: *Adelina Gurrea Monasterio: Vida y obra. Estudio y antología*, por la Universidad Ateneo de Manila en colaboración con el programa de Cooperación Cultural entre España y Filipinas, y una edición comentada y anotada de *Cuentos de Juana*, por el Instituto Cervantes. Se le agradece por haber permitido la consulta de sus estudios. Parte de las informaciones se sacan de estos trabajos. A propósito de los orígenes de Adelina, recuerda Manuel García Castellón que: «en su crónica *Negros: historia anecdótica de su riqueza y sus hombres*, Francisco Varona cita el nombre de los Gurrea como una de las familias vascas (junto a los Aldecoa, Araneta, Camón, Lopetegui, Uriarte, Zuloaga) fundadoras del emporio azucarero que, a partir de 1840, surge en la isla visaya de Negros Occidental» (MANUEL GARCÍA CASTELLÓN, «Introducción a “La doncella que vivió tres vidas”». (Un cuento de Adelina Gurrea)», en *Revista Filipina*, tomo V, No. 4, Primavera 2002, http://members.aol.com/Efaro26164/la_revista.html).

España, país en el que vivió el resto de su vida (a pesar de largas estancias en Filipinas), Adelina siguió siendo muy dinámica, así que en 1934 en Madrid cofundó la Asociación España-Filipinas, y en 1950 fundó en la capital española el Círculo Hispano-Filipino, órgano que editará obras de autores filipinos. No abandonó nunca su actividad literaria, sino que, aunque de manera esporádica, siguió escribiendo y publicando. En 1943 sacó a la luz su mejor obra, es decir, la colección de «narraciones malayas de las islas Filipinas» *Cuentos de Juana*; con este libro en 1951 obtuvo el Primer Premio del Círculo Internacional de Periodistas y Escritores de Literatura de la Unión Latina de París, y el texto se volvió a editar en 1955 con ilustraciones de Luis Lasa.³ En 1954 Gurrea Monasterio publicó tres obras: la colección de poemas *A lo largo del camino*, que dos años después le mereció el premio Zóbel⁴ junto con José P. Bantug; la conferencia-ensayo *Filipinas heredera privilegiada decía ayer... digo hoy*, y la pieza teatral-acto único *Filipinas, auto histórico-satírico*. A tanta profusión de títulos y actividades sigue un largo silencio de diez años que se rompe en 1964 cuando la prestigiosa Editorial Doncel de Madrid premió su relato infantil *Comodón y Pamplinoso*.⁵ En 1966 Adelina fue admitida en la Academia Filipina de la Lengua, aquí pronunció el discurso *Rizal en la literatura hispano-filipina* publicado ese mismo año. Al final de su vida, nuestra autora reunió poemas escritos con anterioridad y publicados sólo en revistas, editando de esta forma dos volúmenes, uno con el título *Más senderos* (1967) y otro denominado *En agraz* (1968). Tenemos noticia de que escribió más, ya que hay constancia de que compuso varios cuentos y por lo menos dos comedias y algún ensayo, menos cierta es la información sobre una novela histórica.⁶ Adelina Gurrea Monasterio falleció en Madrid el 29 de abril de 1971.

³ La noticia del premio aparece en la introducción de *Filipinas, auto histórico-satírico*, Valladolid, Editorial Agustiniiana, 1954. La Unión Latina no es la actual asociación con sede en Santo Domingo y París, la cual ha nacido en 1954 y ha empezado a premiar a escritores de lenguas neolatinas sólo a partir de 1990, sino otra organización con el mismo nombre. Sobre ésta no ha sido posible recuperar más informaciones.

⁴ Galardón filipino de letras hispánicas, creado por Don Enrique Zóbel de Ayala en 1920 y entregado por primera vez en 1922 al escritor Guillermo Gómez Windham.

⁵ El cuento se transmite habitualmente con el erróneo título de *Comodín y Pamplinoso*; la corrección se debe a Beatriz Álvarez Tardío que ha conseguido encontrar el inédito en el fondo de la Editorial Doncel en Madrid.

⁶ Para una descripción exacta de los inéditos que se conservan véase BEATRIZ ÁLVAREZ TARDÍO, *Adelina Gurrea Monasterio: Vida y obra. Estudio y antología*, cit.

3. *Significado de su actividad literaria*

Gran parte de la obra conocida, es decir publicada, de Adelina, bien ensayo, bien creación artística pura, se dedica de alguna manera a reflexionar sobre la identidad cambiante de Filipinas, y sobre sus varias integrantes (la malaya, la española y la norteamericana) en continuo devenir, en continuo entrelace entre ellas.

Aunque su mejor prueba artística, *Cuentos de Juana*, se debe reconocer como un texto importante de toda la literatura filipina del siglo XX, y no obstante Adelina fue poetisa de buena calidad, en nada inferior a otros colegas hombres, se la puede considerar sobre todo una animadora cultural que intentó fomentar la cultura hispánica en una época de dificultad para ésta, operación que ella desarrolla con la convicción de que lo hispánico es algo propio de Filipinas, al igual que intenta sensibilizar la cultura peninsular al problema del aislamiento de lo hispano-filipino. Esta postura es evidente en su elección a favor de la escritura en lengua española, elección que solía conllevar una «postura política y social» (Álvarez Tardío) de defensa e idealización de la herencia española contra el imperialismo yanqui, postura que al mismo tiempo, marginaba a estos escritores dentro del contexto nacional que siempre más iba eligiendo el inglés (y más tarde el tagalo/filipino) como vehículo de cultura; el resultado de este proceso fue que estos autores, entre los que estaba también Adelina, fueron privados de reconocimiento tanto en Filipinas como fuera de su país nativo.

La propia Gurrea afirma, al publicar en Madrid en 1954 la colección *A lo largo del camino*, que la razón principal de la edición es:

para que mi patria, Filipinas, tenga una representación más de sus poetas de habla hispana... siempre fue sueño y ambición de mi vida dar todo cuanto pudiese para evitar la extinción del castellano en mi tierra, y ahora, para hacerlo resurgir de nuevo. (12)

Si esta afirmación no excluye la coexistencia en ella de una legítima ambición de expresión artística personal, sin embargo nos coloca en un punto de vista favorable para juzgar su actividad y nos brinda una clave de lectura para considerar su obra tanto literaria como de animadora cultural. El deseo de Adelina parece ser ante todo el de transmitir a la posteridad un mundo, incluso lingüístico, que le era propio y natural y a cuya agonía estaba asistiendo. De no haber sido ésta la situación de Filipinas puede

que ella hubiera escrito de una forma muy diferente, sin embargo la urgencia que emana de la obra a la que el lector hoy puede acceder, es la de perpetuar lo hispano como algo propio del complejo microcosmos filipino. Este planteamiento se evidencia también en sus obras de juventud, que, nacidas como simples composiciones de ocasión o de pura expresión lírica, fueron retomadas más adelante con el intento de dar señales de vida de una literatura y una cultura dada de lado y ya minoritaria. Y en Adelina la opción del castellano (recuérdese que se había educado en inglés) es una condición que connota su realidad de autora y la destaca entre otras mujeres, pero también, como ya se mencionó, la deja al margen. Toda la escritura de Gurrea Monasterio es un canto a su añorada Filipinas: «El desarraigo producido al verse alejada de su tierra filipina conlleva la necesidad de escribir piezas poéticas que reconstruyen una Filipinas idealizada a través de su naturaleza» afirma Álvarez Tardío, así hay obras que realmente construyen una «Arcadia tropical», es el caso de muchos de sus versos, y obras que por el contrario son capaces de penetrar las contradicciones y diagnosticar la decadencia de la patria, como se demuestra en la conferencia *Filipinas heredera privilegiada*.

4. *La obra poética*

Como se decía, Gurrea Monasterio publicó tres colecciones poéticas: *A lo largo del camino* (1954), *Más senderos* (1967) y *En agraz* (1968).

Editado en Madrid en 1954, *A lo largo del camino* ganó al año siguiente el premio Zóbel. Fue considerado por la crítica el mejor libro de poesía de Monasterio y sin duda resulta el más homogéneo. Es una antología poética que recoge cuarenta y cuatro textos distribuidos en tres secciones cada una con doble título: *Naturaleza y Ternura*, *Amor y Pasión*, *Patria y Fe*. La segunda, *Amor y Pasión*, contiene el grupo autónomo de tres líricas («Cansancio», «Ábreme la puerta», «Yo quisiera saber») que van bajo el título de *Canciones del amante*. El libro, con viñetas y grabados de Beatriz Figueiredo, está introducido por una dedicatoria que recita: «A mi madre, que supo enfrentarse / valerosamente con la prosa diaria / para que yo pudiese hacer poesía». Completan la publicación una nota preliminar de la escritora y un prólogo firmado por Federico Muelas. En la nota preliminar Adelina aclara que

esta colección no lleva la pretensión de ser un libro con homogeneidad de temas para hacer un todo, cuya unidad quiera presentar un estilo original, y menos aún formar una escuela o pretender abrir caminos nuevos en la poesía [...] una colección de poemas, escritos en distintas edades, ante diferentes estados de ánimo, con una variante de asuntos que fueron surgiendo conforme a las necesidades de mi alma [...] ni siquiera con intención de ser publicados. (11)

Y añade que la única razón por la que lo hace es

para que mi patria, Filipinas, tenga una representación más de sus poetas de habla hispana ya que siempre fue sueño y ambición de mi vida dar todo cuanto pudiese para evitar la extinción del castellano en mi tierra, y ahora, para hacerlo resurgir de nuevo. (12)

Más senderos es el segundo libro de poesía, publicado en Madrid en 1967; se compone de cuarenta poemas publicados anteriormente en revistas. Abre el libro un prólogo de Federico Carlos Sainz que presenta un agudo análisis crítico de la poesía de Adelina Gurrea.

Finalmente, cierra la producción poética (y literaria en general) de Gurrea, la colección *En agraz* publicada en Madrid en 1968. Este libro recoge treinta y un poemas escritos entre enero de 1916 y abril de 1926, y publicados en diversas revistas. Como observa Álvarez Tardío la mayoría de los textos son nada más que «juegos literarios en los que la escritora busca forjar su capacidad artística». El libro carece de introducción, hay sólo un prólogo de la autora explicando las razones de la edición:

Este libro [...] sale a la luz porque un amigo muy querido, lector de los escritos de mis primeros años, me lo ha pedido. Este amigo es Enrique Fernández Lumba, hombre admirable, al que es de justicia complacer. Por ello y porque es, en las letras, algo así como un hijo mío, lo publicaré. (7)

Ninguna obra poética suya fue pensada y escrita para la publicación en volumen; por el contrario, los tres libros líricos editados presentan poemas publicados en diferentes revistas y en distintos períodos de la vida de la poetisa; sin embargo, todos ellos muestran cierta homogeneidad de estilo y de temas.

Desde el punto de vista estilístico la poesía de Gurrea es más bien tradicional, evita el verso libre y prefiere las formas métricas clásicas; en el prólogo de *Más senderos* Sainz observaba:

Poéticamente Adelina Gurrea ha permanecido fiel a su tendencia y a su gusto líricos: el modernismo neorromántico expresado en constante adap-

tación a su tiempo, pero sin abdicar jamás de la ortodoxia en la tradición [...] no se ha manchado con ninguna de las subversiones poéticas que la han asaltado; ni, por ende, ha tenido que refugiarse en formas poéticas duras y sin posible musicalidad, como lo son el verso blanco, el verso libre, la prosa poética, la prosa rítmica. Ella sigue fiel a las formas eternas y sirviéndose de ellas con la naturalidad con que se respira. El soneto, el romance, la octava, la quintilla, la sextina y tantos otros metros nobles y clásicos la atraen irresistiblemente. Y tiene a blasón la rima y el ritmo; y, sobre todo, mantener la melodía como contrapunto de su ideal o de su idea. (8-9)

Con respecto a los temas nuestra autora se inspira en un número limitado de argumentos que se pueden agrupar alrededor de tres núcleos: el canto de su Filipinas añorada, reconstruida en el recuerdo y transfigurada en la contemplación poética; el tema sentimental/amoroso y la inspiración religiosa según un sentimiento cristiano de la vida. A estos tres núcleos más auténticos e íntimos, podemos añadir un cuarto que está constituido por los poemas surgidos según las circunstancias, es decir, escritos en ocasiones establecidas como un certamen, o para alguna persona en particular; entre ellos incluiría también ciertos poemas celebradores de España y su historia/crónica, que enfocan hacia la función «civilizadora» de la antigua Metrópoli.

5. *La inspiración religiosa*

Tratando el tema de la inspiración religiosa o, mejor dicho, de una temática y sensibilidad espiritual que anima ciertos poemas de Adelina Gurrea, hace falta una aclaración con respecto a los términos que se emplean.

Con el adjetivo «religioso» se suele hacer referencia a dos ideas distintas: por un lado se designa una realidad más genérica, o sea perteneciente a lo espiritual, a lo trascendente, experiencia ésta común a toda persona humana; por el otro la palabra remite a una visión de la vida informada según todas esas creencias y ritos que se han estructurado en formas históricas dentro de una específica cultura. «Religión» en su sentido etimológico deriva de la palabra *religio* en la que puede estar contenida la idea de «unir, juntar, vincular» (*re-ligare*) o también la de «cuidar, ocuparse de» (*re-legere*); ambas están relacionadas con una dimensión no-humana, que trasciende la simple vida física. Este sentimiento/relación que se encarna en formas históricas, coincide para Adelina con la Revelación según la tradición cristiano-católica. En su escritura,

esta personal sensibilidad se ve condicionada también por otros dos elementos: el catolicismo de tradición hispánica, exaltado por la propaganda franquista (época en la que vivió nuestra autora), y el peso de una ilustre tradición literaria, que posee su propio estilo, su lenguaje, su simbología y figuras retóricas, y cuyos prestigiosos representantes son Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz y Fray Luis de León.

Dentro de la producción de la poetisa, los poemas que podríamos definir explícitamente «religiosos» no son muchos y se concentran en las colecciones *A lo largo del camino* y *Más senderos*.

En la primera de estas dos obras la referencia a lo religioso aparece ya en el título de la tercera sección, *Patria y Fe*; aquí significativamente se asocian dos palabras que connotan la visión política de la España de aquel entonces, es decir, la de los años 50. No obstante, los poemas de inspiración religiosa en todo el libro son menos de una decena: «Oración», «Para un alma buena», «Confesión», «La angustia», «Anhelo», «Sólo por eso», «Dame», «Gratiae plena».

En la primera sección *Naturaleza y Ternura*, abre el discurso poético el texto «Oración» (23); puesto al principio como apertura, recuerda el uso tradicional de pedir, por parte del poeta, ayuda al Cielo para su canto. En estos versos también resuenan los versículos del *Magnificat* que exaltan a las personas humildes en contraste con la soberbia de los poderosos:

Señor:
Rompe el hielo que cubre los estanques,
disipa la neblina que oculta las estrellas,
haz pequeños a todos los gigantes
y agiganta las cosas más pequeñas.

Referencias a un contexto cultural cristiano aparecen en el poema «Para un alma buena» (48-49), dedicado a Concha García Ruescas, evidentemente una niña en la época de la composición del poema. Se trata en realidad de un deseo, expresado en cuartillas, en donde las expresiones «Jesús Nazareno», los «santos altares» y «la llama de los cirios» no son nada más que típicos expedientes de ese lenguaje que se utilizaba con fines educativos en los textos para los niños.

En «Confesión» (54-55) nos encontramos ante una postura más íntima; es una peroración dirigida a Dios, que revela el cansancio de vivir:

Señor, yo llevo cansado
el corazón de soñar,
y tan lejos me han llevado
los ensueños y mi andar,
que el polvo de mis caminos
me impide ya caminar...

En la lírica que sigue, «La angustia», la poetisa, declara su visión de la vida desde un punto de vista de una persona de fe, que ve en la falta de fe en Dios una «sinrazón» de la existencia humana. Claras son las citas del Evangelio de Lucas en las expresiones «lirio vestido» y «pájaro alegre»:

No quiero meterme en la angustia,
la angustia del hombre sin Dios
que busca respuestas
y pregunta y pregunta
a su egolatría,
y estruja los ácidos del razonamiento
hasta el límite neutro y estéril
de la sinrazón;
la angustia del hombre
que exige un «por qué»
y niega a sus pies desangrados
caminos de fe.
[...]
Prefiero ser lirio vestido, en los valles
y pájaro alegre cruzando los cielos
de un cielo espejado en remansos de fe
al cuidado del padre.
Y cumplir jornadas,
y andar mis caminos bajo luna y sol,
y hacer mis descansos
sobre cabezales de la paz de Dios...

La segunda sección *Amor y Pasión*, está claramente dedicada al sentimiento amoroso. Aquí el amor cantado por Adelina Gurrea es un amor hecho de pasión y ternura, de íntimas confianzas y silencios, alguna vez de abandono; pero es un amor tan fuerte y delicado y tan sagrado que se confunde a menudo con el sentimiento religioso como revela la cuartilla *Anhelo* (65):

Quisiera haberte encontrado
El día de tu primera comunión;
¡Hostia blanca en tu carne
y hostia blanca en tu corazón!

Los poemas de la tercera sección, *Patria y Fe*, son más bien un homenaje a la Filipinas hispana. La inspiración religiosa aparece sólo en tres líricas. En la cuartilla «Sólo por eso» (119), Adelina remata un tópico de toda poesía religiosa y de la escritura mística, es decir, la parvedad de la comprensión humana y la incapacidad del instrumento verbal para comprender y cantar la realidad divina:

Por Tu inmensidad, Señor,
Tú no cabes en mi voz;
por eso mis versos callan
mudeces de adoración.

En los versos del poema «Dame» (120) la autora expresa su tierno sentimiento de íntima y personal relación con ese Dios que es presencia viva en su cotidianidad:

Arropa el corazón mío en tu mano
Y dale la alegría de ser tuyo
[...]
tu presencia Señor, mía, muy mía.

Mientras que la última lírica «*Gratiae plena*» es un poema-oración construido según los tropos del culto mariano, en donde María, con una profusión de imágenes propias de las letanías, es alabada como llena de gracia, flor entre flores, lirio entre lirios, cándida rosa, madre, virgen y esposa, etc.

Más senderos es la otra colección donde aparecen poemas de inspiración religiosa. En este libro la autora parece equilibrar más armónicamente espiritualidad, emotividad y temas sociales. El título, *Más senderos*, interpreta bien la variedad de metros y temas que animan la colección:

Coexisten – afirma Sainz – el sentimiento religioso y las efusiones familiares más nobles, la entrañable amistad, el recuerdo doliente y el recuerdo risueño, la ternura ante la Naturaleza, y la fantasía suavemente desmandada, el amor de amar y el amor de caridad (10).

Los poemas de inspiración religiosa, aunque no sean más numerosos que en la anterior obra, resultan de mayor intensidad emotiva; «Predestinación», «Si es verdad Señor», «¡Señor si no me recoges!», «San Juan de la Cruz», «La Cena», «Tu soledad absoluta», «La Verónica», «Villancicos», son los títulos.

El primer poema «Predestinación» (28), utiliza imágenes de la religión cristiana: el corazón, la sangre, que es sacrificio, oferta

de sí y medio de salvación; la Vida, escrita con mayúscula, que es Cristo; la espiga, metonimia del pan y, por lo tanto, de la Eucaristía, para expresar el encuentro con un Tú que podría ser tanto una criatura como el mismo Creador. Sin embargo, aunque se trate de una persona, el encuentro se realiza de una forma que se parece casi a un encuentro místico, ya que se cumple a través del «gran corazón de la Vida» y en la intimidad más profunda del ser, «en mi ser».

En el gran corazón de la Vida
una gota de sangre del mío
he dejado caer.
En el gran corazón de la Vida
esa gota de sangre del mío
te ha encontrado, en mi ser.

La lírica «Si es verdad, Señor» (43-44) es una reflexión en forma de invocación a Dios, sobre la paradoja de la fe cristiana: la conciencia de que la «inmensidad» de Dios valora «lo pequeño [que] es lo que cuenta» y que Él reviste todo con «virtud de humildad».

Los versos de «¡Señor si no me recoges!» (48-49), que recuerdan desde lejos el juego verbal de la copla «Vivo sin vivir en mí», cantan el cansancio y los momentos de duda a lo largo del camino de la vida humana, de un alma dolorida que aún sigue confiando en la bondad de Dios:

Yunque y yunque el corazón,
tanto martillo ha tenido
que es sólo duda en sazón,
ya no siente lo sentido.

Y de callar y callar
mudo se me ha hecho el sentir,
ni siquiera sé llorar,
ni siquiera sé sufrir.

Si lo que era ya no soy,
¿quién hay en lugar de mí?;
si adonde iba ya no voy,
¿qué otra llegará hasta Ti?

Y al quedarme en el camino,
Señor, si no me recoges,
¿cuál ha de ser mi destino?

Más que religioso, podríamos definir un homenaje encomiástico, aunque de sincera admiración para el hombre, el escritor y el santo, el poema a «San Juan de la Cruz» (50-53), en el cual, la exaltación de la figura del santo poeta retoma modelos retóricos empleados para cantar los grandes héroes de la «raza»:

Más que hombre, poeta;
más que poeta místico;
más que místico puro,
del puro misticismo la quimera....

Un grupo casi autónomo constituye el tríptico sobre la Pasión de Cristo; «La Cena», «Tu soledad absoluta», «La Verónica» (54-61) describen unas etapas del misterio pascual. Aquí más que la religión, protagonista es la fe auténtica en la figura humano-divina del Cristo, es decir, un amor místico e intenso por la persona viva de Jesús, una participación emotiva al drama de la Pasión que deja transparentar ya la Salvación, como expresan de manera clara las tres sextinas de endecasílabos de «La Cena»:

La Cena fue la cruz de Tu milagro
y Tu milagro en cruz para el amor;
amor que ancló Tu nave entre los hombres;
espiga y vid del surco de Tu agro
hechas carne; presencia del clamor
con que llamas a todos por sus nombres.

Con que llamas a todos, sin respuesta,
mientras flotan las horas silenciosas
sobre el sagrario oscuro y solitario,
prolongado en la noche y en la siesta
de los siglos la espina sin las rosas
y el tormento de sed de Tu calvario.

La Cena fue la cruz con que eternizas
agonías del huerto y del camino,
quemándote en la herida desangrada,
y ese milagro en cruz con que nos izas
a cumbres donde otea el peregrino
su sendero hasta Ti desde su Nada.

La cena simboliza el eterno sacrificio de Cristo en la historia, su constante, perpetua presencia a través de su Iglesia (nave). La cena es ya la cruz, el sacrificio es el milagro del amor de Dios por los hombres. Cristo es a la vez figura histórica, hombre que padece, y presencia divina presente en su eternidad, en cada y en todo momento de la historia humana. El segundo poema «Tu

soledad absoluta» es más narrativo; en él, la poetisa se detiene contemplando el proceso que sufrió Jesús, la ausencia de su «rebaño disgregado», el abandono que casi anulaba la presencia de la madre:

¿Dónde estaría tu Madre?
Aunque estuviese no estaba...

y el valor absoluto de un sacrificio heroico que está ya fuera de la historia:

Las horas mudas, sin tiempo,
sobre tu cuerpo dormían,
y una humanidad de siglos
desfilaba con sus lacras.

Cierra el tríptico el soneto «La Verónica», mujer que, en esa plúmbea atmósfera de muerte y derrota donde las ovejas del rebaño, a escondidas, se han separado, aparece como con la serenidad y el valor que puede brindar una mirada de fe de la realidad:

Eran flores bermejas en las losas
los pasos de Jesús el Salvador,
en su rostro sangrientas mariposas
cegaben de sus ojos el verdor.

Blandían su rencor hombres y cosas,
el silencio encogíase en pavor,
sólo un llanto rociaba misteriosas
congojas de piedad o santo amor.

Avanzó con un lienzo hacia Jesús,
a desvelar la luz de su mirada,
con místico valor una mujer.

A Él se le hizo ingrávida la Cruz,
y del lienzo la imagen regalada
sintió ella en su pecho florecer.

Finalmente cierra la breve producción poética de inspiración religiosa de Gurrea el navideño y muy tradicional *Villancicos* (62), escrito en siete cuartillas de octosílabos sobre la Navidad.

6. Conclusiones

A modo de conclusión, podemos afirmar que la obra poética de Adelina Gurrea Monasterio es un testimonio del gusto de su época: la Filipinas de principios del siglo XX y la España de los años veinte y de la posguerra, épocas que sin duda relegaban a la mujer dentro de espacios reducidos de expresión, y en las que la educación religiosa tradicional revestía un papel fundamental en la formación de las mujeres. Sin embargo, su obra literaria es también el testimonio de una interesante sensibilidad artística y de un profundo amor hacia su tierra filipina y su cultura.

Su producción poética no es uniforme, el hecho de que los libros sean el resultado de cosas escritas en revistas en tiempos diferentes, hace que convivan piezas modestas con versos de buena factura.

Como todo autor (y persona), Adelina es también el resultado de la educación y mentalidad de su tiempo, ella escribe según una idea de la poesía que es manifestación sensible de un sentimiento. Si es verdad que, como afirma Friedrich a propósito de la poesía moderna: «Hasta principios del siglo XIX, y parcialmente hasta más tarde aún, la poesía ocupaba un sitio en el ámbito sonoro de la sociedad [...] más tarde la poesía se situó en oposición a una sociedad preocupada por sus garantías económicas» y que también «desde Baudelaire la lírica ha vuelto la mirada hacia la modernidad, entendida como civilización técnica» (214), tenemos que reconocer que Adelina Gurrea Monasterio sigue siendo una poetisa «tradicional» y tal vez algo «atrasada» en la evolución de los gustos y modas de su tiempo, y no comparte esa idea «decadente» del arte por el arte o vanguardista del arte como ingeniosidad técnica y experimentación, sino que para Adelina la poesía es experiencia totalizadora de vida, revelación de lo más hondo del hombre, chispa, reflejo de la verdad última del ser humano.

La inspiración religiosa y cristiana en ella está presente ante todo como estilo personal de vida. Aunque no sea éste el tema más relevante en su poética, y se quede algo al margen, toda su obra editada está vertebrada según una concepción cristiana tradicional de la vida. Los ecos religiosos en su poesía son a la vez los ecos – imprescindibles – de una tradición poético-literaria ilustre, y por el otro lado son el legado de una tradición cultural que ella trata de afirmar y defender frente a la avanzada de una mentalidad más laica y seglar que ha llegado a Filipinas desde los

nuevos colonizadores. Sin embargo, esto no impide que ciertos versos, los más auténticos tal vez, sean la expresión sincera, la adhesión verdadera a valores personales que informaban su vida y construían su persona y su peculiar visión del mundo.

Bibliografía

Obras de Adelina Gurrea Monasterio

- Cuentos de Juana*, Madrid, Imprenta de Prensa Española, 1943; 1955².
A lo largo del camino, Madrid, Círculo Filipino, Talleres Gráficos Garpaje, 1954.
Filipinas, auto histórico-satírico, Valladolid, Imprenta Agustiniana, 1954.
Filipinas, heredera privilegiada; decía ayer, digo hoy, Madrid, Círculo Filipino, 1954.
Más senderos, Madrid, Imprenta Suc. de Rivadeneyra, 1967.
Rizal en la literatura hispano-filipina. Discurso de ingreso en la Academia Filipina, Manila, University of Santo Tomás Press, 1967.
En agraz, Madrid, Gráfica Dante, 1968.

Textos críticos

- EDUARDO MARTÍN DE LA CÁMARA, *Parnaso Filipino. Antología de poetas del Archipiélago Magallánico*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1923.
FAUSTÍN HERRANZ, «Prólogo» en *Filipinas, auto histórico-satírico*, cit., 1954, 9-10.
FEDERICO MUELAS, «Prólogo» en *A lo largo del camino*, cit., 1954, 13-20.
VARIOS, *Discursos de Malolos y Poesías Filipinas en Español*, Manila, Departamento de Educación, 1965.
FEDERICO CARLOS SAINZ, «Prólogo» en *Más senderos*, cit., 1967, 7-10.
TEOFILO DEL CASTILLO Y TUAZON, *Philippine Literature. From Ancient Times to the Present*, Quezon City, Progressive Schoolbooks, 1974.
HUGO FRIEDRICH, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
LUIS MARIÑAS OTERO, *La literatura filipina en castellano*, Madrid, Editora Nacional, 1974.
BIENVENIDO LUMBERA, CYNTHIA NOGRALES, *Philippine Literature: A History and Anthology*, Pasig City, Anvil, 1997.
LOURDES BRILLANTES, *80 años del premio Zóbel*, Manila, Instituto Cervantes y Fundación Santiago, 2000.

- MANUEL GARCÍA CASTELLÓN, *Estampas y cuentos de la Filipinas Hispánica*, Madrid, Editorial Clan, 2001.
- , «Introducción a *La doncella que vivió tres vidas* (Un cuento de Adelina Gurrea)», en *Revista Filipina*, tomo V, No. 4, Primavera 2002, http://members.aol.com/Efaro26164/la_revista.html.
- ANDREA GALLO, «La herencia hispánica en dos autoras filipinas del siglo XX: Adelina Gurrea Monasterio y Elizabeth Medina», en *Escritoras y pensadoras europeas*, Sevilla, Arcibel, 2007, 297-320.
- BEATRIZ ÁLVAREZ TARDÍO, *Adelina Gurrea Monasterio: Vida y obra. Estudio y antología*, Manila, Ateneo de Manila Press, en prensa.
- , «Introducción» a *Cuentos de Juana*, Manila, Instituto Cervantes, en prensa.
- www.escritorasypensadoras.com/fichatecnica.php/137 (Beatriz Álvarez Tardío, 2007).

ABSTRACT

This paper analyzes religious inspiration in the poetry of Adelina Gurrea Monasterio (1896-1971), an important but little studied poet. The Philippines can boast a rich literary tradition in various languages. One of these is Spanish. Gurrea Monasterio published three poetry collections in Spanish. Her poetry, while creating a made-up and idealized image of her country, avails itself of very traditional metrical forms and themes. Other themes frequent in her poetry are love and a religious faith strictly adhering to the most traditional catholic creed.

KEYWORDS

Adelina Gurrea Monasterio. Spanish Filipino literature. Spanish Filipino poetry.

ELISABETTA MEZZANI

TO PORTRAY A LADY:
JOHN SINGER SARGENT AND MADAME X

Among the hundreds paintings displayed at the Paris Salon of 1884, the most prestigious and glittering showcase in Europe for young as well as established artists, there was a full-length, almost life-size portrait which caused somewhat of a scandal. Titled *Portrait de Madame****, it had been painted by a 28-year old American who had not missed a Salon since 1877, and who was quickly getting noticed and garnering prizes and praises among the art cognoscenti. The painter was John Singer Sargent, and his 25-year old model was Amélie Avegno Gautreau, an expatriate American, originally from a New Orleans family, and the most celebrated beauty in town.

Sargent, the son of a prominent surgeon from Philadelphia, had been born in Florence, and raised in half a dozen European capitals. He was fluent in several languages and, having discovered quite early a strong inclination for painting, was sent at the age of sixteen to Paris, where he was admitted among the pupils of one of the most respected masters of the day, Carolus Duran.

At the time when the «scandalous» portrait was completed, one could say that Sargent had already come into his own; in Henry James' words «he was already in possession of a style, and his paintings offered the slightly “uncanny” spectacle of a talent which on the very threshold of its career had nothing more to learn». ¹ His 1879 *Portrait of Carolus Duran* had earned him an Honourable Mention, and he was awarded the second prize medal at the 1881 Salon. He was perceived as an exciting fresh

¹ HENRY JAMES, «John S. Sargent», in H. JAMES, *The Painter's Eye: notes and essays on the pictorial arts*, selected with an introduction by J.L. Sweeney, London, Rupert Hart-Davis, 1956, 216, 218. This article was first published in *Harper's New Monthly Magazine*, Oct. 1887.

talent, and had produced works that ranged from portraits to genre scenes, from landscapes to interior scenes.

*Portrait de Madame**** was to be an absolute novelty, a work that would dazzle the public so much that it would throw open for Sargent the doors to Paris' high society, the circle of brilliant creatures he wished to rub elbows with, and whose commissions he hoped to obtain after a resounding success: such was his plan, and to this end he had worked at this picture for almost fifteen months. He had painted portraits of women before, and he was aware that a finely executed female portrait was a safe recipe for success at the Salon. He wanted something exceptional, however, and, like many other artists in Paris, had become almost obsessed with obtaining permission to paint the most celebrated beauty of the day.

The lady in question had come to settle in Paris in 1867 with her mother, whom the war had left a widow, and a maternal aunt. The Creole community in New Orleans had maintained strong ties with France, which was considered the mother land, and Virginie Avegno, Amélie's mother, no doubt felt Paris was a safer place than the post-war South to raise her child and in time, possibly, to provide her with a highly desirable match. Amélie Avegno grew up to be an exotic beauty, and her mother, capitalizing on it, married her off to a man twice her age, Pierre Gautreau, whose family businesses included banking, shipping and fertilizer trade.

Amélie's debut in Paris society as Madame Pierre Gautreau sent the columnists raving about *la belle Américaine*: she became first the toast, then the talk of the town and her public apparitions were faithfully chronicled in every gazette. Remarkably enough, from the very first, her beauty was described through comparisons with works of art: she was hailed as «an Ingres portrait brought to life»,² or «a Canova statue transmitted into flesh and blood and bone and muscles».³ Her status was comparable with that of today's film stars or supermodels: papers from both sides of the Atlantic ran items about Madame Gautreau, King Ludwig II of Bavaria went to the Paris Opéra ostensibly with the purpose of seeing her making one of her memorable entrances, and Empress Elisabeth of Austria, whom history knows as Sissi, asked to be introduced to her.⁴

² GIOIA DILIBERTO, *I am Madame X*, New York, Scribner's, 2003, 84.

³ RICHARD ORMOND, ELAINE KILMURRAY, *Sargent*, London, Tate Gallery Publishing, 1998, p. 101.

⁴ DEBORAH DAVIS, *Strapless: John Singer Sargent and the Fall of Madame X*, New York, J.P. Tarcher/Putnam, 2003, 57.

Even before the 1884 portrait consecrated her beauty, Madame Gautreau guarded it scrupulously as her greatest asset; much of her exoticism came from the contrast she offered with the current ideals of beauty. Whereas dark hair and dark skin were the features most popular among painters, who advertised for «Italian type» models, she was «tall and graceful with an undulating swan's neck, whiter than white skin and masses of lustrous red hair (why is it that American women have so much hair?)» as reported by *Le Figaro's* society columnist, Etincelle;⁵ in *The London Truth*, the Paris correspondent wrote:

Her head is classical, and she wears natural wavy hair in a Grecian bandeau. (...) All her contours are harmonious... A murmur of admiration greeted her wherever she went.⁶

Her fame inevitably engendered malevolent comments and innuendoes. Some journalists spread the most fantastic tales about her beauty regimen, i.e. that she ingested daily a small dose of arsenic to achieve such a translucent pallor, or that she made abundant use of henna in order to enhance her hair's copper hue: the use of make-up or rouge would instantly cast the shadow of a dubious reputation on a woman. Those who wanted to sprinkle their articles with more lurid details hinted at her affairs with prominent people like Doctor Samuel Jean Pozzi, a famed gynaecologist, or Minister Léon Gambetta.

Such a magnet for public attention did indeed attract also artists and painters, and many were those who hoped to be the appointed one, when the time came for her to have her portrait painted. It wasn't a matter of guessing whether it would be done, but by whom; to link one's name to such a celebrated beauty would mean fame for the artist as well. John Sargent had already been commissioned to paint portraits, mostly by Americans and members of the bourgeoisie and, in addition to the technical ability, he was displaying an acute perception of his sitters' character and a flair for rendering it on canvas. Feeling he needed an instantly recognizable, glamorous subject to achieve the goal of launching his career, he began campaigning to obtain the commission of painting *la belle Américaine* since his first meeting with the Gautreaus, in 1881. He enlisted some of his friends to help him pursue the unobtainable Madame Gautreau, knowing

⁵ G. DILIBERTO, *I am Madame X*, 84.

⁶ *Ibidem*, 89.

full well that he was facing a tough competition from the likes of Bonnat, Greveux and even his old master, Duran. In 1882, he wrote to Ben del Castillo, an acquaintance he shared with Amélie Gautreau: «I have a great desire to paint her portrait and have reason to think she would allow it and is waiting for someone to propose this homage to her beauty. If you are “bien avec elle” and will see her in Paris, you might tell her I am a man of prodigious talent». ⁷

Among those who most ardently campaigned for Sargent was his close friend Ralph Curtis of Boston. The two young men were distantly related and enjoyed many common friendships, and they also shared the passion for art and painting. They had attended together Carolus Duran's atelier in Paris and, during his stays in Venice, Sargent was often a guest at Palazzo Barbaro, the Curtises' residence on the Grand Canal. Curtis' correspondence both with his family and Sargent give us interesting details on the public's reaction to *Portrait de Madame****, after its unveiling at the Salon; another first-hand testimony comes from the correspondence between Sargent and his childhood friend, American writer Vernon Lee, to whom he wrote, on 10 February 1883:

In a few days I shall be back in Paris tackling my other «envoi», the portrait of a great beauty. Do you object to people who are fardées to the extent of being uniform lavender or blotting paper colour all over? If so you would not care for my sitter. But she has the most beautiful lines. ⁸

Thus, in a little over a year, Sargent had obtained permission to portray Madame Gautreau, and had reached an agreement with her husband: it was not to be a commissioned work, Sargent would prepare it expressly for the Salon of 1883, and Pierre Gautreau would purchase it if it satisfied him. The painting proved a complex undertaking, and its submission to the Salon had to be postponed to the following year; in the meantime, Sargent worked on other, commissioned portraits, but the numerous sketches and studies he executed of Madame Gautreau remain as evidence of the difficulty he apparently encountered in coming up with the adequate solution. An 1886 short story by Vernon Lee, titled *Oke of Okeburst*, which presented the character of a painter who owed largely to Sargent and his ordeal with Madame Gautreau's portrait, seemed to chronicle faithfully the wishes, the growing doubts and

⁷ D. DAVIS, *Strapless*, cit., 125.

⁸ R. ORMOND, E. KILMURRAY, *Sargent*, cit., 101.

insecurities of the artist facing the task of reproducing his ideal on canvas. The subject of the portrait was described by the artist, who was also the first-person narrator of the story, as

a singular being (...) The most marvellous creature, quite, that I have ever met: a wonderful elegance, exotic, far-fetched, poignant; an artificial, perverse sort of grace and research in every outline and movement and arrangement of head and neck, and hands and fingers.⁹

As if to mirror exactly what had been going on during the elaboration of Madame Gautreau's picture, Vernon Lee's painter said: «Here are a lot of pencil-sketches I made while I was preparing to paint her portrait». ¹⁰ In his letter to Lee, Sargent had hinted at the artifices Amélie Gautreau resorted to, in order to enhance her strong features, and indeed those same artifices, such as a liberal use of make-up, or the habit Madame Gautreau had of rouging her ears, or of sprinkling her skin with lavender-toned powder, were seen by some as utter eccentricities. Even some of her features were criticized by her detractors, who unanimously agreed that her nose was «just an atom too long». Thus Lee had her painter remark, among other things, that his sitter «is not really handsome», but at the same time he admitted that the sketches «give no idea of her». ¹¹

Once Sargent had let the Gautreaus know that he would need more time, they offered to have him as a guest at their Brittany residence, where they were to move for the summer of 1883, so that he could continue his work without interruptions. Sargent kept studying his subject, producing more sketches and watercolours of Madame Gautreau's head or full figure in different poses.

In some of the watercolours she is wearing the dress which was to be chosen for the official portrait. The sitter's garments, as well as his/her pose, the background, accessories, furniture that were to figure in Sargent's portraits, were always scrupulously studied by the painter, who had the final word about them on almost every occasion, with a few notable exceptions. ¹²

⁹ VERNON LEE, «Oke of Okehurst; or The Phantom Lover», in *Hauntings and Other Fantastic Tales*, ed. by C. Maxwell and P. Pulham, Toronto, Broadview Editions, 2006, 105, 106.

¹⁰ *Ibidem*, 106.

¹¹ *Ibidem*, 106.

¹² Among these exceptions figures the portrait of the family of Sir George Sitwell, a 1900 work, which had caused several disagreements between Sargent and Sir George. See the painting's description in R. ORMOND, E. KILMURRAY, *John Singer Sargent*, cit., 156-157.

Apparently Sargent had decided for the standing pose and the black dress during his summer stay with the Gautreaus, but the unsatisfactory details were still too many. As he wrote to Vernon Lee, he felt he was «struggling with the unpaintable beauty and hopeless laziness of Madame Gautreau»,¹³ and to Ben del Castillo he referred about a change he had made:

One day I was dissatisfied with it and dashed a tone of light rose over the former gloomy background... The élancée figure of the model shows to much greater advantage.¹⁴

This last comment is faithfully echoed in the words of Lee's painter, who said:

my idea was to make her leaning against a wall – there was one hung with yellow that seemed almost brown – so as to bring out the silhouette.

Struggling as he was, Sargent nonetheless held on to his project: Lee's painter seemed to voice his thoughts and feelings, as he declared:

I shall never have another chance of painting such a portrait as I wanted. (...) she was a marvellous creature!! (...) the most graceful and exquisite woman I have ever seen (...) grace and exquisiteness which were seen in her for the first, and probably, I do believe, for the last time.¹⁵

It was likely that, perceptive as she was, Vernon Lee might have detected her friend's artistic and aesthetic motivations, even between the lines of their letters, or from their frequent conversations, in which this challenging work must have featured prominently.¹⁶ It must have been clear to her that Sargent was after an ideal of beauty; by putting these words in her painter's mouth, Lee couldn't have expressed better Sargent's situation:

¹³ *Ibidem*, 101.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ V. LEE, «Oke of Okehurst; or The Phantom Lover», cit., 107, 114.

¹⁶ Vernon Lee's views on this episode are summed up in her words: «he was engrossed in perpetually dissatisfied (...) attempts to render adequately the "strange, weird, fantastic, curious" beauty of that peacock-like woman, Mme Gautreau», cited in Michela Vanon Alliata's essay on Oke of Okehurst, which draws numerous parallels between Sargent and the protagonist of Lee's short story. See MICHELA VANON ALLIATA, «"That Picture Must Be Painted": Vernon Lee's "Oke of Okehurst"», in LORETTA INNOCENTI, FRANCO MARUCCI, ENRICA VILLARI (eds.), *Pictures of Modernity – The Visual and the Literary in England, 1850-1930*, Venezia, Cafoscarina, 2008, 73.

I never thought of her as a body – bones, flesh, that sort of thing; but merely as a wonderful series of lines, and a wonderful strangeness of personality. (...) I don't believe that even the greatest painter can show what is the real beauty of a very beautiful woman in the ordinary sense (...) Something – and that the very essence – always escapes, perhaps because real beauty is as much a thing in time – a thing like music, a succession, a series – as in space.¹⁷

It was no coincidence that Lee's painter mentioned music, as Sargent himself was considered an accomplished dilettante at the piano, and the following lines from Lee's story: «She (the sitter) would lie back in a big seventeen-century arm-chair while I played the piano»¹⁸ seem to describe perfectly any of the numerous sittings Sargent went through with his model.

It was during that same summer that Sargent painted an oil sketch of Amélie Gautreau, which seemed to indicate that he was favouring a choice of a profile portrait rather than front or three-quarter. He was attending to some other portraits at the same time, one of which was also of a woman shown in full figure; and for its description, along with previous female portraits, one had but to wait a few years to have none other than Henry James write about them in an article which was originally published in *Harper's New Monthly Magazine* in 1887, and later among the essays of James' previously mentioned *The Painter's Eye*. James was introduced to the painter in 1883, and from the beginning of what was to prove a long and steady friendship, he showed a deep interest in Sargent's work, standing by him and actively promoting him among his acquaintances, especially after the 1884 Salon's scandal.

The article was full of praise for the young American artist, whom James judged «various and experimental»; the writer's favourite portrait seemed to have been «The Lady with the Rose», a painting Sargent had submitted to the 1882 Salon, and which represented a young girl with whom the painter had perhaps formed a sentimental liaison, Charlotte Louise Burckhardt.

James termed it «a picture which it is impossible to forget, of which the most striking characteristic is its simplicity». Miss Burckhardt is portrayed in full frontal standing pose, wearing a black, rather mourning-like dress, and holding out a pale pink rose with her left hand, as if to display it to the viewer. According to James, «it glows with life, character and distinction»; in

¹⁷ V. LEE, «Oke of Okehurst; or The Phantom Lover», cit., 114-115.

¹⁸ *Ibidem*, 118.

his opinion it was magnificent and «the most complete of all Mr. Sargent's productions». ¹⁹ The other female full-length portraits James cited in the article were those of Madame Edouard Pailleron and of Mrs. Henry White, respectively of 1879 and 1883. Madame Pailleron's likeness was one of the few Sargent chose to paint against an open-air background; with a slightly raised point of observation, it showed the lady in a garden, apparently in a tree shade. She wears an elegant, lace-trimmed black dress which presents a few white touches in the ruffled waistbands, the petticoat's hem and a voile-like neckerchief.

James defined *Portrait de Madame Edouard Pailleron* as simply «charming»; as regarded the picture representing Mrs. Henry White, he praised Sargent's ability to render

the silvery sheen and shimmer of white satin and white lace which form the setting of her slim tallness. ²⁰

The lady is portrayed standing in a three-quarter pose, looking directly at the observer, and holding a fan and what looks like a pair of opera-glasses; she wears a sumptuous ivory-white satin gown, with a long train visible behind her and is poised against a background consisting of a heavy curtain and a Louis XV carved giltwood chaise longue.

James did not mention another female portrait Sargent had executed in 1881, which had earned him the Second Prize medal at that year's Salon; titled *Portrait de Madame Ramòn Subercaseaux*, it had been commissioned by a Chilean diplomat and it showed his 20-year old wife Amalia sitting at the piano, apparently stopping her playing to take a long, affectionate-like look at the viewer.

All three of these portraits, albeit with the innovative details Sargent introduced in them, go back to a long tradition of fashionable figures: they aim to convey images of grace, stateliness, dignity or social prestige in a familiar or sophisticated context, as the case may be, but they are nevertheless specific people caught at specific, well designated moments. At the same time, in these portraits viewers could detect elements that pointed to Sargent's ongoing formal and psychological research: there were comments, for instance, on Madame Pailleron's untidy hair and weary expression, and Madame Subercaseaux, though represented on an elegant background, seems caught in a photographic, overly confidential pose.

¹⁹ H. JAMES, «John S. Sargent», cit., 219.

²⁰ *Ibidem*, 226.

The previous experiments and solutions Sargent had tried and adopted for the female portrait had given him the confidence to go all the way, in the case of Madame Gautreau, with an innovative work, not just meant to display technical prowess, but to reveal his ability to seize his sitters' essence and to paint them enhancing inner features that would shine as through a revealing glass. Madame Gautreau's portrait was to be a tribute to a celebrated beauty, an homage to her intriguing personality, and the presentation of a new aesthetic ideal. The laboursome picture was finally completed, and accepted at the 1884 Salon: the whole of Paris was talking about it even before its unveiling, and the opening day's atmosphere was one of palpable anticipation. Among the attending public was Ralph Curtis, who later wrote, in a letter to his parents:

There was a grande tapage before it all day. In a few minutes I found him (Sargent) dodging behind doors to avoid friends who looked grave. By the corridors he took me to see it. I was disappointed in the colour. She looks decomposed. All the women jeer... John, poor boy, was navré.²¹

Another testimony of the negative reaction expressed by the public comes from the diary of Marie Bashkirtseff, an artist who was also exhibiting at that very same Salon. Her entry read:

The beautiful *Madame**** is horrible in daylight... chalky paint gives to the shoulders the tone of a corpse.²²

In Henry James' words, this was the content of the picture:

A contestable beauty, according to Parisian fame, the lady stands upright beside a table on which her right arm rests, with her body almost fronting the spectator and her face in complete profile. She wears an entirely sleeveless dress of black satin, against which her admirable left arm detaches itself; the line of her harmonious profile has a sharpness which Mr. Sargent does not always seek, and the crescent of Diana, an ornament in diamonds, rests on her singular head.²³

Other bystanders who praised it at the Salon called it «superbe», «magnifique» or «strangely amazing». Still, the prevailing note was one of condemnation. Ralph Curtis, in the aforementioned letter to his parents, went on to relate:

²¹ R. ORMOND, E. KILMURRAY, *Sargent*, cit., 101, 102.

²² D. DAVIS, *Strapless*, cit., 172. Bashkirtseff's picture was titled «Le meeting» and is today on display at the Musée d'Orsay, Paris. Sadly, this was to be her last Salon, as she died of consumption in October 1884, at the age of 25.

²³ H. JAMES, «John S. Sargent», cit., 225, 226.

Mme Gautreau and mère came to his (Sargent's) studio «bathed in tears». I stayed them off but the mother returned and caught him and made a fearful scene saying «Ma fille est perdue – tout Paris se moque d'elle. Mon genre sera forcé de se battre. Elle mourra de chagrin». ²⁴

During the following days the first reviews went to press: the deluge of disapproving comments would continue for weeks afterwards. Even art critics who had formerly written favourably about Sargent now turned on him, accusing him of «lack of technique» and labelling *Portrait de Madame**** as «detestable», «boring», «monstruous», «offensive in its insolent ugliness and defiance of every rule of art». *L'Événement's* critic wrote: «We are shocked by the spineless expression and the vulgar character of the figure»; another critic, Henri Houssaye, deconstructed the painting by almost dissecting Madame Gautreau bit by bit:

The profile is pointed, the eye microscopic, the mouth imperceptible, the colour pallid, the neck sinewy, the right arm lacks articulation, the hand is deboned. The décolletage of the bodice doesn't make contact with the bust – it seems to flee any contact with the flesh. ²⁵

Other critics accused Sargent of excessive ambition: it seemed that every paper in Paris was lining up to take a stab at the painter, who appealed to one of the most respected members of the Salon's Jury, William-Adolphe Bouguereau, to be allowed to remove the painting in order to retouch it. The Salon's rules, however, gave no such option, and *Portrait de Madame**** continued to shock viewers throughout the following weeks. Even allowing for differences in the prevailing sense of decorum, in social habits and in fashion, today's viewer could not probably guess what the reason might have been for such a verdict on the part of 1884 Parisian society. One would wonder what Sargent could possibly have retouched to improve what today looks like an icon of elegance and deportment. Amazingly enough, the truth was brought to light only a century after the portrait was painted, through the research of a Sargent scholar, Trevor Fairbrother.

It was in 1981 that Fairbrother published the resulting evidence of his search, pictures which had been overlooked or forgotten all this time: an engraving by Charles Bande, published in the Salon issue of *Le Monde Illustré*, and a picture taken of the painting at the Salon. Both images showed that the version of Madame Gautreau's portrait people can see today was not the one submitted

²⁴ R. ORMOND, E. KILMURRAY, *Sargent*, cit., 102.

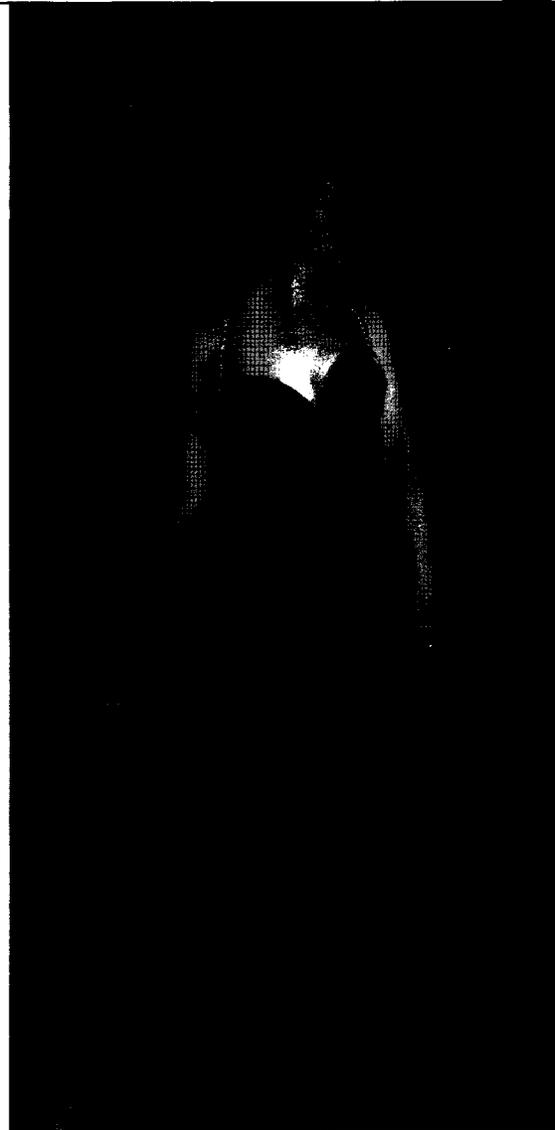
²⁵ D. DAVIS, *Strapless*, cit., 178.

JOHN SINGER SARGENT (1856-1915), *Madame X (Madame Pierre Gautreau)*, 1883-84; Oil on canvas, (208,6 × 109,9 cm). The Metropolitan Museum of Art, Arthur Hoppock Hearn Fund, 1916 (16.53). Image © The Metropolitan Museum of Art.

to the 1884 Salon public, which had caused all the outraged cries and scandalized comments. What even Henry James failed to mention in his 1887 article was that one of the bejewelled shoulder straps of the Poussineau dress in which Amélie Gautreau was tightly wrapped had fallen, leaving her right shoulder completely exposed. Moreover, she was not showing any sign of being aware of her awkward pose: on the contrary, she seemed to defy the onlookers by proudly showing off that unpardonable «slip».

While we do not know when exactly Sargent repainted the fallen strap, it is certain that he must have done so by 1889, maybe even by 1887, since James did not deem necessary to hint at the detail. After the Salon he also painted a copy of the portrait, which he left unfinished, where he did not come to a final decision as for the position of the right strap.²⁶ It was as if he was trying to push back time, retracing his steps, trying to figure out why he had opted for the solution which had decreed his failure: the right shoulder is there, round, white and bare, forever fixed in the instant immediately preceding that of the fateful decision on the part of the painter, who would keep the illusion that it all was still to come, and that all he had really been through had been a nightmare. Unfortunately it was not so, and Sargent would be constantly reminded of that episode: once the Salon ended, either Pierre Gautreau refused to

²⁶ Known today as *Madame X (Portrait of Madame Gautreau - Study)*, it hangs in the Tate Gallery, London.



purchase the picture, or Sargent chose not to part with it, fearing perhaps that the Gautreaus might destroy such a scandalous evidence. We do not know whose decision it ultimately was, but *Portrait de Madame**** remained in Sargent's studio for the following 32 years.

The fallen shoulder strap, the most suggestive detail of the painting, had worked as a catalyst for any resentment that might have been building up against Madame Gautreau ever since she had become Paris' reigning beauty. A not-so-subtle hint of this feeling had transpired three years earlier in the pages of *L'Illustration*, where French columnist Perdican had warned:

Beware of these people that grow ever larger... Uncle Sam threatens with his gnarled, industrious hands our commerce, our agriculture, and our stables... Their painters, like Mr. Sargent, take away our medals. Their pretty women, like Madame Gautreau, outshine our own.²⁷

People, apparently, had been waiting for nothing else, and the portrait gave them plenty of excuses to express their outrage.

The woman pictured in it is an imposing figure, poised against a neutral background, which makes it almost impossible to place her in a familiar or ordinary context and, as a rule, such an idealized figure did not belong in portrait-painting. The golden-brownish hues of the background take on an almost icon-like appearance, certainly conceived by Sargent to bring out even more the woman's shape. Another feature that caused much comment was the dress, doubtlessly chosen by Sargent so as to emphasize Amélie's perfect figure. It was a creation of Félix Poussineau, one of the most innovative Paris couturiers, who was at the time becoming the arch-rival of the reigning master, Charles Worth. Even the choice of a designer over another was interpreted as the will to subscribe to a more lax morality. Poussineau's creations were more streamlined, had a closer fit to the body and showed a marked neo-classical influence in the couturier's style. Favouring an innovative designer over the dignified, more traditional one would signal Madame Gautreau's will to differentiate herself, to stand out, as she was wont to do at every social gathering. Even the colour choice was not exempt from criticism, and Madame Gautreau herself was seldom reported to wear black: on contemporary gazettes she was often described as wearing white or pastel color. A comparison between *The Lady with the Rose* and *Portrait de Madame****, both black-clad figures, helps

²⁷ D. DAVIS, *Strapless*, cit., 94.

to get a better measure of the daring solutions adopted in the latter. Louise Burckhardt's dress was decidedly more modest than Madame Gautreau's, making for a more demure attitude altogether on the model's part; both women's poses, moreover, are decidedly artificial, but Louise Burckhardt's is more conventional, and thus perceived as less distracting by the viewer. Madame Gautreau, on the other hand, establishes no connection with the onlooker: her posture, almost photographically frozen at the same instant in which she might have been turning to answer a call, the ostentatious display of her figure and, on top of all, that fallen strap, seemed to assert her will to impose her personality and her refusal to submit to any kind of judgment. At a time when strict fashion and decorum rules decreed how many square centimetres of skin it was «fitting» to expose, according to social status, context and time of day, not only that black dress proved quite startling, but the carelessness with which this woman flaunted what, in today's fashion language, would be called a don't, left many people frankly offended.

It was the subject most people disapproved of, though, since the real artistic criticism was not ultimately substantiated by evidence which could find definitive fault with a perfect formal construction, an innovative, daring concept and a disturbing ability, on Sargent's part, to take «a direct, independent, unborrowed impression»,²⁸ paired with what would become his customary psychological insight of the subject.

Henry James was among those who spoke admiringly of the painting, at least in print; apparently, in his private correspondence he had been more frank.²⁹ He defined it «an experiment of a highly original kind» and recalled that it «had not the good fortune to please the public at large (...) it even excited a kind of unreasoned scandal». He summed up its merits by stating:

This superb picture, noble in conception and masterly in line, gives to the figure represented something of the high relief of the profiled images on great friezes. It is a picture to take or to leave, as the phrase is, and one in regard to which the question of liking or disliking comes promptly

²⁸ H. JAMES, «John S. Sargent», cit., 227.

²⁹ As Rosella Mamoli Zorzi points out in her article «“A knock-down insolence of talent”: Sargent, James and Venice», the novelist had written that he “only half liked it” in a letter addressed to Lizzie Boott, on 2 June 1884. See W. ADELSON, W. GERDTS, E. KILMURRAY, R. MAMOLI ZORZI, R. ORMOND, E. OUSTINOFF, *Sargent's Venice*, New Haven and London, Yale University Press, 2006, 164.

to be settled. The author has never gone further in being boldly and consistently himself.³⁰

Another supportive voice was heard from the critic of *La Nouvelle Revue*, who commented that

a painting such as this one is a document. A century from now, our great-grandnephews won't be able to imagine a mondaine other than this one for the year 1884.³¹

L'Art published an article by André Michel, in which the author declared: «The critics of the next generation will be freer to comment on this troubling work». He described the painting as

the image of a woman which an overheated and contrived civilization, with a taste less for fresh, healthy flowers than for the blossoms of the boudoir, has been pleased to fashion.³²

Perhaps the most touching and impressive review came from Sargent's friend, Judith Gautier, who wrote in *Le Rappel*:

Is it a woman? a chimera, the figure of a unicorn rearing as on a heraldic coat-of-arms or perhaps the work of some oriental decorative artist to whom the human form is forbidden and who, wishing to be reminded of woman, has drawn the delicious arabesque? No, it is none of these things, but rather the precise image of a modern woman scrupulously drawn by a painter who is a master of his art.³³

As time and history were to prove, *Portrait de Madame*^{***} did not destroy Sargent's reputation. Even though there were still sitters who would comment that «it is positively dangerous to sit for Sargent. It's taking your face in your hands», he was again present at the following year's Salon, with *The Misses Vickers* and *Mrs. Albert Vickers*. He chose to move permanently to London, a choice soundly approved of by Henry James, who was instrumental in introducing him to a wide circle of Britons and Americans, who would later patronize Sargent, thus making him the most sought-after portrait painter of America's gilded age. The article Henry James wrote in 1887 coincided with a trip Sargent made to the United States in the autumn of that same year, and it circulated the artist's name among both industrialists and the members of the so-called American aristocracy. In 1888, the fame that had surrounded Amélie Gautreau's portrait prompted a commission from

³⁰ H. JAMES, «John S. Sargent», cit., 226.

³¹ D. DAVIS, *Strapless*, cit., 184.

³² D. DAVIS, *Strapless*, cit., 184, 185.

³³ R. ORMOND, E. KILMURRAY, *John Singer Sargent*, cit., 27, 28.

a prominent Boston art patroness and collector, Isabella Stewart Gardner, who was later to secure for her art collection another picture by Sargent, *El Jaleo* (1880-1882). Without being as bold as Madame Gautreau's, «Mrs. Jack»'s portrait, another memorable black-clad figure, elicited comments and sparked heated discussion. It seemed that Sargent could not produce a work without living up to his own remark: «Every time I paint a portrait I lose a friend». Taking him at his word, by 1907 he would have lost roughly 550 friends. Nevertheless, already by 1905, when Sargent agreed to lend *Portrait de Madame*^{***} for an exhibition at the Carfax Gallery in London, the *Athenaeum*'s art critic called it «a masterpiece». ³⁴ In the previous years Sargent had been repeatedly asked, even begged to lend the painting, also to sell it, but he had always refused. Portraiture was becoming his main genre and, even though the painting he had constantly under his eyes was the retouched version, he must never have forgotten the detail of the fallen strap, which seemed to resurface now and then in later paintings: a recent X-rays exam of his *Portrait of Ena and Betty Wertheimer*, painted in 1901, revealed that in the original version Betty's right shoulder strap was lowered. ³⁵

Amélie Gautreau posed for several more «official» portraits; the 1891 one, the first since Sargent's, was painted by Gustave Courtois, and it showed her wearing a white dress, presenting her right profile to the viewer, and again with a fallen strap, the left one. This time it was not necessary to alter the painting, but all the daring, the sensuousness, the rarefied atmosphere of Sargent's portrait were not there any more.

The original had come to gather a steadily growing number of admirers; in 1906 it was the turn of Kaiser Wilhelm II to request *Portrait de Madame*^{***} to be loaned to him for a special exhibition in Berlin, after seeing it at the Carfax Gallery and pronouncing it his favourite painting. Sargent refused again; he only loaned the painting again in 1911 for an exhibition in Italy and in 1915, for the Panama-Pacific International Exposition in San Francisco. It was on this occasion that Sargent wrote to Edward Robinson, director of the New York Metropolitan Museum, to let him know that he would be inclined to let the painting stay in America. Robinson, who had already made an offer to purchase it a few years earlier, seized the opportunity and secured it for his museum; the agreement reached by the two men stipulated,

³⁴ D. DAVIS, *Strapless*, cit., 212.

³⁵ *Ibidem*, 232.

on Sargent's request, that «on account of the row I had with the lady years ago... the picture should not be called by her name». ³⁶

Amélie Gautreau had died a few months earlier and, with this request, Sargent seemed determined to remove the cumbersome presence from his life, and at the same time to erase her memory for the generations of future onlookers, who would not know the real identity of one of the most talked-of women of her day. Upon its arrival at the Metropolitan Museum, the painting took officially the name by which it is universally known today, *Madame X*.

Sargent had almost entirely stopped producing portraits since 1907 – in a letter to his friend W. Tittle he declared:

I hate to paint portraits! I hope never to paint another portrait in my life. Portraiture may be all right for a man in his youth, but after forty I believe that manual dexterity deserts one, and, besides, the color-sense is less acute. Youth can better stand the exactions of a personal kind that are inseparable from portraiture. I have had enough of it. ³⁷

After 1907, Sargent went on a sort of self-imposed embargo on portraits – in 1913 he would paint the likeness of his great friend Henry James, and was to produce less than thirty portraits in the last two decades of his life, among them those of John D. Rockefeller and of U.S. President Woodrow Wilson.

His views on portraits notwithstanding, the final word on *Madame X* came from the man himself: in the above mentioned letter to Robinson he called the portrait «the best thing I have done». ³⁸

Bibliography

- DAVIS, DEBORAH, *Strapless: John Singer Sargent and the Fall of Madame X*, New York, Tarcher/Putnam, 2003.
 DILIBERTO, GIOIA, *I am Madame X*, New York, Scribner's, 2003.
 JAMES, HENRY, *The Painter's Eye*, London, Rupert Hart-Davis, 1956.
 LEE, VERNON, *Hauntings and Other Fantastic Tales*, Toronto, Broadview Editions, 2006.

³⁶ *Ibidem*, 235.

³⁷ E. KILMURRAY, R. ORMOND, *Sargent e l'Italia*, Ferrara, Ferrara Arte, 2002, 92.

³⁸ *Ibidem*, 236.

- ORMOND, RICHARD, KILMURRAY, ELAINE, *Sargent*, London, Tate Gallery Publishing, 1998.
- , *Sargent e l'Italia*, Ferrara, Ferrara Arte, 2002.
- ADELSON, WARREN, GERDTS, WILLIAM H., KILMURRAY, ELAINE, MAMOLI ZORZI, ROSELLA, ORMOND, RICHARD, OUSTINOFF, ELIZABETH (eds.), *Sargent's Venice*, New Haven and London, Yale University Press, 2006.
- VANON ALLIATA, MICHELA, «“That Picture Should Be Painted”: Vernon Lee’s “Oke of Okehurst”», in LORETTA INNOCENTI, FRANCO MARUCCI, ENRICA VILLARI (eds.), *Pictures of Modernity. The Visual and the Literary in England, 1850-1930*, Venezia, Cafoscarina, 2008.

ABSTRACT

American-born John Singer Sargent is today mostly remembered as a portrait painter and often labelled as «Impressionist». This essay reports on the creation of one of his best-known paintings, which he called «the best thing I have done»: the portrait of a fashion and beauty icon of late 19th century Paris. Once unveiled, in 1884, the picture threatened to founder his career, but it ultimately contributed to the author’s success and is still regarded as a powerful fashion statement. It exercised its attraction on writers such as Henry James and Vernon Lee and, almost a century later, thanks to researcher Trevor Fairbrother, it revealed the secret of the scandalous reputation that surrounded it.

KEYWORDS

John Singer Sargent. American painters. *Belle Époque*.

ANALISI ACUSTICO-UDITIVA DEL VOCALISMO CATALANO,
ASPETTO TIMBRICO. UN CONFRONTO COL CASTIGLIANO

1. *Introduzione*

Il presente lavoro illustra, sulla base di un'analisi acustico-uditiva, gli aspetti temporale e timbrico del vocalismo del catalano. In particolare, viene descritta la varietà di Barcellona, appartenente al gruppo dei dialetti centrali, in seno al blocco orientale (per la classificazione dei dialetti catalani, cfr. Veny 1998¹²). Gli studi sperimentali sul vocalismo delle varietà iberiche, se si eccettua il castigliano, non appaiono molto sviluppati, a giudicare da quanto è stato pubblicato sinora; per certe varietà, l'indagine si trova ancora nella fase embrionale, o limitata ad aspetti parziali, in alcuni casi, addirittura assente. Se da una parte scarseggiano gli studi di carattere generale, in grado di fornire una visione d'insieme dei fenomeni e delle dinamiche del sistema vocalico, dall'altra, la comparabilità tra le varie descrizioni disponibili è inevitabilmente limitata dall'eterogeneità degli approcci descrittivi e dei metodi e delle metodologie utilizzate, oltre che delle finalità d'ogni singolo contributo. Nel caso specifico del catalano, possiamo affermare che è la varietà linguistica di gran lunga più studiata, a cominciare dal contributo di Cerdà Massó (1972), seguito da numerosi altri, come Martí (1984), Llisterri (1984), Alamon (1984), Recasens (1985, 1986), Martínez Celdrán (1986); osservazioni interessanti sono presenti anche in Recasens (1996).

Il presente lavoro si propone di portare un contributo alla conoscenza del sistema vocalico del catalano; in particolare, intende, da una parte, confrontare e testare, per i vari aspetti considerati, i risultati e alcune delle affermazioni presenti in letteratura, soprattutto se fondati su analisi sperimentali, dall'altra, lungi dal pretendere di fornire risultati definitivi e inconfutabili, vuole fornire una rappresentazione del vocalismo catalano non

(solo) in termini acustici (cioè fisici), ma uditivi (si veda oltre). Il lavoro intende presentarsi come studio-pilota, in vista anche d'approfondimenti successivi, che presuppongano l'ampliamento del corpus e anche del numero degl'informanti.

1.1. Materiali e metodi: corpus, questionari, locutori, analisi

Il corpus è stato costituito, principalmente, a partire dai questionari appositamente approntati per ciascuna lingua, tenendo presenti gli scopi dello studio. In un secondo momento, abbiamo deciso d'impiegare anche materiali di diversa provenienza, raccolti in precedenti inchieste sia da noi che da altri ricercatori, per scopi diversi da quelli che orientano il presente lavoro, sfruttando il fatto che la qualità delle registrazioni era sufficiente per un'analisi di tipo acustico. I questionari sono stati strutturati per rispondere a esigenze di tipo stilistico, in quanto dovevano indurre due tipi di modalità enunciativa: quella che denominiamo «lista di parole in isolamento» (d'ora in poi, L) e quella che viene comunemente definita «parlato-letto (continuo)» (da qui in avanti, PL). Quest'ultima rappresenta una modalità idealmente orientata verso il parlato spontaneo, pur non condividendone appieno le caratteristiche, dal momento che mantiene una certa tendenza all'iperarticolazione, tipica della modalità L, oltre che una velocità d'eloquio tendenzialmente più ridotta rispetto a quella del parlato naturale. Queste caratteristiche ci permettono di caratterizzare PL come una modalità intermedia tra L e il parlato spontaneo, che non abbiamo preso in considerazione in questo lavoro. Per l'elicitazione delle caratteristiche stilistiche appena descritte, si siamo serviti di testi di natura diversa. Per L, abbiamo utilizzato liste costituite da parole perlopiù dotate di significato; ci siamo serviti di logotomi solo quando si trattava d'analizzare le vocali in contesti consonantici che non fossero disponibili nel repertorio lessicale della lingua, come nel caso della posizione fonetica normale, ossia tra consonanti bilabiali. Per PL, invece, abbiamo utilizzato brani di breve estensione, che potevano presentarsi sotto forma d'enunciati o di brevi dialoghi da rappresentare. Ogni punto del questionario è stato fatto leggere dalle tre alle cinque volte, in modo da ottenere un numero di repliche, per ciascuno dei tipi vocalici (definiti in base all'ambito accentuale e alla posizione), equivalente almeno al numero delle letture eseguite; se si considera che all'interno dello stesso punto del questionario lo stesso tipo vocalico può apparire

molteplici volte, nello stesso contesto consonantico o in contesti diversi, il numero totale di repliche ottenute per vocale di fatto è molto superiore. I locutori sono tutti adulti, con un livello di scolarizzazione medio-alto. Ai fini dell'analisi, sono state escluse le vocali in sequenza (dittonghi e iati) e le porzioni analizzate sono state scelte, di norma, all'interno di parole piene (sostantivi, aggettivi, verbi e avverbi).

Il materiale sonoro è stato quindi analizzato col programma Praat, con campionatura a 22050 Hz. Le vocali sono state segmentate in base all'osservazione della forma d'onda e del corrispondente spettrogramma e all'ascolto reiterato (per i problemi relativi alla segmentazione del segnale vocale, su cui esiste una vasta letteratura, si vedano, per esempio, Salza 1990, Così & Omologo 1991, Trumper *et al.* 1991). Le formanti sono state estratte automaticamente tramite il metodo LPC. I valori formantici sono stati misurati nella porzione stazionaria del fono vocalico, valutata in base alla sussistenza d'una relativa costanza d'andamento delle formanti. Il trattamento dei dati (calcolo delle medie, conversione dei valori da Hz a bark, ecc.) è stato effettuato mediante Excel, così come il confezionamento dei grafici; per il T-test della significatività e per altri calcoli statistici (deviazione standard: DS e coefficiente di variazione: CV) ci siamo serviti di Systat 8.0 per Windows.

1.2. *Rappresentazione uditiva e scale di misura*

Per la visualizzazione delle qualità vocaliche, abbiamo optato per uno spazio definito in termini uditivo-percettivi, sostituendo il tradizionale piano cartesiano – con le frequenze, in Hz, della prima e della seconda formante (f_1 e f_2), rispettivamente in ordinata e in ascissa – con un diagramma le cui coordinate sono le differenze, in bark, tra f_1 e f_0 (= $B_1 - B_0$) e tra f_3 e f_2 (= $B_3 - B_2$). Che esista una correlazione fra dinamica articolatoria e caratteristiche acustiche è un fatto ormai assodato fin dai primi decenni della ricerca sperimentale, fin da quando, cioè, è stata messa in relazione l'altezza delle formanti con le dinamiche articolatorie, in particolare, di f_1 col grado d'elevazione della lingua, e quindi col grado d'apertura della vocale (più grande è il valore di f_1 , più bassa, cioè aperta, è la vocale, e viceversa), e di f_2 con la dimensione antero-posteriore, cioè col grado d'avanzamento/arretramento della lingua (più alto è il valore di f_2 , più anteriore è la voca-

le, e viceversa), mentre l'arrotondamento labiale si manifesta in un'ulteriore diminuzione di f_2 rispetto alle vocali non-arrotondate. L'utilizzo di scale logaritmiche (secondo la nota scala di König), al posto di quelle lineari, ha contribuito a stabilire correlati di tipo psicoacustico: la scala di König, lineare fino a 1 kHz e poi logaritmica, applicata a f_2 , è in totale accordo con la classica legge psicoacustica di Fechner-Weber, secondo cui la grandezza della risposta psicologica a due diversi stimoli acustici tende a essere proporzionale al rapporto piuttosto che alla loro differenza. Spetta a Ladefoged (1975) e poi a Ladefoged & Maddieson (1990) il merito d'aver compiuto un ulteriore passo verso una rappresentazione uditivamente orientata delle qualità vocaliche, tramite l'introduzione del parametro f_2-f_1 al posto di f_2 , dal momento che, in tal modo, come osserva l'autore, s'ottiene una migliore correlazione col modo in cui vengono percepite dall'orecchio le variazioni lungo la dimensione antero-posteriore. Test percettivi e indagini psicofisiche hanno definito meglio l'importanza uditiva delle diverse formanti e della distanza tra formanti adiacenti come correlato di specifiche caratteristiche fonetiche. L'introduzione di scale di misura diverse dallo hertz ha comportato notevoli vantaggi in questo senso, in particolare, la scala a bande critiche, la cui unità è il bark, ha avuto, e continua ad avere, ampia accettazione tra i fonetisti. La scala uditivo-percettiva in bark presenta, infatti, precisi correlati fisiologici nel sistema uditivo, dal momento che una banda critica corrisponde a un intervallo relativamente costante di circa 1.3 mm lungo la membrana basilare, corrispondente a sua volta a circa 1300 neuroni cocleari; la larghezza di banda critica aumenta con la frequenza, linearmente fino a circa 500 Hz e poi approssimativamente in scala logaritmica. Per la trasformazione delle frequenze da Hz in bark sono state proposte diverse formule matematiche, sostanzialmente equivalenti; noi utilizziamo quella messa a punto da Zwicker-Terhardt (1980):

$$B_n = 13 \cdot \arctan(0.76 \cdot f_n / 1 \text{ kHz}) + 3.5 \cdot \arctan(f_n / 7.5 \text{ kHz})^2$$

dove « f_n » corrisponde al valore in Hz della formante considerata.

La scala a bande critiche s'è rivelata di grande utilità ed efficacia nella procedure di normalizzazione delle differenze inter-sesso, dovute alla diversa conformazione fisiologica dell'apparato fonatorio nei due sessi, con ripercussioni sulle caratteristiche acustiche

dei due tipi di voce (Klatt & Klatt 1990, Nittrouer *et al.* 1990, Ferrero *et al.* 1995, Così *et al.* 1995, Ferrero *et al.* 1996): le minori dimensioni della laringe e la minor lunghezza del condotto vocale nelle donne, determinano, rispettivamente, una frequenza fondamentale (f_0) più alta e una collocazione delle formanti più elevata (di circa il 20%) rispetto agli uomini. Un contributo alla sistematizzazione d'idee e risultati ottenuti nel corso degli ultimi decenni è stato dato, tra gli altri, da Syrdal (1985) e Syrdal & Gopal (1986), che forniscono un modello di rappresentazione uditiva delle vocali angloamericane, sfruttando le distanze uditive (in bark) tra le formanti (f_2-f_1 , f_3-f_2 , f_4-f_3 , f_4-f_2) e tra f_1 e f_0 . Quest'ultima differenza, in particolare, sfruttando la covarianza negativa tra la frequenza della prima formante e la frequenza fondamentale, si pone come un buon indice percettivo dell'altezza vocalica. D'altra parte, gli esperimenti percettivi (cfr. per es. Traunmüller 1981) avevano già evidenziato che valori di f_1-f_0 (B_1-B_0) inferiori ai 3 bark sono caratteristici delle vocali alte (cioè chiuse), mentre valori superiori ai 3 bark sono tipici delle vocali basse (cioè aperte). Similmente, lungo l'asse antero-posteriore, la distanza critica di 3-3.5 bark determina una chiara divisione tra vocoidi anteriori e vocoidi posteriori. Particolarmente efficace, nelle strategie di normalizzazione delle differenze inter-sesso, s'è rivelato l'impiego delle differenze B_1-B_0 e B_3-B_2 , come hanno dimostrato diversi esperimenti condotti sull'italiano (cfr. Ferrero *et al.* 1995, Così *et al.* 1995, Ferrero *et al.* 1996). Anche se, una volta compiuta la procedura di normalizzazione, il grado di non-significatività delle differenze tra vocali prodotte da soggetti di sesso diverso varia da vocale a vocale e da campione a campione, partiamo dal presupposto che i risultati ottenuti in questo tipo di ricerche siano applicabili anche a sistemi vocalici con una conformazione simile a quella dell'italiano, sia nel numero delle unità fonematiche in opposizione che nella loro distribuzione nel quadrilatero articolatorio. La proiezione dei valori ricavati dalle misurazioni viene effettuata su un piano avente come coordinate la differenza B_1-B_0 in ordinata e la differenza B_3-B_2 in ascissa. I punti proiettati corrispondono ai baricentri, ossia ai centri di gravità, delle aree d'esistenza di ciascuna vocale. Riteniamo che la visualizzazione di baricentri sia sufficiente per gli scopi del presente lavoro, che basa la descrizione delle caratteristiche timbriche e delle dinamiche articolatorie, una volta dimostrata la significatività delle differenze inter-categoria, sulla valutazione delle collocazioni relative dei vocoidi all'interno dello spazio uditivo-percettivo.

1.3. *Vocali cardinali e rappresentazione fonetica*

L'attribuzione d'un simbolo fonetico a ciascun punto individuato nello spazio uditivo percettivo è un'operazione indispensabile per un'adeguata definizione delle caratteristiche timbriche dei punti stessi, in altre parole, per una traduzione in coordinate articolatorie, secondo i parametri tradizionali (grado d'elevazione, d'avanzamento/arretramento e arrotondamento labiale), delle misure fisiche (in Hz) o uditivo-percettive (in bark). In tal senso, l'associazione punto (dello spazio uditivo o fisico)-simbolo fonetico viene a definire il sistema vocoidale d'una lingua.

	front					front-central					central					back-central					back					front rounded					front-central rounded					central rounded					back-central rounded					back rounded				
i	ɪ	ɨ	ɯ	(ɰ)	ɤ	ɥ	ɥ	ɰ	ɯ	high (A)						ɤ	ɥ	ɥ	ɰ	ɯ	lower-high (B)	} CLOSE																												
ɪ	ɨ	ɨ	ɯ	(ɰ)	ɤ	ɥ	ɥ	ɰ	ɯ	higher-mid (C)						(ø)	ø	ø	ø	ø	lower-mid (D)		} MID																											
e	ə	ə	ɤ	(ɤ)	ɤ	ɥ	ɥ	ɰ	ɯ	higher-low (E)						(œ)	œ	œ	ø	ɔ	low (F)	} OPEN																												
ɛ	ɛ	ɛ	ɛ	ɛ	(œ)	œ	œ	ø	ɔ																																									
æ	ʌ	ʌ	ʌ	ʌ																																														
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9																																									

FIGURA 1. Quadrilateri vocalici e simboli ^{can}IPA.

Il sistema di trascrizione che adottiamo è quello messo a punto da Canepari (2006², 2006³), ben più ricco e particolareggiato di quello IPA ufficiale (riprodotto in Fig. 2), sul quale peraltro si basa. Come si vede confrontando la Fig. 1 con la Fig. 2, le differenze principali, oltre all'impiego d'un maggior numero di simboli, consistono in una suddivisione in sei livelli dell'asse dell'apertura e in cinque dell'asse antero-centrale, contro i rispettivamente quattro e tre del trapezio ufficiale, e nella reinterpretazione d'alcuni dei simboli dell'IPA ufficiale, che vengono riclassificati secondo coordinate diverse; per esempio, i simboli per la serie delle vocali posteriori non-arrotondate vengono descritti da Canepari come postero-centrali, in quanto articolazioni non-arrotondate propria-

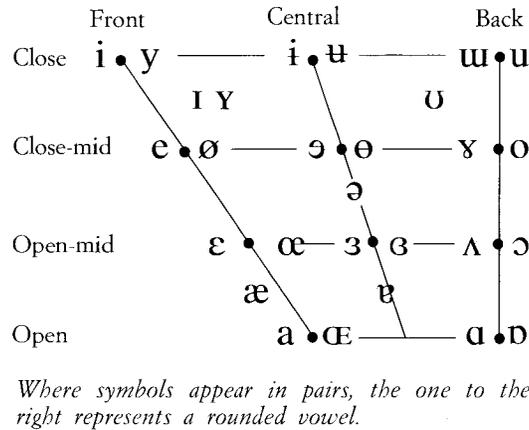


FIGURA 2. Quadrilatero vocalico IPA (aggiornato al 1993).

mente posteriori vengono giudicate fisiologicamente inattuabili; ancora, /a/ viene utilizzato per rappresentare l'articolazione bassa centrale, mentre a quella bassa anteriore viene assegnato il simbolo /æ/.

La messa a punto del primo sistema di vocali cardinali risale ai primi anni del secolo scorso, quando, nel 1917, D. Jones propose un modello ottenuto su analisi radiografiche (cfr. Fig. 3), il cui scopo era migliorare il sistema di trascrizione, fissando le coordinate articolatorie che dovevano corrispondere a ogni simbolo, e permettere la confrontabilità tra sistemi vocalici di lingue diverse. Il modello elaborato da Jones è alla base del trapezio ufficiale dell'Associazione Fonetica Internazionale, che riproduciamo nella versione aggiornata al 1993 (Fig. 2).

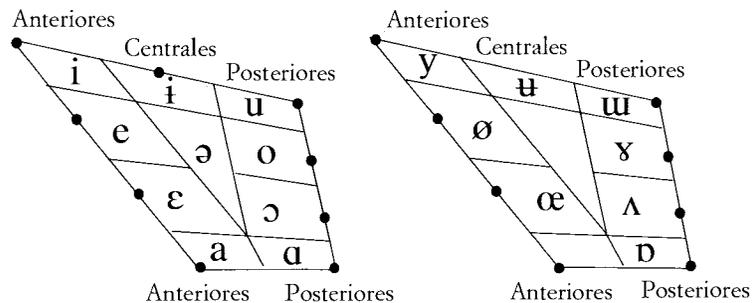


FIGURA 3. Quadrilateri articolatori delle vocali cardinali primarie (a sinistra) e secondarie (a destra), ottenuti radiograficamente (tratti da Quilis 1981:160).

L'idea sottostante il concetto di «vocale cardinale» è quella di *limite vocalico* all'interno della cavità orale e, di conseguenza, di *spazio vocalico* compreso tra i limiti. Teoricamente, tutte le vocali di qualunque lingua devono essere posizionate o sui limiti vocalici stessi, estremi per definizione, o dentro lo spazio vocalico. Il problema, allora, è definire questo spazio e specificare una serie di punti di riferimento in modo indipendente da qualsiasi lingua particolare; tali punti devono essere in grado d'orientare il fonetista per una corretta collocazione dei vocoidi d'una determinata lingua all'interno di tale spazio. Successivamente, la sintesi del linguaggio, stabilendo a tavolino l'altezza delle prime due formanti delle vocali cardinali, ha avuto il compito di perfezionare i modelli elaborati a partire dalle misurazioni delle vocali realizzate personalmente da Jones e dai suoi collaboratori, contribuendo così a fissare dei valori universali di riferimento e a dare una configurazione, anche visiva, più regolare al quadrilatero, anche se, a nostro parere, ha finito coll'appiattare certe caratteristiche legate alle reali dinamiche articolatorie. Per esempio, un quadrilatero come quello riprodotto in Fig. 4, realizzato da Delattre, Liberman, Cooper e Gerstman nel 1952, non è in grado di render conto della covarianza nega-

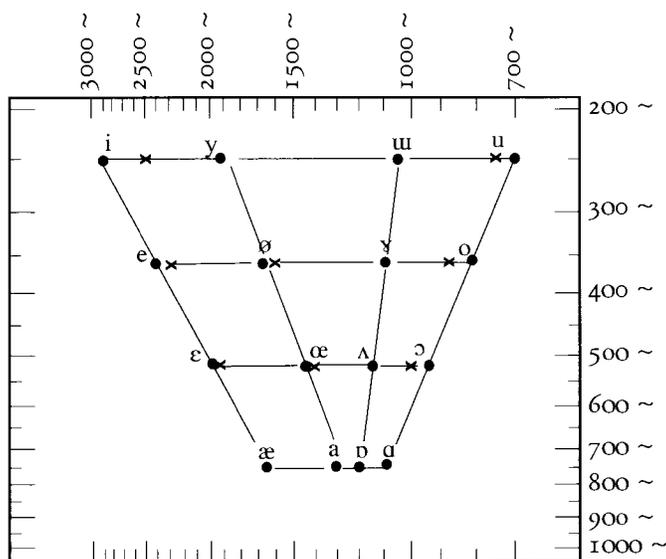


FIGURA 4. Quadrilatero acustico delle vocali cardinali, messo a punto da Delattre, Liberman, Cooper e Gerstman nel 1952.

e parametri diversi, le percentuali di corretto riconoscimento si mantengono in linea di massima molto alte per entrambe le scale (Hz *vs* bark), il che significa che entrambe le scale sono in grado di separare correttamente le vocali, soprattutto quando si tratta di modalità enunciative che favoriscono l'iperarticolazione, come L e, in minor misura, PL (nel senso che il parlato-letto ipoarticola meno del parlato spontaneo; cfr. § 1.4.1).

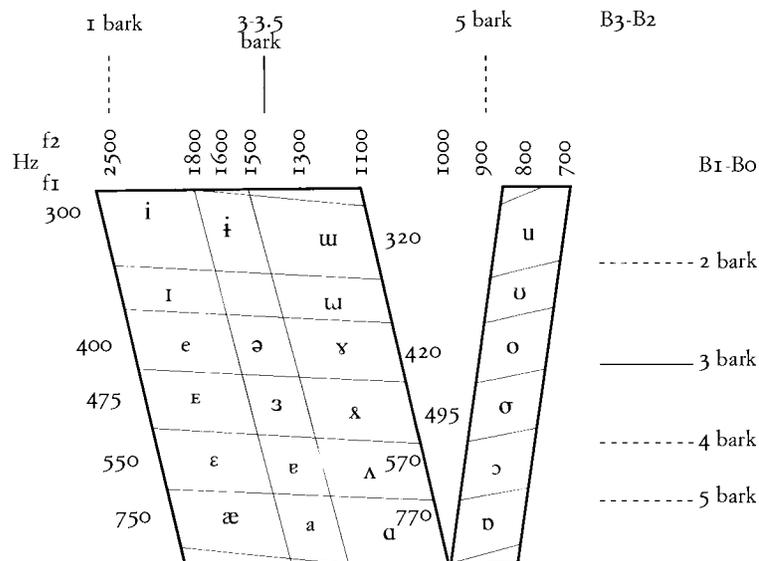


FIGURA 6. Quadrilatero acustico dei vocoidi cardinali, con specificazione della doppia scala, acustica, in Hz, e percettiva, in bark. Sono state visualizzate solo le serie a cui appartengono i vocoidi riscontrati nelle cinque lingue trattate.

1.4. Le variabili

L'aspetto timbrico del vocalismo del catalano, che costituisce l'oggetto del presente lavoro, è stato considerato in rapporto alle seguenti variabili: modalità enunciativa, ambito accentuale e locutore.

1.4.1. Modalità enunciativa e ambito accentuale

Alla luce di questi parametri è possibile spiegare i fenomeni di riduzione che si verificano, sia sul piano temporale che timbrico,

in certe condizioni, ossia in modalità PL e in posizione non-accentata. In particolare, sul piano timbrico sarà il caso di distinguere, seguendo Savy & Cutugno (1997), tra due tipi di riduzione: quella dovuta a *ipoarticolazione*, strettamente condizionata dal livello d'accuratezza articolatoria e dunque dallo stile di parlato e quella dovuta agli effetti dell'accento sull'articolazione delle vocali, che i due autori definiscono *centralizzazione strutturale*. Mentre quest'ultima, per il fatto d'esser legata a caratteristiche strutturali (presenza *vs* assenza d'accento lessicale e di frase) è in certo qual modo universale, caratteristica d'ogni sistema vocalico, l'ipoarticolazione è legata, com'è evidente, alla variazione diafasica, che determina vari livelli d'accuratezza lungo un *continuum* di stili diversi di parlato. Va subito chiarito che, in modalità PL, i fenomeni ipoarticolatori si manifestano con un'entità ovviamente minore a quella che normalmente s'osserva nel parlato spontaneo, dal momento che i fattori a cui è legata l'ipoarticolazione – per esempio, effetti coarticolatori, elevata velocità d'eloquio, tendenza al minimo sforzo – agiscono, nel parlato-letto, in modo meno consistente. L'ipoarticolazione e la centralizzazione strutturale hanno conseguenze simili, sia sul piano articolatorio, col mancato raggiungimento delle posizioni target, sia sul piano acustico, con una tendenza alla centralizzazione, che generalmente si traduce, sullo spettrogramma, nella diminuzione dei valori di f_1 e, per f_2 , nella diminuzione dei valori in area anteriore e in un loro incremento in area posteriore. È evidente che i due fenomeni – ipoarticolazione e centralizzazione – possono interagire; per esempio, dobbiamo aspettarci che l'entità della centralizzazione sia maggiore, per effetto dell'ipoarticolazione, in modalità PL (e ancor più nel parlato spontaneo) che in modalità L.

Per quantificare l'entità della centralizzazione (termine che in questo contesto utilizziamo indistintamente anche per l'ipoarticolazione), abbiamo fatto riferimento alla nozione di *schwa* (o *centroide*), punto ideale di riferimento, definito come «the grand mean of all measures formant frequency of the vowel system» (la definizione è di Koopmans & van Beinum 1983:168) e calcolato come media dei valori medi (nel nostro caso, di B₁-B₀ e di B₃-B₂) di tutte le vocali all'interno d'un sistema omogeneo (vocalismo accentato *vs* vocalismo non-accentato, modalità PL *vs* modalità L). Abbiamo calcolato le distanze euclidee (de) dallo *schwa*, così definito, di ciascuna vocale in ciascun ambito accentuale e in ciascuna modalità enunciativa, ossia in L+acc, L-acc, PL+acc e PL-acc, utilizzando, a tale scopo, la seguente formula:

$$de = \{(f_1 - f_{1c})^2 + (f_2 - f_{2c})^2\}^{1/2}$$

dove f_1 e f_2 corrispondono ai valori medi (in bark) delle differenze B_1-B_0 e B_3-B_2 di ciascuna vocale, e f_{1c} e f_{2c} a quelli dello *schwa* (o centroide).

Infine, per ottenere una misura del grado di centralizzazione al variare delle condizioni accentuali e stilistiche, abbiamo ricavato l'indice di centralizzazione (δ), calcolato sottraendo i valori delle distanze euclidee relativi ai sistemi che s'ipotizza siano più esposti al fenomeno (e quindi con valori relativamente bassi) a quelli relativi ai sistemi che s'ipotizza invece siano più resistenti (quindi con valori più alti). In funzione dell'ambito accentuale, avremo quindi L+acc - L-acc e PL+acc - PL-acc; in funzione della modalità enunciativa, invece, L+acc - PL+acc e L-acc - PL-acc. Solo valori superiori a zero indicano, ovviamente, centralizzazione. La significatività delle differenze tra sistemi periferici *vs* centralizzati è stata calcolata per mezzo d'un T-test, accettando come significativi valori di $p < 0.05$.

Avvertenze sulla simbologia utilizzata

Per individuare le varie formanti, utilizziamo «f», seguita dal numero corrispondente: f_1 = prima formante, f_2 = seconda formante, f_3 = terza formante. «fo» indica la frequenza fondamentale. Riserviamo «F» e «M» per indicare i locutori, che vengono distinti unicamente in base al sesso; la numerazione che accompagna le due sigle è casuale.

2. Il vocalismo

2.1. Inventario vocalico del catalano

Il sistema vocalico del catalano centrale comprende otto vocali: /a, ε, e, i, ɔ, o, u, ə/, di cui /ə/ ricorre solo in posizione non-accentata, mentre /i, u/ possono essere sia accentate che non-accentate. Le altre vocali sono possibili solo in posizione accentata.

		anteriori	centrali	postero-labiali
alti	i			u
medio-alti	e		ə	o
medio-bassi	ɛ			ɔ
bassi			a	

FIGURA 7. Fonemi vocalici del catalano centrale.

2.2. Risultanze sperimentali

2.2.1. Modalità enunciativa e accento

In Fig. 8 vengono collocate nello spazio uditivo, sotto forma di punti, le realizzazioni corrispondenti alle sette vocali del catalano in funzione della modalità enunciativa e dell'ambito accentuale. In modalità L quasi tutte le vocali rivelano, in posizione non-accentata (dove, ricordiamo, solo /i, u, ə/ sono possibili), una tendenza alla centralizzazione lungo l'asse antero-posteriore, più evidente per /u/, come dimostrano i valori medi di B₃-B₂ riportati in Tab. 1. In ordinata si osservano comportamenti diseguali: un lieve innalzamento nel caso di /i/, un lieve abbassamento per /u/. In modalità PL, s'osservano le stesse tendenze rilevate per L, con una globale tendenza alla centralizzazione, tranne per /ɛ/, che registra solo un lievissimo innalzamento; /a/ presenta anche una lieve anteriorizzazione. Di conseguenza, le realizzazioni in modalità PL occupano uno spazio leggermente più ristretto rispetto a quello utilizzato da L. In posizione accentata, per esempio, la distanza tra i valori di B₃-B₂ di /i/ e di /u/ è infatti di 5 bark per L e di 4.2 per PL. In posizione non-accentata, invece, si

ha una differenza di 4.3 bark per L e di 3.6 per PL. Si noti la somiglianza nell'ampiezza di movimento fra PL+acc e L-acc. Lungo l'asse delle ordinate, al contrario, non si hanno differenze notevoli in nessuno dei due ambiti accentuali. Il confronto con le misurazioni effettuate da altri autori fa emergere alcune lievi differenze nella distribuzione, nello spazio uditivo, delle realizzazioni d'alcune vocali; crediamo tuttavia che tali divergenze non compromettano la sostanziale affinità tra i nostri e gli altrui risultati. Per il confronto, abbiamo scelto i dati forniti da Recasens (1996). I valori medi delle vocali del catalano centrale, secondo le misurazioni effettuate da Recasens, sono stati proiettati in Fig. 9, dove abbiamo ritenuto interessante proiettare, per /ə/, anche i valori ottenuti dalle misurazioni effettuate da altri autori. L'adattamento è stato effettuato mediante la trasformazione in bark dei valori originariamente espressi in Hz e mediante l'utilizzo delle consuete differenze B₁-B₀ e B₃-B₂. Per f₀, non fornito da Recasens, sono stati utilizzati dei valori costanti di 132 Hz, indicati da Miller (1989:2121) come tipici, rispettivamente, per la voce maschile.

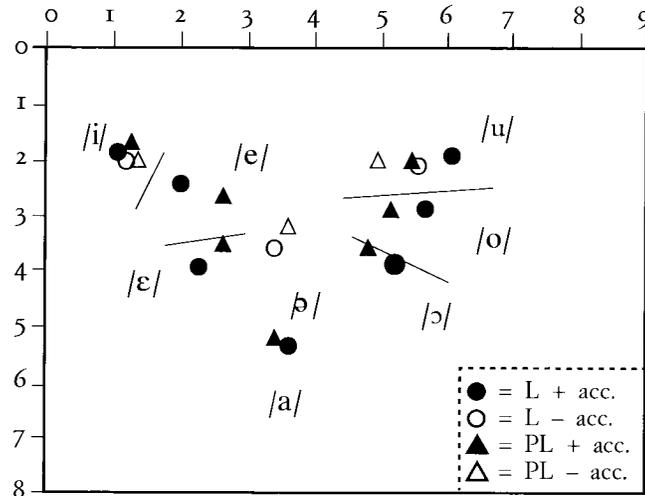


FIGURA 8. Proiezione dei valori medi di B₁-B₀ e B₃-B₂ delle vocali del catalano di Barcellona, in funzione della modalità enunciativa e dell'ambito accentuale.

Il confronto tra i diagrammi delle Fig. 8 e Fig. 9 rivela, rispetto ai dati di Recasens, una maggior apertura di timbro nelle vocali alte (con una differenza di 0.50 bark per /i/ e di 0.30 bark per

/u/) del nostro campione, un globale avanzamento nelle vocali posteriori da noi analizzate e una realizzazione più alta (cioè più chiusa) di /a/. Il campione da noi utilizzato rivela, di conseguenza, un vocalismo accentato più compresso rispetto a quello delineato dalle misurazioni effettuate dal fonetista catalano.

Un aspetto rilevante del vocalismo del catalano centrale, messo in evidenza da più parti (cfr. Recasens 1996), riguarda l'effetto coarticolatorio di certe consonanti, in particolare [ʃ] (a volte anche /r, r/), sull'articolazione della vocale precedente. L'analisi uditiva conferma che tale effetto è particolarmente efficace con certe vocali (/a, ε, ɔ, ə/), a tal punto da provocare cambiamenti di timbro chiaramente avvertibili, che si riflettono in uno spostamento significativo nello spazio uditivo. Sul quadrilatero delle vocali cardinali di riferimento, ciò si traduce nello scavalcamento, che può essere totale o anche solo parziale, dell'area caratteristica del vocoide – area all'interno della quale, nonostante le continue variazioni inter- o intra-individuali, esso continua a esser percepito come tale –, verso aree contigue, proprie d'altri vocoidi. A contatto col laterale velare, che in catalano rappresenta la tipica realizzazione di /l/, soprattutto in posizione postnucleare, le suddette vocali subiscono sostanziali spostamenti in entrambe le dimensioni, come evidenziato in Fig. 10. Come si può osservare, nelle vocali periferiche (medio-basse anteriore e posteriore), lo spostamento avviene principalmente in ordinata, mentre nelle vocali centrali esso si verifica soprattutto in ascissa; in altri termini, per /ε, ɔ/ si ha aumento del grado d'apertura, mentre per /a, ə/ si ha arretramento articolatorio (ossia velarizzazione). Come si vede, quest'ultimo è visibile, in minor misura, anche in /ɔ/, mentre sembra essere quasi impercettibile in /ε/; d'altra parte, un abbassamento d'una certa consistenza si verifica anche in una delle due varianti diatoniche di /ə/, quella più alta (e più tipica del catalano centrale).

Martínez Celdrán (1986) ha realizzato un'analisi acustica per studiare gli effetti coarticolatori di [ʃ] su /ə/ e verificare i vari gradi di velarizzazione in due contesti, con /ə/ preceduta o seguita da /l/. I risultati delle misurazioni da lui compiute, che hanno interessato anche /ə/ in posizione non-velare e /ɔ/ (allo scopo di compararne la struttura formantica) sono ricapitolati in Fig. 9 (col consueto adattamento dei valori originari – in Hz – alle scale adottate in questo lavoro). I risultati dello studio di Martínez Celdrán mostrano che, in posizione postvocalica, /l/ produce un grado di velarizzazione più elevato che non in posizione prevocalica. La

differenza con /ɔ/, che risulta addirittura più anteriore rispetto a entrambe le varianti velarizzate di /ə/, risiede ovviamente nella protensione labiale, presente solamente nella vocale posteriore. È interessante rilevare che un test percettivo, condotto dall'autore, volto a provare ciò che l'analisi della varianza aveva già confermato, cioè l'assenza di differenze significative nei valori della terza formante – notoriamente bassa nelle vocali arrotondate – tra le varianti posteriori, ha dimostrato che le varianti velarizzate venivano effettivamente confuse con /ɔ/. Se confrontiamo ora i dati dell'autore spagnolo coi nostri, noteremo una quasi totale coincidenza di risultati: entrambe le varianti di /ə/ risultano, a contatto con /l/ (nel nostro studio è stata considerata la sola posizione postvocalica) sensibilmente arretrate, con uno spostamento molto simile, sia in quanto a entità che a direzione, a quello rilevato da Martínez Celadrán. Anche la nostra analisi rileva che il grado di posteriorizzazione di /ə/ è tale da scavalcare /ɔ/, anche se in minor grado rispetto a quanto evidenziato dall'autore spagnolo. Si noti, a questo proposito, la collocazione notevolmente avanzata della vocale posteriore medio-bassa misurata da Martínez Celadrán, rispetto non solo a quella di Recasens ma anche alla nostra, che peraltro, come già evidenziato, risulta a sua volta più centralizzata rispetto a quest'ultima.

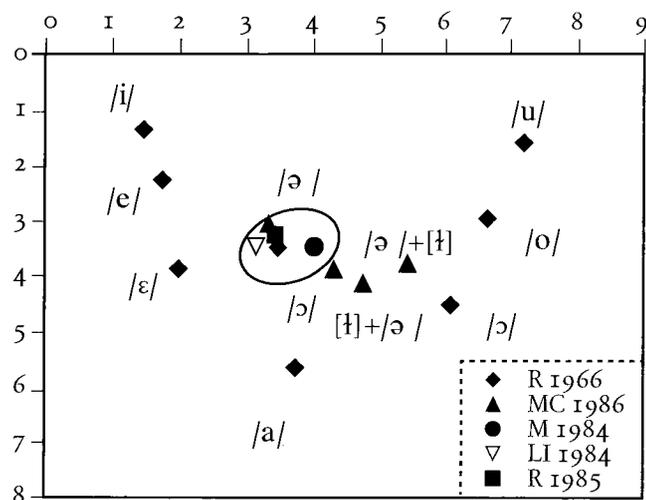


FIGURA 9. Proiezione dei valori medi di B₁-B₀ e B₃-B₂ delle vocali del catalano centrale. In legenda, R = Recasens, MC = Martínez Celadrán, M = Martí, LI = Llisterrí.

Per una proposta di trascrizione fonetica dei vari tassofoni del catalano centrale, che finora ci siamo limitati a descrivere in termini di distanza relativa all'interno dello spazio uditivo, cfr. § 2.3.

B ₁ -B ₀		<i>n. casi</i>	<i>min</i>	<i>max</i>	<i>mediana</i>	<i>DS</i>	<i>CV</i>
/a/	L +acc	42	3.31	6.43	5.34	0.81	0.153
	PL +acc	36	2.23	6.49	5.18	1.08	0.209
/ɛ/	L +acc	47	2.61	5.81	3.92	0.72	0.183
	PL +acc	25	2.40	4.49	3.45	0.65	0.187
/e/	L +acc	39	1.86	3.42	2.43	0.46	0.188
	PL +acc	32	1.62	3.92	2.56	0.66	0.258
/i/	L +acc	32	0.89	2.39	1.88	0.34	0.180
	PL +acc	27	0.32	2.89	1.88	0.65	0.345
	L -acc	33	1.16	2.72	1.84	0.28	0.155
	PL -acc	34	0.16	2.97	2.01	0.58	0.287
/ɔ/	L +acc	38	2.86	5.40	3.88	0.59	0.152
	PL +acc	33	2.32	4.97	3.54	0.67	0.189
/o/	L +acc	36	2.17	3.80	2.85	0.48	0.169
	PL +acc	30	1.92	4.11	2.85	0.72	0.252
/u/	L +acc	38	1.57	2.79	1.92	0.34	0.179
	PL +acc	26	0.10	3.34	1.97	0.75	0.379
	L -acc	31	1.48	2.90	2.08	0.43	0.208
	PL -acc	36	0.05	3.24	1.94	0.66	0.341
/ə/	L -acc	48	1.95	5.97	3.51	1.00	0.284
	PL -acc	50	1.75	5.67	3.14	1.00	0.318
B ₃ -B ₂							
/a/	L +acc	42	2.35	5.58	3.62	0.64	0.178
	PL +acc	36	2.23	4.86	3.41	0.55	0.162
/ɛ/	L +acc	47	1.15	3.36	2.32	0.57	0.246
	PL +acc	25	1.32	3.53	2.62	0.59	0.224
/e/	L +acc	39	1.01	3.92	2.01	0.77	0.385
	PL +acc	32	1.33	3.79	2.62	0.66	0.252
/i/	L +acc	32	0.66	1.89	1.11	0.32	0.287
	PL +acc	27	0.76	2.15	1.29	0.38	0.291
	L -acc	33	0.66	2.32	1.23	0.46	0.375
/ɔ/	PL -acc	34	0.50	3.89	1.36	0.73	0.535
	L +acc	38	4.15	6.06	5.24	0.54	0.102
/o/	PL +acc	33	3.80	6.06	4.86	0.59	0.121
	L +acc	36	3.61	7.24	5.67	0.84	0.147
/u/	PL +acc	30	3.61	6.70	5.16	0.71	0.138
	L +acc	38	4.33	7.80	6.10	1.04	0.170
	PL +acc	26	3.62	6.83	5.45	0.82	0.150
	L -acc	31	3.61	7.84	5.56	1.19	0.213
/ə/	PL -acc	36	3.07	6.89	4.95	0.99	0.200
	L -acc	48	2.60	4.60	3.47	0.51	0.148
	PL -acc	50	2.33	4.89	3.60	0.61	0.170

TABELLA 1. Dati relativi a B₁-B₀ e B₃-B₂ per vocale, in funzione della modalità enunciativa e dell'ambito accentuale.

ANALISI ACUSTICO-UDITIVA DEL VOCALISMO CATALANO

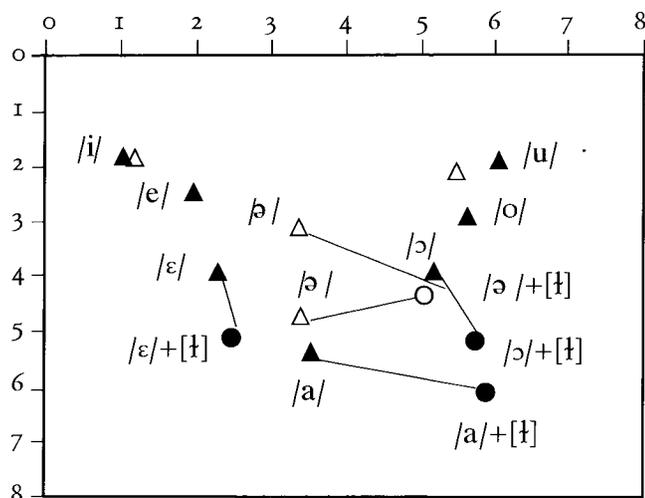


FIGURA 10. Vocoidi del catalano di Barcellona. I simboli tondi si riferiscono al contesto V+[t].

L'entità del processo di centralizzazione è data dall'indice di centralizzazione (δ), definito come differenza tra i valori delle distanze euclidee, qui espressi in bark (Tab. 2), in funzione della modalità enuciativa, all'interno dello stesso ambito accentuale, o dell'ambito accentuale, all'interno della stessa modalità enuciativa (Tab. 3). Maggiore è il valore di δ , maggiore sarà l'entità del fenomeno. Ovviamente, solo valori positivi denotano centralizzazione; se invece il fenomeno non si manifesta, $\delta = \text{zero}$.

V	L +acc			PL +acc			L -acc			PL -acc		
	B1-B0	B3-B2	de	B1-B0	B3-B2	de	B1-B0	B3-B2	de	B1-B0	B3-B2	de
/a/	5,34	3,62	2,21	5,18	3,41	2,13						
/e/	3,64	2,64	1,23	3,45	2,62	1,08						
/ɛ/	2,43	2,01	1,90	2,56	2,62	1,13						
/i/	1,88	1,11	2,94	1,88	1,29	2,62	1,84	1,23	2,28	2,01	1,36	1,98
/ɔ/	3,88	5,24	1,65	3,54	4,86	1,31						
/o/	2,85	5,67	1,92	2,85	5,16	1,55						
/u/	1,92	6,10	2,63	1,97	5,45	2,12	2,08	5,56	2,18	1,94	4,95	1,70
/ə/							3,51	3,47	1,04	3,14	3,60	0,83
media	3,13	3,77	2,07	3,06	3,63	1,71	2,48	3,42	1,83	2,36	3,30	1,50

TABELLA 2. Distanze euclidee dallo *schwa* calcolato come media dei valori di B1-B0 e di B3-B2 di tutte le vocali per ciascuna modalità enuciativa e ciascun ambito accentuale.

δ	+acc: L vs PL	-acc: L vs PL	L: +acc vs -acc	PL: +acc vs -acc
/a/	0,08			
/ɛ/	0,16			
/e/	0,76			
/i/	0,32	0,31	0,66	0,64
/ɔ/	0,33			
/o/	0,38			
/u/	0,51	0,47	0,45	0,42
/ə/		0,21		

TABELLA 3. Indice di centralizzazione (δ) in funzione della modalità enunciativa e dell'ambito accentuale.

Come si osserva in Tab. 3, l'entità della centralizzazione, nel passaggio da L a PL, varia da vocale a vocale: in posizione accentata, l'unica in cui possano essere confrontate quasi tutte le vocali, lo scarto minore si ha nella vocale bassa centrale, seguita dalla medio-bassa anteriore, mentre quello maggiore interessa la medio-alta anteriore, seguita dalla alta posteriore. Il confronto, effettuato per mezzo del *paired* T-test, tra i valori relativi alle distanze euclidee di ciascuna modalità enunciativa (Tab. 2), ha rivelato che le differenze inter-stilistiche, limitatamente alla posizione accentata, sono significative ($p < 0.05$).

2.2.2. *Locutore*

Le realizzazioni individuali sono state raggruppate, in funzione della modalità enunciativa, in due grafici, uno per L (Fig. 11) e l'altro per PL (Fig. 12). Per quanto riguarda L, ci si limita qui a evidenziare come F₁ tenda a centralizzare le vocali medie, soprattutto anteriori, e ad avvicinare le medio-alte alle alte, senza tuttavia compromettere l'identità delle due categorie di vocoidi che, come dimostra il T-test, rimangono significativamente distanziate lungo l'asse B₁-B₀. F₁ è anche la locutrice che presenta, insieme a M₁, la realizzazione più alta di /ə/ (la differenza tra i due locutori sta nel grado d'apertura ma non comporta la necessità d'una categorizzazione separata), quindi idealmente più vicina al tassofono più tipico del catalano centrale (cfr. § 2.3). Che questa locutrice sia quella che più di tutti tende a conformarsi al modello più tipico, marcato, di pronuncia, è soprattutto palese nel comportamento delle vocali medie, con le medio-basse notevolmente distanziate dalle medio-alte, sia in L che in PL. Di contro, F₂ è la locutrice che tende a distanziarsi più di tutti dal modello standard di pronuncia, evidenziando l'incipiente processo di neutralizzazione tra /ə/ e /a/ attualmente in atto nei parlanti più castiglianizzati

(come segnalato da Recasens 1996:107). È opportuno segnalare che la differenza tra /u/ di M_I e /o/ di F_I, in quanto al grado d'elevazione, è significativa, come dimostra il T-test eseguito. S'osservino, infine, le diverse sfumature articolatorie di /a/, più posteriore per M_I e F₂, più anteriore per F_I.

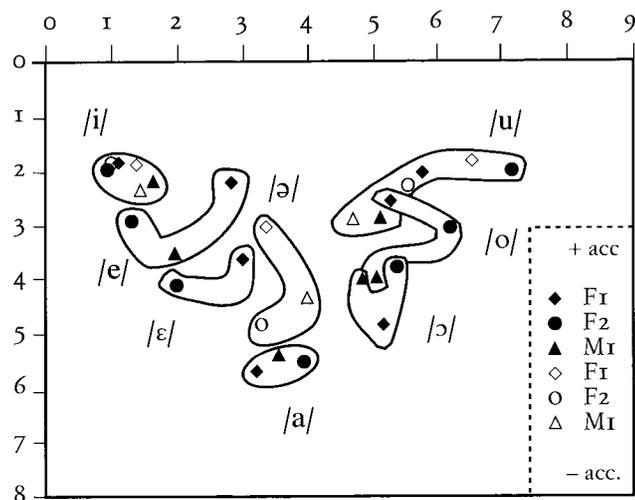


FIGURA 11. Proiezione dei valori di B₁-B₀ e di B₃-B₂ delle cinque vocali in modalità L, in funzione della variabile locutore.

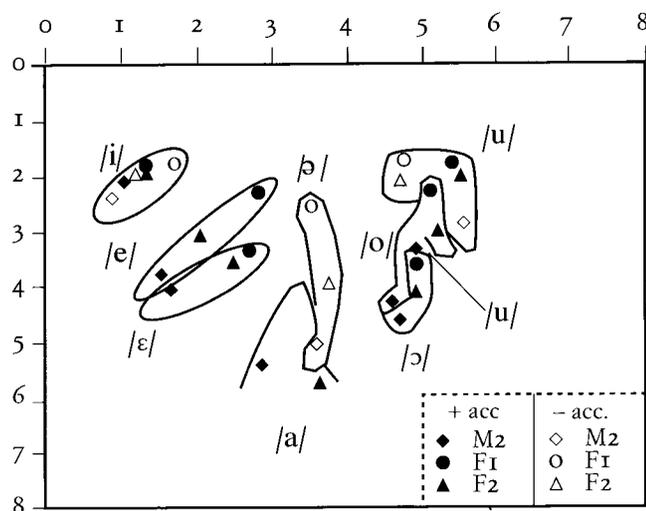


FIGURA 12. Proiezione dei valori di B₁-B₀ e di B₃-B₂ delle cinque vocali in modalità PL, in funzione della variabile locutore.

Per quanto riguarda PL, l'aspetto più notevole da segnalare è l'accentuata tendenza alla centralizzazione in F₁, che è tale da coinvolgere nel processo anche /a/ (che comunque resta ben differenziata da /ə/). Il T-test conferma la significatività delle differenze tra vocali medio-alte e alte in quanto a grado d'apertura-chiusura. Il soggetto di sesso maschile, M₂, presenta le stesse caratteristiche sociolinguistiche già segnalate per F₂, come si vede dal comportamento di /ə/.

2.3. *Confronto con le vocali cardinali*

I notevoli spostamenti che si verificano nello spazio uditivo-percettivo, per effetto dei condizionamenti coarticolatori visti, giustificano, come già sottolineato, un trattamento, e quindi una rappresentazione fonetica autonomi di certe varianti contestuali. Prima di passare alla corretta identificazione dei tassofoni di /a, ε, ɔ, ə/ a contatto con [ʔ], è necessario rilevare l'esistenza, nel catalano centrale, di due varianti di /ə/, coesistenti nella stessa varietà dialettale, e più particolarmente nello spazio urbano (soprattutto a Barcellona), come diastraticamente marcate: una variante marcata, alta (foneticamente medio-bassa), tipica del catalano centrale, e una, più bassa (foneticamente semi-bassa), di più recente introduzione, caratteristica, come spiega Recasens (1996:107), dei discendenti catalani d'immigranti provenienti da aree castiglianofone o comunque di parlanti fortemente castiglianizzati. Le due varianti sono visualizzate in Fig. 10, mentre la Fig. 8 proietta i valori medi di tutte le realizzazioni corrispondenti a /ə/, senza distinzioni.

Dal confronto dei valori medi, approssimativi, in Hz, delle prime due formanti di ciascun vocoide evidenziato in Fig. 10 con quelli delle vocali cardinali da noi proposti, è possibile risalire al corrispondente simbolo fonetico, il quale permetterà d'individuare, come detto, ciascuna variante contestuale in modo indipendente rispetto alle altre e di chiarirne la collocazione all'interno del quadrilatero articolatorio.

- /ə/, variante «alta». f₁: 530-540 Hz, f₂: 1250 Hz. Si tratta d'un vocoide medio-basso postero-centrale non-arrotondato, più basso del corrispondente cardinale, adeguatamente trascrivibile come [ɰ̞].
- /ə/, variante «bassa». f₁: 590 Hz, f₂: 1370 Hz. Si tratta d'un

vocoide semi-basso centrale, più posteriore rispetto al corrispondente cardinale: [ɐ̃].

- /a/+[ɫ]. f₁: 780 Hz, f₂: 1120 Hz. Vocoide basso postero-centrale: [a].
- /ɛ/+[ɫ]. f₁: 685 Hz, f₂: 1840 Hz. Vocoide basso anteriore, trascrivibile come [æ̃].
- /ɔ/+[ɫ]. f₁: 730 Hz, f₂: 1100 Hz. Vocoide basso posteriore, più alto e centralizzato rispetto al corrispondente cardinale: [ɔ̃].
- /ɔ/+[ɫ], variante «alta». f₁: 595 Hz, f₂: 1110 Hz. Il vocoide, rispetto al suo corrispondente non-velarizzato, presenta un sensibile abbassamento, in direzione d'una realizzazione semi-bassa. Il valore di f₁ rivela una realizzazione più bassa rispetto a quella cardinale: [ʌ].
- /ɔ/+[ɫ], variante «bassa». f₁: 630 Hz, f₂: 1215 Hz. Anche questi valori sono rapportabili a quelli tipici del vocoide semi-basso postero-centrale cardinale, con un maggior abbassamento (che non ne compromette, tuttavia, l'identità): [ʌ̃].

Gli altri vocoidi hanno collocazioni simili a quelle del quadrilatero di riferimento e non necessitano pertanto di simboli particolari. Gli spostamenti all'interno delle rispettive aree di competenza vengono segnalate mediante diacritici, ma non solo tali da compromettere l'identità articolatoria, uditiva e percettiva del vocoide:

- /a/. f₁: 680 Hz, f₂: 1300. Vocoide basso, più alto e posteriore del corrispondente cardinale: [ã].
- /ɛ/. f₁: 535 Hz, f₂: 1675 Hz. Vocoide semi-basso, più centralizzato del corrispondente cardinale: [ɛ̃].
- /e/. f₁: 410 Hz, f₂: 1800 Hz. Vocoide medio-alto, più centralizzato del corrispondente cardinale: [ẽ].
- /i/. f₁: 335 Hz, f₂: 2085 Hz. Vocoide alto, più basso e più centralizzato del corrispondente cardinale: [ĩ].
- /ɔ/. f₁: 570 Hz, f₂: 990 Hz. Vocoide semi-basso, lievemente più centralizzato rispetto al corrispondente cardinale: [ɔ̃].
- /o/. f₁: 430 Hz, f₂: 940 Hz. Vocoide medio-alto, lievemente più centralizzato rispetto al corrispondente cardinale: [õ].
- /u/. f₁: 355 Hz, f₂: 950 Hz. Vocoide alto, più basso e più centralizzato del corrispondente cardinale: [ũ].

2.4. *Confronto col vocalismo del castigliano*

Dal confronto con le misurazioni effettuate da Quilis & Esgueva (1983) per le vocali in posizione fonetica normale (Fig. 13), emerge che i vocoidi catalani, in area posteriore, sono più centralizzati (in particolar modo /u/) rispetto a quelli castigliani, ma sostanzialmente invariati in altezza; in area anteriore si ha invece, in catalano, una realizzazione sensibilmente più aperta in /i/, mentre /e/ risulta avere una collocazione molto simile nelle due varietà. /a/ catalana risulta essere, in catalano, più aperta e lievemente più anteriore che in castigliano.

Se si confrontano i nostri dati con le misurazioni di Martínez Celadrán (1995) e di Bradlow (1995), che forniscono i valori in Hz per le prime due formanti delle cinque vocali del castigliano, alcune discrepanze tra i due sistemi vengono ridimensionate, in particolar modo la notevole distanza, lungo l'asse antero-posteriore, tra le realizzazioni di /u/ nelle due lingue. Come si vede, 877 Hz (Martínez Celadrán; ma precedenti misurazioni avevano dato addirittura 981 Hz) e 992 Hz (Bradlow), contro i 670 di Quilis & Esgueva. Si noti, tuttavia, il dato contraddittorio rappresentato da /a/, che risulta essere più anteriore in castigliano che in catalano, all'opposto di quanto emerge dai rilievi di Quilis & Esgueva (cfr. Tab. 4 e Fig. 14).

Hz	i	e	a	o	u
Quilis & Esgueva (1983)					
f ₁	268	450	666	476	291
f ₂	2342	2053	1220	900	685
Martínez Celadrán (1995)					
f ₁	313	457	699	495	349
f ₂	2200	1926	1471	1070	877
Bradlow (1995)					
f ₁	286	458	638	460	322
f ₂	2147	1814	1353	1019	992

TABELLA 4. Valori formantici in Hz relativi alle prime due formanti delle cinque vocali del castigliano. I dati relativi a Quilis & Esgueva si riferiscono al sottocampione maschile.

ANALISI ACUSTICO-UDITIVA DEL VOCALISMO CATALANO

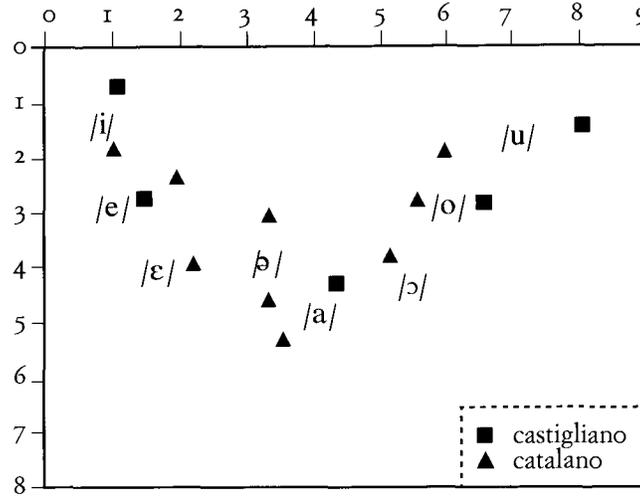


FIGURA 13. Confronto tra il sistema vocoidale del catalano e del castigliano (posizione accentata). I dati castigliani sono basati su Quilis & Esgueva (1983).

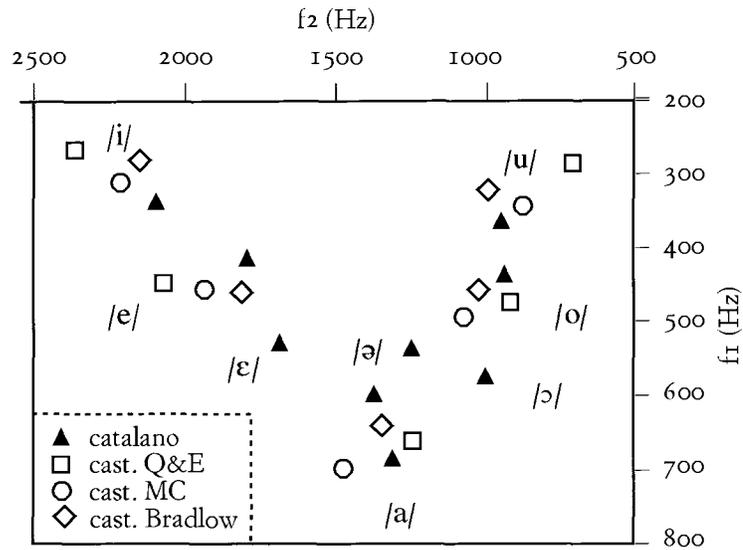


FIGURA 14. Confronto tra il sistema vocoidale del catalano e del castigliano. Piano cartesiano f_1 vs f_2 , valori in Hz. Q&E = Quilis & Esgueva; MC = Martínez Celdrán.

2.5. *Bibliografia*

- ALAMON, F., «Espectrografía de vocoids lleidetans», *Folia Phonetica*, 1984, 1:79-88.
- BRADLOW, A., «A Comparative Acoustic Study of English and Spanish Vowels», *JASA*, 1995, 97:1916-1924.
- CANEPARI, L., *Phonetic Notation/La notazione fonetica*, Venezia, Cafoscarina, 1983.
- , *A Handbook of Phonetics*, Monaco, Lincom, 2006².
- , *Manuale di fonetica*, Monaco, Lincom, 2006³.
- CATFORD, J.C., *A Practical Introduction to Phonetics*, Oxford, O.U.P., 1988.
- CERDÀ MASSÓ, R., *El timbre vocàlic en catalán* (C.Ph. IV), Madrid, CSIC, 1972.
- COSI, P., FERRERO, F., VAGGES, K., «Rappresentazioni acustiche e uditive delle vocali italiane» in *Atti del XXIII Congresso Nazionale dell'A.I.A.* (Bologna, 12-14 settembre 1995), 1995, 151-156.
- COSI, P., OMOLOGO, M., «Caratterizzazione statistica della segmentazione manuale del segnale vocale» in *Atti del XIX Convegno Nazionale A.I.A.* (Napoli, 10-12 aprile 1991), 1995, 375-381.
- FERRERO, F., MAGNO CALDOGNETTO, E., COSI, P., «Le vocali al femminile» in MARCATO, G. (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi «Dialectologia al femminile»* (Sappada-Belluno, 26-30 giugno 1995), Padova, Cleup, 1995, 413-436.
- , «Sui piani formantici acustici e uditivi delle vocali di uomo, donna e bambino» in PERETTI A., SIMONETTI P. (a cura di), *Atti del XXIV Convegno Nazionale dell'A.I.A.* (Trento, 12-14 giugno 1996), Padova, Arti Grafiche Padovane, 1996, 169-178.
- FLAMMIA, G., *Classificazione statistica e neuronale su base percettiva nel riconoscimento delle vocali italiane*, tesi di Laurea, Fac. Ingegneria, Univ. «La Sapienza», Roma, a.a. 1987-88.
- KLATT, D.H., KLATT, L.C., «Analysis, Synthesis and Perception of Voice Quality Variations among Female and Male Talkers», *JASA*, 1990, 87:820-857.
- LADEFOGED, P., MADDIESON, I., «Vowels of the World's Languages», *Journal of Phonetics*, 1990, 80:93-122.
- LADEFOGED, P., *A Course in Phonetics*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- LLISTERRI, J., «Aproximació a la síntesi de les vocals del català», *Folia Phonetica*, 1984, 1:45-77.
- MARTÍ I CASTELL J., «Paràmetres vocàlics del català», *Folia Phonetica*, 1984, 1:23-44.
- MARTÍNEZ CELDRÁN, E. «La velarización de la vocal neutra del catalán central causada por la proximidad de *b*», *Estudios de Fonética Experimental*, 1986, 2:113-149.

- , «En torno a las vocales del español: análisis y reconocimiento», *Estudios de Fonética Experimental*, 1995, 7:197-218.
- MILLER, J.D., «Auditory-perceptual interpretation of the vowel», *J. Acoust. Soc. Am.*, 1989, 85:2114-2133.
- NITTROUER, S. *et al.*, «Acoustic Measurements of Men's and Women's Voices: a Study of Context Effects and Covariation», *J. Speech and Hearing Res.*, 1990, 33:761-775.
- QUILIS, A., ESGUEVA, M., «Realización de los fonemas vocálicos españoles en posición fonética normal», *Estudios de Fonética*, 1983, I:159-252.
- QUILIS, A., *Fonética acústica de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981.
- RECASENS, D., «Coarticulatory Patterns and Degrees of coarticulatory Resistance in Catalan CV Sequences», *Language and Speech*, 1985, 28:97-114.
- , *Estudis de fonètica experimental del català oriental central*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1986.
- , *Fonètica descriptiva del català*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1996.
- SALZA, P.L., «La problematica della segmentazione del segnale vocale», in *Atti delle I Giornate di Studio del Gruppo di Fonetica Sperimentale* (Padova, 3-6 nov. 1990), 1990, 23-48.
- SAVY, R., CUTUGNO, F., «Ipoarticolazione, riduzione vocalica, centralizzazione: come interagiscono nella variazione diafasica?» in *Atti del VII Giornate di Studio del Gruppo di Fonetica Sperimentale* (Napoli, 14-15-nov. 1996), Roma, Esagrafica, 1997, 177-194.
- SYRDAL, A.K., GOPAL, H.S., «A perceptual model of vowel recognition based on the auditory representation of American-English vowels», *J. Acoust. Soc. Am.*, 1986, 79:1086-1100.
- SYRDAL, A.K., «Aspects of a model of the auditory representation of American English vowels», *Speech Communication*, 1985, 4:121-135.
- TRAUNMÜLLER, H., «Perceptual Dimension of Openness in Vowels», *JASA*, 1981, 69:1465-1475.
- TRUMPER, J., ROMITO, L., MADDALON, M., MENDICINO, A., BELLUSCIO, G.M.G., «Stime manuali: un esperimento» in *Atti delle II Giornate di Studio del Gruppo di Fonetica Sperimentale* (Calabria, 28-29 nov. 1991), Roma, Esagrafica, 1991, 61-79.
- VENY, J., *Els parlars catalans (síntesi de dialectologia)*, Palma de Mallorca, Moll, 1998¹².

ABSTRACT

The paper, on the basis of an acoustic-auditory analysis, deals with some aspects concerning the quality of Central Catalan vowels. For the representation of the vowel quality, we have opted for an auditory space, whose dimensions are the differences in bark between f_1 and f_0 on the ordinate and between f_3 and f_2 on the abscissa. We have taken into consideration the following variables: speaker, speech style (laboratory speech versus semi-spontaneous style) and position of the vowel as to the stress. The results of the analysis are based on three educated speakers.

KEYWORDS

Catalan vowel system. Vowel quality. Auditory representation.

THE CYCLE GENRE PHENOMENON
IN THE POST-CLASSICAL PROSE OF THE FIRST HALF
OF THE XX CENTURY

The phenomenon of the cycle and the process of «cyclization» is increasingly attracting the attention of literary historians and theorists. Research into literary cyclization is carried out through the examination of texts from different epochs and of diverse genres. The prose of the turn of the 19th century and the first decades of the 20th century was characterized by a tendency to experimentation, by the rejection of existing canons and by attempts to create new principles of literary text structure. Moreover, works characterized by such tendencies were created both by authors inclined to modernist and avant-garde types of narrative construction, as well as by authors who continued to use more traditional narrative forms.

In this paper we have tried to select our material in such a way that the most significant trends of post-classical prose be represented by the most distinctive phenomena. Authors with quite different aesthetic objectives are deliberately analyzed together for the purpose of showing the extent of the popularity of cyclization in the prose of the period under examination. We should like to emphasize that the works analysed are texts crossing the limits of realism, for in experimental prose the cyclization of different types produced the largest amount of works interesting in terms of new principles showing the correlation of parts to the whole.

In 1915 Boris Pasternak wrote *The Apelles' Mark*. Outwardly, it is a narrative, composed of seven chapters; but the chapters seem deliberately disconnected from each other, so as to create the impression of the tessellated fragments of a mosaic, pieces sometimes broken, with corners missing. A similar phenomenon can be observed in *The Cardboard House* by Mikhail Kuzmin, *The Damned Doll* by Zinaida Gippius, and *The Egyptian Stamp* by Osip Mandelshtam. This begins in the epigraph:

... It is said that one day, the Greek artist Apelles came to visit his rival Zeuxis at home and, finding him absent, he drew a line on the wall...¹

The epigraph has the appearance of a piece from some other mosaic, torn out «with a bit of cloth» (hence, the ellipsis at the beginning) and inserted into the mosaic of the narrative text itself (if we consider *The Apelles' Mark* a narrative). The chapters also begin with a fragment of the event or with a conversation already underway, without any preliminary description of the scene:

– It is impossible, the «Voce» issue has already been set for the press.

– Yes, but I'm in no way, not for love or money...²

In most cases this kind of situation at the beginning of the narration is expressed graphically:

... that this woman is really beautiful, that she is beautiful beyond recognition...³ [beginning of the 4th chapter].

The seventh and last chapter consists, for two thirds of its length, of separate retorts, split by lines of dots. The ending of *The Apelles' Mark* is also significant:

Heine mechanically turns the switch off.

– Don't turn it off, Enrico, – is heard in the dark out of the depths of the passage.

– Camilla?!!⁴

The final question, whose meaning is intensified by two exclamation marks, sounds like a symbol of return, of infinity, and a reiteration of events in the artistic world of the work. In this work there is a single plot and a single set of characters but, by separating the chapters from each other, the author attempts to show that each chapter is interesting in itself and that even one retort, isolated from the others, can be considered as a self-sufficient text. Compositional devices of this type are cyclical in nature; in its cyclical unity, the material is distributed in such a way that it can be read as a unit, stressing the significance of its single constituent parts.

¹ B. PASTERNAK, *Sobranie sochinenii*, Moscow, 1991, 5 vols., vol. 4, 7. [Both here and below the translation into English of the quotations is ours.]

² *Ibidem*, 11 (Beginning of chapter 3).

³ *Ibidem*, 18 (Beginning of chapter 4).

⁴ *Ibidem*, 26.

Georgii Ivanov's *Atomic Decomposition* was written twenty-two years after Pasternak's *The Apelles' Mark*. It was organized in the form of a series of first-person narrative «pieces» and each piece is a separate text. The connection between these parts-texts consists in phrases, introduced in the earlier part and repeated as a refrain in some of the following ones.

For example, in the second part the second phrase is «I'm walking along the street». ⁵ The fourth part begins with the same phrase. In this part, in its turn, there is the second phrase: «I think about different things», ⁶ which is repeated as the opening phrase of the fifth part. The themes and moods of the various texts differ greatly; one text, for instance, is devoted to the depiction and speculation on the depiction of a July evening, while the other is devoted to the description of copulation with a dead girl. But, in spite of fragmentations in the description of feelings and thoughts, the important linking element in the text of *Atomic Decomposition* is the emotional state of the author-narrator, a solitary cynic and disillusioned romantic. The very title, *Atomic Decomposition*, is suggestive of the demolition of some monolithic artistic structure and the atom is a symbol of the artistic specimen, itself fragmented, becoming the structure of equivalent units.

Another narrative which shows similar tendencies but whose title also expresses the idea of entirety is Sergei Gorodetsky's *Adam*. Adam is the symbol of humanity as a whole and at the same time hints at the variety of its components. The name *Adam* is applicable to all people in general (since we are all Adam's descendants) and to each person, in particular. The narrative begins as an integrated artistic specimen with a general plot; at many levels, however, it is clearly split into single texts. In terms of composition, the narrative is made up of ten chapters, but each chapter is a single chronotopic unit. For example, the first chapter takes place in the house of Adam Fedorovich in St. Petersburg and the time of year is autumn. But in the middle of the chapter the character is removed to a another time period (thirty years before), another season (spring), and to the interior and atmosphere of another room, where he becomes the woman he loved and lost. Each chapter stands on its own and can be read separately from the others: no explanation is given for the

⁵ *Lunnaya Gost'ya. Romany. Povesti. Rasskazy*, Moscow, 1997, 357

⁶ *Ibidem*, 358.

appearance of some characters: they simply exist in the artistic world of the story. This small-format genre became quite common: the same technique is found in the many stories that make up Ivan Bunin's *Dark Alleys*, and in the collections of stories by Mikhail Kuzmin, as well as in many other texts. In *Adam* each chapter is a separate unit, connected with the others, but perfectly functional also without them: each is part of a cyclic entity and also exists as a single artistic organism.

«Indivisible and incompatible» stories-chapters conclude with a question mark implied in the plot, or with a kind of tabula rasa, upon which the reader will write his or her own ending and impressions.

The prose of imagism also contains artistic specimens with a similar «mosaic» structure. The well-known novel *Cynics* by Anatoly Marienhof is a kind of repudiation of the novel form of previous years. As Boris Averin observed, the poetics of the novel *Cynics* is similar to the poetics of Eisenstein's films. According to Averin, Marienhof's narrative often «stops» for a moment to present the reader with a close-up view. Psychological time sometimes lasts longer than physical time, and is disrupted in its turn by the moments of the stopped story.⁷ This similarity with the poetics of Eisenstein's films shows the dominance of the montage device in Marienhof's text; and we must note, again, that such a phenomenon brings, both formally and conceptually, a modernistic mosaic novel into proximity with the cycle – an artistic product of the 20th century – which expresses both the aspiration for the holistic narration and the sense of chaos and fragmentation of the world in general, and of the artistic world of that work, in particular. The text of *Cynics* is disintegrated into layers, each with a particular meaning of its own. The story of Vladimir's love for Olga and of their relationship represents one layer; the story of people starving in different parts of the country makes up quite a different layer while the third layer consists of historical reminiscences. But each layer of the text is discontinuous; its entirety is formed from extracts, each separate from the other – like the integrity of the whole work. The story of Olga's return from her lover is broken off by unexpressed emotions; the next numbered chapter portrays people with typhoid pneumonia, lying in hospital corridors – and disjunctions of this kind keep

⁷ B. AVERIN, *Proza Marienhofa*, A. MARIENHOF, *Roman bez vran'ya*. *Tsiniki. Moi vek, moya molodost'*, Leningrad, 1988, 478.

cropping up till the end of the novel. This work is an early example of the phenomenon of «mosaicism». Mosaicism is the device whereby two groups of cells, with different genotypes, are presented in the same multicellular organism. Such organisms are called mosaics or chimeras. A similar phenomenon is present in *Cynics*: the text is composed of segments allegedly different from a qualitative point of view. But, although their nature is diverse, taken together they form an original prose phenomenon, unlike anything existing before. This is a chimera text; in mythology, the chimera was a monster with the head of a lion, the body of a goat from which a second head emerged, and the tail of a serpent. In the case of a literary work, a chimera is a stratification of genres: some of the shorter chapters of *Cynics* are dramatic, tightly-composed, short stories; others are sketches, written with the journalistic objectiveness typical of this genre; yet others are written in the vivid, emotional and attention-grabbing style of newspaper headlines:

«Camel meat from the Caspian Sea region was sent to Moscow»⁸ [Part 1919, Chapter 18];

«Passenger railway traffic was stopped»⁹ [Part 1919, Chapter 35];

«Peasants began to eat ground squirrels»¹⁰ [Part 1922, Chapter 12].

Some chapters hark back to the fragment genre, while some are wise aphoristic utterances:

«And on the earth everything went on as if nothing had happened»¹¹ [Part 1924, last chapter].

All this genre diversity is combined into a novel, but of a self-refutation kind. Marienhof's attitude to this genre is clearly seen in the title of his previous prose work, *The Novel Without Lies*. This is clearly meant to be a contradictory title, since a novel is, by definition, an artistic phenomenon, created in the imagination, on a fiction (which in English means both a «form of artistic literature» and a «fabrication of the mind»), and yet the words «without lies» would seem to deny this. The novel without lies is not only the title: it is both the quintessence of the work and a genre definition. Marienhof's novel does not originate from the

⁸ A. MARIENHOF, *Roman bez vran'ya. Tsiniki. Moi vek, moya molodost'*, Leningrad, 1988, 166.

⁹ *Ibidem*, 177.

¹⁰ *Ibidem*, 185.

¹¹ *Ibidem*, 228.

novel genre, it is rather much closer to the cycle and, often, even to the sketch cycle. It has a plot, a primary feature in the prose of the first half of the 20th century, based on the principle of «indivisibility and incompatibility». This is confirmed by Marienhof's later work, *My Century, my Youth, my Friends and Girl-friends*, written in 1953-1955, which assimilates many of the prose achievements of the first half of the century.

Another imagist novel worthy of our attention in the context of our analysis, is Ryurik Ivnev's *Bohemia*. Although written in the second half of the 20th century, in terms of its subject-matter, characters and genre, *Bohemia* was conceived in an earlier phase of Ivnev's life, in the post-revolutionary years.

Structurally, *Bohemia* is very close to *Red Cavalry* by Isaac Babel, to *Year of Starvation* by Boris Pilnyak, and also to the «episodic novels» by Ernest Hemingway (*In our Time*) and Sherwood Anderson (*Winesburg, Ohio*, etc.), as well as to the story cycles by Fyodor Sologub and Valery Brusov. The cycle form played an important role in the works of the majority of modernist and avant-garde writers of the first half of the 20th century.

It was a defining factor in the formation and development of Aleksey Remizov's writings. His first work was the so called «Notebook of many years», written in prison in Penza in 1896-1897, and entitled *Shurum-Burum*. Alluding to the text's cyclic plotting, Brusov described it as «a brocade patch on grey woolen cloth». ¹² Later in 1907 Remizov further developed the cycle form in his books *Posolon* (a cycle of fairy tales) and *Limonar* (a cycle of apocryphal legends). Of special interest for us are his novels of the 1920s: *Kuckha* (1923), *Russia in Letters* (1922) and, of course, *Whirlwind Russia* (1926).

I. Boldyrev, who considered Remizov his literary mentor, wrote the prose cycle *Madness*, consisting of miniatures connected by the main character, a madman. The well-known *The Solitary* by Valery Rozanov is made up of a number of fragmentary notes of different length; these prose miniatures, like «fallen leaves», unexpectedly and constantly «streamed out» of his consciousness. This process continued in *Fallen Leaves* (1912-1915), *Sakbarna* (1913) and *The Fleeting* (1914-1917).

Another writer who composed structures of a cyclic type was Georgy Chulkov, one of the theorists of symbolism. The first was the 1904 cycle *The Siliceous Way*, which combined both verses

¹² *Russkie pisateli 20 veka*, Bibliographical Dictionary, Daugavpils, 1994, 53.

and prose. Chulkov also resorted to the cyclic form in his essays like, for example, his 1909 collection of articles entitled *The Veil of Izida*. In the 1920s he also wrote two cycles of historical portraits, half-artistic, half-journalistic: *Rioters of 1825* (1925) and *Emperors* (1928). Between 1910 and 1920 he wrote several collections of stories of impressionistic flavour akin to the cycle, and in the 1920s two more collections: *Disgraced Demons* (1921) and *Evening Glows* (1924), in the form of stylized and ironically reconsidered variants of apocryphal stories. Chulkov's memoirs were combined in the book-cycle *Years of Travels* (1930).

Ossip Dymov (pseudonym of Josef Issidorovich Perelman), a regular attender at Ivanov's «Wednesdays» and Sologub's «Sundays», repeatedly used the prose cycle form. His first book of stories, *Sun Cycling* (in four parts, one for each season: *Spring, Summer, Autumn, Winter*), was published in 1905. The very title is semantically close to the notion of the cycle, defining the cyclic character of artistic time and space composition in the book, and the names of each part further intensify the cyclic semantics of the title. In 1908 Dymov published his cycle of plotless sketches, *The Earth is Blooming*, proving that a single plot in a cyclical artistic creation was not mandatory. In 1910 he published a collection of stories with the unpretentious title of *Stories* and, a year later, *Merry Grief*, a cycle of humoristic stories.

Sergei Auslender's stories from his first collection (*Golden Apples*, 1908) are indissolubly interwoven and form a cycle: their themes are linked and, although set in different historical epochs (the French revolution and Italian Renaissance), the stories are connected by their plots. In 1912 Auslender published a second collection of *Stories*, to widespread critical acclaim, in which the principles of cyclization were further developed.

The well-known theorist of formalism Viktor Shklovsky had given very exact and felicitous explanations of the processes of genre transformation and of the structural innovations which had taken place in Russian literature in the first half of the 20th century; in 1923 he put his literary speculations into practice in the text *A Sentimental Journey*, where he described his impressions of the war years. The title of the text and its structure contain a mutual opposition. The journey posits a linear and smooth development, but the text is plainly fragmentary. This is quite natural, especially if we take into consideration the intertextual reference to Sterne. Another work by Shklovsky with the same form of cyclical composition is *Zoo. The Letters not about Love*,

or the *Third Eloisa* (1923), dedicated to Elsa Triolet. Yuri Tynyanov also composed short prose miniatures, planning to insert them into the cycle *Moral Stories* in the 1930s.

As a prose writer Boris Poplavsky is well-known above all for his unusual novel *Apollo Bezobrazov*, where the split personalities of the characters result in a split textual structure. Moreover, the text is divided into the novel itself and the diary of the main character, in a way harking back to the composition of a 19th-century «novel in short stories», especially Lermontov's *A Hero of our Time*. The works of Sigizmund Krzhizhanovsky confirm the fact that a large number of prose cycles were written in the 1920s: the cycle of sketches *Moscow Signboards* (1925), the epistolary narrative *Stamp: Moscow* (1925), the 29 short stories of the cycle *Fairy Tales for Wunderkinds* (1922), and the cycles of stories *With What People are Dead* and *Unfamiliar Theme*.

Leonid Dobychin, a talented but obscure writer, started his literary career with a cycle consisting of five stories, *Evenings and Old Women*. In 1924 he sent his manuscript to Kuzmin in Leningrad. Kuzmin did not reply to the young author but researchers agree that he kept the manuscript. Nevertheless, a new collection of cyclical stories, *Encounters with Elise*, was published in Leningrad in 1927. In 1931 he published another collection entitled *Portrait* and, in 1933, the collection *Material* was ready for publication but, for some reason, never went to press. Along with his scrupulous care for literary refinement, it was typical of Dobychin to leave his works open to possible continuations. For example, the ending of his most important work, *The Town of N* produces a «cinematographic» impression of the ending of the «first episode». ¹³ Dobychin was apparently prepared to «assemble» a book again and again; he attached great importance to the initial quality of the material and to the cohesion of the «fundamental elements» of art as discovered by the author himself. Dobychin has often been compared to James Joyce, and many similarities can be found between his novel *The Town of N* and Joyce's cycle of stories *Dubliners*. On the occasion of the 2nd Dobychin Conference in Daugavpils, researcher F. Fedorov stated: a «paragraph-shot» became a semantic unit of this author's prose, raising Dobychin's stylistic method to the function of film montage. A «paragraph-shot» includes a theme but no beginning, no end and no development. It is only the statement of a fleeting

¹³ *Ibidem*, 235.

event. O. Abankina has also written about the cut structure of Dobychin's texts, noting that the author's working principle was the following: montage of facts without succession of acts.

No analysis of the modernist novel would be complete without mentioning Mikhail Ageev's *Novel with Cocaine*, which made a sensation in the 1930s. Its Russian title alludes to the fragmentary nature of the text, divided into various units, all dissimilar because of the contradictions rending the consciousness of the protagonist. The text is narrated in the first person and the character, Vadim Maslennikov, leads an intensely spiritual life, being at the same time susceptible to various passions.

Vladislav Khodasevich, a poet and prose writer, considered the cycle the main means of text organization. S. Baranov stated that, while discussing Kuprin's philosophy, Khodasevich saw the clue to it in the form of *Junkers*, and that he maintained that the seemingly fragmentary character of the book was simply a means to help the comprehension of the concealed wholeness of the world.¹⁴ The latter created his own variant of this kind of text in his book of memoirs entitled *Necropolis*, published in Brussels in 1939 and consisting of newspaper and journal articles written by Khodasevich in the previous fifteen years. *Necropolis* is a cycle of nine portraits of writers he was acquainted with (Brusov, Bely, Gorky etc.). It is structurally similar to Georgii Adamovich's *Solitude and Freedom* (1955) which consisted of a series of articles and essays about Aldanov, Bunin, Gippius, Zaitsev, Nabokov and other writers. Marina Tsvetaeva also created cycles of essays; they include famous works such as *Father and His Museum* and *My Pushkin*. The form of her epistolary narrative *Florentine Nights* is cyclical.

At some point in their lives, many realist writers wrote texts in new cyclical forms which entailed the emergence of fresh interrelations within traditional artistic structures, and whose narrative organization often resembled the modernistic type. For example, Evgenii Chirikov dropped the realistic style of narration in his cycle of stories of the 1910s based on religious topics (*Temptation, Maiden Mounts*, etc.). In 1893 Alexander Amphiteatrov, who is considered a naturalist, published a cycle of stories entitled *Psychopaths: Truth and Fiction*, which betrays its very theme. In 1920 he published the cycle *Cuts and Shadows* devoted to the

¹⁴ S. BARANOV, *Problema tsikla i tsiklizatsii v tvorchestve V. Khodasevicha*. Abstract of the thesis for degree of Candidate of Philological Sciences, Volgograd, 2000, 5.

medium phenomena, and *Dream and Reality*, in which the characters of the stories are portrayed in extreme situations enabling the writer to analyse the influence of the subconscious on human character and behaviour. The narrative styles of the three cycles of stories are all of the modernist type. Nikolay Narokov is the author of a cycle-type book, *Stories of Strange Happenings*, which was partly published in *Renaissance* magazine. The main themes of these «strange» stories are the irrationality of existence, the presence of the Superior Will, unexplained miracles and universal Evil, the relativity of earthly values. These stories were styled «strange» by their author, and indeed, for an author inclined to realism like him, their obvious and substantial debt to modernist aesthetics is a strange fact. His novel *Virtual Value*, often considered realistic, is also based on a modernist perception of the irrationality of existence.

In 1923 Semyon Jushkevich published his novel *Episodes* in Berlin; both title and composition contradict the traditional novel structure and the cycle is used as the starting point of a new type of 20th-century novel. Irina Odoevtseva's novel *Mirror*, published in Paris in 1939, exhibits a structure very similar to a prose cycle. V. Mirny, who reviewed it in *Sovremennye zapiski* (Modern notes), observed that Odoevtseva capitalized on an unusual compositional method whereby the reader perceives all the events in a fragmentary way and only seeing their reflection in the mirror.¹⁵

Avant-garde writers were also interested in cyclical composition. Velimir Khlebnikov and Alexei Kruchenykh jointly authored a collection of stories entitled *The Journey Round the World* in which the border between verse and prose is disregarded and the traditional conception of rhythm is destroyed. Elena Guro's *Barrel Organ* (1909) is a description of nature, with plot fragments and scenes seemingly unrelated. In this case, the integrating and dominant element of the text composition is the image of a son, a recurring theme in Guro's works although, in fact, we know that she had no children. Researchers admit that the creative work of Khlebnikov and Guro led to the creation of a new type of prose narration «which reached its apogee in the works of Isaac Babel, Viktor Shklovsky... and others».¹⁶ Verses by Khlebnikov and essays and prose poems by Guro were experimental as a result of

¹⁵ V. MIRNY, Retsenziya na «Zerkalo» I. ODOEVTSEVOI, *Sovremennye Zapiski*, 1939, 69, 390.

¹⁶ *Russkaya novella. Problemy teorii i istorii*. Collected Articles, Saint Petersburg, 1993, 184.

their brevity and the connectedness between text fragments and the text in its entirety; moreover they explored new aspects of the relationship between author and reader in post-chekhovian prose. From this standpoint, Guro's *Diary*, written between 1908 and 1913, is considered the impeccable demonstration of a new kind of relationship.

The cyclical form was also well suited to the creative principles of the Oberiut; for this loose group of Absurdist writers, the combination of «small» form and «large» content was essential. The same is true, however, for post-Oberiut works. Daniil Kharms's cycle of miniatures, *Incidents*, written between the end of the 1920s and the end of the 1930s has become a famous literary work. It was defined by Ya. Druskin the research of a «subman». The various plots of *Incidents* combine the themes of murder, violence, physical suffering, the mystical motifs of dream and disappearance, a play with a reader and a parody of historical prose as well as stereotypes of mass-cultural consciousness.¹⁷ In her book *Artistic Synthesis in 20th-Century Russian Prose* N. Zakharieva notes that in *Incidents* time is split up and inserted into mini-stories and mini-scenes, in a vivid exhibition of splinters of daily routine. She comments that Kharms used a language characterized by telegraphic brevity and that he preferred a narrative method in which the same theme is repeated over and over again while only the situations vary.¹⁸ This last statement contains a clue to the cyclical character of the work and to a new kind of cyclicity which emerged as a result of fresh literary developments in the first half of the 20th century. In the space of Kharms's «small prose», the «appearance» of everything changes: objects and phenomena undergo the most unexpected transformations. D. Moskovskaya writes that the main peculiarity of *Incidents* is that the author makes fun of the need, traditionally typical of the genre, to draw a consistent conclusion after each «incident»,¹⁹ and we agree that this is also a patent attitude of the cyclical process in the prose of the period examined here: the traditional standards of the genre are often rejected and integrity is based on other principles. A. Zlobina illustrates this situation

¹⁷ *Russkie pisateli 20 veka*, Bibliographical Dictionary, Daugavpils, 1994, 725.

¹⁸ N. ZAKHARIEVA, *Khudozhestvennyy sintez v russkoi proze 20 veka*, Sofia, 1994, 215.

¹⁹ D. MOSKOVSKAYA, «V poiskakh slova: strannaya prosa 20-30 godov», *Voprosy Literatury*, 1999, n. 11-12, 59-60.

with a quote from Mikhail Yampolsky, the author of *Unconsciousness as a Source. Reading Kharms*. The episodes of *Incidents* are based on one and the same model: «The writer: I am a writer. The reader: But I think you are s...t!». The usual discourse of the author is suddenly interrupted and the writer immediately «falls down and dies». ²⁰ Another cycle by Kharms, *Beginnings*, is a series of «frustrated» stories with plain and neat beginnings and deliberately inert endings which, all of a sudden, break off the narration. From 1928 to 1931 Kharms put out nine children's books conformable to the principles of cyclical composition; in 1930 he published two large-scale literary works, *The Paw* and *Guidon*, hallmarked by a mixture of absurd dialogues and grotesque scenes. From 1928 to 1931 Alexander Vvedensky published as many as thirty cycles of children's books.

The novel form appealed strongly to Konstantin Vaginov, as we can see in his works *The Song of a Goat* (1927), *Work and Life of Svistonov* (1929) and *Bambochada* (1931). Plot does not play any significant role in these novels, and at every turn the fictional world falls apart, with the narration constantly shifting from reality to hallucination. The prose is psychedelic and, as a result, the novel undergoes changes, above all in the interrelation of its single parts.

Another writer worth mentioning with regard to the subject of the present paper is Sasha Cherny who, as a prose writer, produced cycles of stories, mainly humorous or fabulous. They include *Frivolous stories* (1928) and the children's book *Fairy Tales of a Soldier* (1928) in which the fables are held together by means of a Russian soldier whose traits are outlined in the tales.

The sheer number of names and literary works mentioned above drives us to hypothesize that text cyclization in modernist and avant-garde prose was a method of creating a new type of literary works meeting the needs of the times and embodying a yearning for integrity and inevitability in the chaotic artistic world of that new epoch. Obviously, such artistic, cyclical works did not crop up only in Russian literature. An «episodic novel» spate and a tendency to mould the novel out of separate, self-contained stories became the shaping drive of the English modernist and avant-garde literature of the 20th century. The origin of the «episodic novel» lies, first and foremost, in the

²⁰ A. ZLOBINA, «Sluchai Harmsa ili opticheski obman», *Novy Mir*, 1999, 2, 185.

literary discovery and apprehension of new aspects of dialectical interaction between a part and the whole, a human being and the world, an individual and society. In American prose a new «episodic novel» genre developed and reached its peak in the inter-war years, when the national conception of human existence underwent a reappraisal.

Various (and sometimes conflicting) terms are used to classify this «hybrid» genre: thus we find not only «episodic novel», but also «novel in novellas», «cycle of stories», «collection-novel» and «synthetic form». Research on the origin of the new genre entails further study. Only by keeping this in mind can we identify the principles underlying the development of the epic genre in the literature of the 20th century and consider the question of the destiny of the modern novel in a new light. Sherwood Anderson is to be considered one of the founders of the new genre and his novel *Winesburg, Ohio* (1919) the seminal «episodic novel», the originator of a «new genre» tradition in American literature.

The First World War played an important role in the development of the cycle genre in the postclassical prose of 20th-century North American literature. Roughly speaking, the «episodic novel» form was the counterpart of the image of a broken, fragmentary world brought about by the art of that era. Stories-chapters with a fully-fledged plot are arranged, as in Hemingway's *In our Time* or Steinbeck's *The Pastures of Heaven*, within the narrative space, one after another, and they are independent and equivalent.²¹ The First World War and the Russian Civil War played a major role in the pursuit of new forms by Russian writers. Suffice it to remember the so called «ornamental» texts written during or after but, in any case, under the influence of the War and the Revolution. We can mention such writers as Larissa Reisner, Aleksandr Serafimovich, Vyacheslav Ivanov and Isaac Babel, whose works are often studied outside Russia and whose influence on the further development of prose forms has been emphasized by a number of critics (F.L. Ingram, K. Brooks, R.P. Warren, etc.).

Hemingway took the structural principle of Anderson's new genre of the «episodic novel», and transformed it into something substantially more complex. The major artistic aim of his work was set down in the very title: *In our Time*. This title played a primary role in the assemblage of the text, underlining, on the one hand, the exact temporal limits of the narration and,

²¹ *Modern Fiction Studies*, 1968, vol. XIV, 3, 328.

on the other, the structural disruption of all spatial boundaries. Each vignette, thematically unconnected with the text, was intercalated with the chapters of *In Our Time*. So the prologue and epilogue were added to the narration. In Hemingway a plurality of narrative viewpoints replaced the lyrical «I» of the works of Sherwood Anderson.

The author of *In our Time* explained that the presence of two parallel sequences, fifteen vignettes and fifteen stories, was necessary, on the one hand, to create a picture of the whole, on the other, to explore it in detail. The stories and the vignettes, correlated by the author's scheme of the inner plot, formed a plurivalent novel about history and Man.

According to Clinton S. Burns Jr. *In our Time* «is neither an anthology nor a novel; it is a new form, a literary hybrid where a sort of anthological diversity is combined with a sort of novel integrity». Such a definition can be successfully applied to *Decaying Masks* by Fyodor Sologub and *The Airway* by Konstantin Balmont and other prose works produced under the influence of Russian modernism.

According to many critics John Steinbeck and William Faulkner followed in Anderson's steps. *Flappers and Philosophers* and *Tales of the Jazz Age*, F. Scott Fitzgerald's collections of stories, show similar artistic structures. John Dos Passos, regarded as one of the fathers of the «experimental novel», published most of his works between 1910 and 1920. His first novel, *One Man's Initiation* (1917) is a jumble of fragments and sketches, something similar to a string of reports. The experimental technique was further refined in *Manhattan Transfer* (1924) styled by the author as a «collective novel», showing New York's many-faceted life. The novel consists of a succession of scenes and episodes and a multitude of roughly sketched characters; and no sooner is the author's attention focused on one of them than it is immediately diverted to someone else. Sinclair Lewis, after describing the novel as a riot of literary clichés, acknowledged its importance by comparing it to Proust's and Joyce's works. The penchant of Dos Passos for cyclization was evidenced by a more global coalescence of «experimental novels» into integrated artistic unities. For example, the trilogy *USA* is the result of a search for an American epos, the epos of the new times which stimulated not only Dos Passos but also Faulkner, Steinbeck and others. A. Ovcharenko compares Maxim Gorky's works of the 1920s to Dos Passos's, and declares that in his later works Dos Passos capitalized

on the same devices employed by the Russian writer in his *Diary notes. Reminiscences* (Guillaume Apollinaire's «montage art», Jules Romain's «screen-novel», Sergei Eisenstein's «montage of attractions», Dziga Vertov's «screen-eye»), on their hypertrophy, highly complicated montage and accumulation of «biased design» after the manner of Boris Pilnyak and German expressionism.²²

Around the 1950s Tennessee Williams, till then a playwright, took to prose writing. His prose consists mainly of cycles of short stories: after beginning with *One Arm and Other Stories*, published in 1948, he continued with four more: *Hard Candy: A Book of Stories*; *Three Players of a Summer Game and Other Stories*; *The Knightly Quest: a Novella and Four Short Stories*, and *Eight Mortal Ladies Possessed: a Book of Stories*.

Before concluding our survey of genre transformations in American prose during this period, we must bear in mind that the majority of the above-mentioned writers produced their cycles and novels under the influence of the artistic and critical authority of Henry James who, at the turn of the century, formulated new rules for fiction (*The Art of Fiction* and others). To the same period belong James's novels *The Wings of the Dove* (1902), *The Ambassadors* (1903) and *The Golden Bowl* (1904), which illustrated his quest for new combinative means in literary works.

Thus the emergence of a new genre called «episodic novel» was brought about, first of all, by the deterioration of traditional plot – the international literary phenomenon of the epoch we are considering –, and, secondly, by historical events and a crisis in the country. It may also be related to coincident circumstances in Russia and among Russian emigrées. Between 1910 and 1920 many American writers and critics, calling to account the national canons of the «well crafted» novel, came to look upon the plot as a system of implausible events and rebelled against it. Similar feelings prompted Russian modernists to explore new ways in which they might connect the parts of a literary text so as to create a single unit and infuse the novel form with «new flexibility». Their works were emancipated from traditional plot; they were works of art, made up of separate stories where action, place and time might either coincide or disagree; and their image system and inner plot acquired a new kind of integrity.

This is the kind of works that appeared at the same time in American and British literatures. One of the most notable examples is the cycle of stories published by James Joyce under the title of *Dubliners*. W.B. Yeats remarked: «I think his book

²² A. OVCHARENKO, *M. Gorky i literaturnie iskaniya 20 veka*, Moscow, 1978, 52.

of stories *Dubliners* engages for a great novelist of an unusual type. Foreground is not enough here; perhaps, there is only atmosphere here but I see the unique approach to life in it». ²³ In this analysis it is no coincidence that the poet stresses the potential development of the novel structure in due course, and points out what makes *Dubliners* similar to a novel. Its composition is well considered, the sequence of the stories is governed by the power of some inner movement of the text and, last but not least, *Dubliners'* ending is most poignant. Some scholars (A. Gildina, G. Gorman, R. Levin, C. Shattuck, M. Reynolds, U. Tyndall etc.), to underline the «architectural solidity» of the book, quote, by way of an example, the author himself who explained the principle underlying the structure of the text:

My intention was to write a chapter of moral history of my country, and I chose Dublin for the scene, because that city seemed to be the centre of paralysis. I have tried to present it to the indifferent public under four of its aspects: childhood, adolescence, maturity and public life. The stories are arranged in this order. ²⁴

No doubt such a compositional project brings *Dubliners* closer to the novel genre, where the portrayal of the protagonist in terms of chronology and development is more typical rather than in a cycle of short stories. Scholars have compared *Dubliners* not to an episodic novel, but to an epic: *Dubliners* is based on Homer's *Odyssey* (R. Levin, C. Shattuck). ²⁵ M. Reynolds compares the composition of *Dubliners* to the cyclic structures of Dante's *Divine Comedy* and also to the process of cyclic development of human history posited by Giambattista Vico, the Italian philosopher. Once again, we witness the combination of a cycle with a single monumental epic form. As said above, in connection with *The Town of N* by Leonid Dobychin, *Dubliners* had a great influence on the Russian literature of the first half of the 20th century.

Dubliners, in its turn, appears to have been influenced by the work of another Irish literary artist – the so-called «rural cycle» entitled *The Untilled Field* by George Moore, published in 1903, which unfortunately passed unnoticed. Nowadays scholars hold that Moore's cycle ushered the new prose tradition in 20th-century Irish literature.

²³ R. ELLMANN, *James Joyce*, Oxford, O.U.P., 1968, 403.

²⁴ R. ELLMANN (ed.), *Letters of James Joyce*, vol. II, London, 1966, 134.

²⁵ R. LEVIN, C. SHATTUCK, «First Flights to Ithaca», in S. GIVENS (ed.), *Two Decades of Criticism*, New York, 1963, 49.

The works of another Irishman, already mentioned in connection with Joyce's cycle, show the importance of the trend we have described. William Butler Yeats was the father of the Irish literary Renaissance, and it was thanks to his genius that Ireland came to the forefront of artistic innovation all over the world. An active adherent of symbolism at the turn of the century, in 1893 Yeats published a collection of short stories in the 19th-century, classical style, a kind of aesthetic production quite different from the one developed at the turn of the century. The work was entitled *The Celtic Twilight* and consisted of diary notes from his travels in Ireland.

Samuel Beckett, another Irishman, worked along the lines drawn by Joyce's prose style. He was Joyce's secretary for a long time and Joyce's forms of cyclization are discernible in the collection of stories *More Pricks than Kicks* (1934), as well as in the novel *Murphy* (1938).

The English writer Joseph Conrad (of Polish origin), combined the features of traditional realistic writing with modernistic, pre-existentialist innovations. His novels are characterized by «torn» narratives and narrators, with characters who do not seem to understand the meaning of the events they relate, while other characters, suffering victims in an indifferent world, are left to their own devices (which, in its turn, leads us to perceive the text as a whole made up of separate parts). Aside from that, Conrad wrote cycles of stories such as *Twixt Land and Sea* (1912) and *Within the Tides* (1915). From the perspective of British modernism, the above-mentioned texts can be associated with Virginia Woolf's short stories *Monday and Tuesday*, Richard Aldington's *Roads to Glory* and *Soft Answers* as well as «episodic novels» by Woolf herself, Dorothy Richardson, David Herbert Lawrence etc. As for Woolf, if we consider her essay «The Russian Point of View», her regard for Russian literature as a whole and the fact that she was among the founders of British studies of Russian literature in the 20th century, the influence exercised on her by the changes taking place in Russian prose (as well as the reverse) cannot be overstated. It is generally acknowledged that her celebrated debut on the literary scene as the first English innovative writer awoke the interest of readers and critics for the works of other women writers and poets such as Katherine Mansfield, the author who exhibited her artistic skill mainly in the short story genre and, as a rule, in organizing several stories into a cycle.

An outstanding representative of the interwar generation of

English prose writers, Evelyn Waugh proved that the importance of the cycle structure had not declined after the First World War; he published his novel *Vile Bodies* in 1930. This work bears out the importance of cinematographic montage in the cyclization process characterizing the prose of the first half of the 20th century. The novel (belonging to a genre not easily identifiable), consists of a great number of dialogues between the most disparate characters, in different chronotopic situations subject to sudden changes, suggestive of cinematic shots. In a later novel Waugh modified the cycle structure extensively bringing into play post-modernistic devices: interpenetration of spaces, periods of time, realities and the character's self-perceptions (he thinks he is a Jew, then a fascist, then a homosexual, etc.).

The works by Aldous Huxley are also very interesting as examples of transformation of the cycle structure. E. Chernozemova notes that the structure of Huxley's novels is similar to the structure of the musical compositions to whose description he devotes pages on end: all parts have their individual lives; they come into contact, their ways cross, for a moment they merge in final and perfect harmony, but then they fall asunder again. Each part is cut off, separate, alone.²⁶ This description of the composition recalls the description of the classical structure of a cycle, rather than that of a novel, i.e. it shows the penetration of cyclic form into the novel in the first half of the 20th century.

In the prose of the first half of the 20th century, genre transformation processes are discernible in the modernistic and avant-garde prose works based on the principles of the integration of parts into the whole and different from anything else existing in other national literatures. Franz Kafka's *A Hunger Artist* and Albert Camus's *Exile and the Kingdom* are particularly to the point as regards the interaction of the parts with the whole. As far as Kafka is concerned, he is «in close relation» with cycle and cyclization, and this applies not only to his short stories but also to his novels. In 1912 Kafka began writing his first novel *The Man Who Disappeared*. He drafted the first six chapters very quickly, over a period of six weeks, then stopped. In 1913 he published the first chapter separately, thus confirming his specific perception of the work: the novel can exist in parts as a prose cycle. In 1914 several more fragments of the novel, including the

²⁶ N.P. MIKHALSKAYA, *Zarubezhnie pisateli*, Bibliographical dictionary, 2 vols., vol. II, 1997, 375.

final chapter, appeared in print, i.e. the novel turned into a cycle consisting of a number of stories, which could be perceived both as independent parts and as a whole. Kafka did not finish *The Man Who Disappeared* and, among other reasons, this might be ascribed to the fact that, at the outset, the author declared that his aim was to write a novel after the manner of Charles Dickens, something like *David Copperfield*. But in the early 20th century such an attempt was doomed to failure: Dickens's form was unfit to express a modern content, especially if one considers the specific character of modernist artistic consciousness. Similar attempts took also place in Russian literature: modernist writers tried to write novels harking back to the style of earlier writers, but they often failed, as we can see in the unfinished novels and short stories by Nikolay Gumilev, Valery Brusov and other authors. Kafka, on the contrary, succeeded in creating works of a purely cyclic type: the three famous stories entitled *The Metamorphosis*, *The Judgment* and *The Stoker*, collected under the common title *Sons*, symbolized, in a kind of trilogy, the conflict of their protagonists with the generation of their fathers. In 1919 Kafka published the cycle of short stories *A Country Doctor. Short Stories*. Moreover he turned to the aphoristic genre and wrote two neatly structured cycles where each aphorism is numbered: *Ruminations on Sin, Suffering, Hope and True Way* and *He. Notes of 1920*. We should note that the title of the first cycle, a work with a thoroughly worked out structure, is inferential as it was chosen by Max Brod after Kafka's death.

Rainer Maria Rilke wrote prose quite often. Under the influence of trips to Russia, he wrote *Stories of God*, variations on the theme of Russian history and literature. From the point of view of genre, the book can be regarded as a twofold specimen: the presence of variations postulates the existence of an invariant, the integrating idea dominating the whole text development; the literary genre declared in the title is the story, which requires a separation of the parts, their clear-cut independence from each other. Something similar is present in Rilke's later prose work, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* (1910), but the definition «notebooks» implies greater integration of all the parts of the work, than «stories»; notes as a genre always demand plurality, but they are always considered together. The genre of *The Notebooks...* is often defined as a novel, laying stress, however, on its diary form. The diary is a classical variant of the cycle, the literary specimen where the whole antinomic conception of a

personality is placed, exhibited in the concurrent interactions of works on the functional grounds of integration and segregation. Thus, the cyclical nature of the diary-novel of the first half of the 20th century looks like a rather natural phenomenon.

At the beginning of the century the Austrian writer Felix Zalten, the author of *Bembi*, the famous fairy-tale, wrote a collection of essays, *Viennese Nobility* (1905) and *Austrian Exchange* (1909) where the influence of symbolism, mainly of maeterlinckian stamp, is felt. Another Austrian modernist, Robert Musil, who had greatly helped to improve the standing of Austrian literature in the 20th century, published a collection of two novellas (*Unions*, 1911), whose title makes clear that the parts of the whole are united by the author's will and portray similar subjects. The texts of this cyclic work are not particularly long and are dedicated, indeed, to the same irrational aspect of the relations between man and woman. The novellas should be read as a single work, into which the reader should plunge, conforming to the logic of the events (or their absence). The «risings and falls» of the plot do not prevent the reader from moving smoothly from one text to the other as the plot itself is subservient to the other levels of the structure.

In 1935 Musil wrote another cyclical work, *Posthumous Papers of a Living Author*, a collection of essays and artistic vignettes. Musil's most important novel, *The Man Without Qualities*, was first published as a work of cyclical type: in fact it was printed in 1943 not as a whole, but as a number of chapters and mini-chapters, not interconnected according to the novel's compositional principle, but as a collection of extravagant short stories. This debut of a work of art into literature was characteristic even for the Russian novels of the 19th century: *A Hero of Our Time* and *Eugene Onegin* at first saw the light in a number of journal issues.

In 1896 one of the fathers of European modernism, Marcel Proust, published *Pleasures and Days*, which consisted of essays, novellas and sketches; according to scholars (V. Trykov)²⁷ this book is the model upon which the famous novel *The Past Recaptured* was conceived, not only from a thematic but also compositional point of view. It is quite natural that the above-mentioned novel should become, sometimes even in an unperceived way, a landmark in the creative consciousness of many writers, including

²⁷ *Ibidem*, 162.

Russian ones. This was also the case with Ivan Bunin. As the author of *The Life of Arseniev* famously stated: «When a new fashion trend appears, I turn away from it “in spite”. It was the same with Proust. I have recently read it and was even scared: there are a lot of places quite peculiar to Proust in *Arseniev*! Now try to prove that I even have never seen books by Proust when I was writing!»²⁸

Indeed, Bunin's reminiscing through his characters, as a way to feel again the lost fullness and entirety of existence, is comparable to what happens in Proust's works. But for the kind of imposing plot found in *Dark Alleys*, we cannot but refer to Joyce and his assumption of universal mythological archetypes. And, speaking about the organizing role of rhythm in *Dark Alleys*, we cannot but mention Woolf's novels, *Mrs. Dalloway* in particular, where the very narrative rhythm is the main shaping feature, behind the ebbs and flows of life, reverberating the mood fluctuations of the main characters.

A year before the appearance of Proust's *Pleasures and Days*, André Gide published *Paludes*, a work conceived under the influence of symbolist aesthetics and where exposition, climax and denouement are absent; the attention to the plot is supplanted by the search for a particular twofold viewpoint, while, at the same time, the reader can observe the events both from the standpoint of the author and as a bystander. A composition of this kind was a real innovation. Roland Barthes considered *Paludes* the starting point of the European modernist novel. A further development of the structure of *Paludes* is manifest in the novel *Counterfeiters*, conceived by Gide, according to scholars, as a prose rendition of Johann Sebastian Bach's *Art of Fugue*. The leitmotif of the book, where several themes and plots don't undergo any development and are dropped at a rudimentary stage, is the diary of a writer, Edward. The genre of the fugue in music entails the presence of structural-conceptual sections, with different functions in the context of a single artistic task, and combined within the general theme or themes, developing this or that way in every part. Thus a fugue is, by analogy, closer to a cycle than to a novel, since in a cycle the main principle of development implies the certain repetition of one and the same elements at different levels and in different parts of the whole.

²⁸ Letter of Bunin to P. Bitsilli quoted from O. MIKHAILOV, *Strogy talent*, Moscow, 1976, 211.

Later in 1939, the existentialist writer Jean-Paul Sartre published a cycle of short stories, *The Wall*, where the eponymous story is the fulcrum. To the same year belongs Antoine de Saint-Exupéry's *Wind, Sand and Stars*, which earned the author the Grand Prize of the French Academy. In spite of the fact – or rather, to be more exact, considering – that the work was officially called a novel, *Wind, Sand and Stars* is of great interest for us from the point of view of prose genre transformations. The book, completely deprived of a traditional plot line, consists instead of a number of sketchy recollections, apparently without any mutual, either external or internal, connection.

The famous French surrealist writer Louis Aragon also considered cyclization the most effective way of integrating artistic material into organisms of different kinds. In 1926 he published his radically surrealist experimental novel, *Paris Peasant*, where, with a view to finding a new prose form, the stress is put on elements unrelated to the plot.

An active supporter and among the first promoters of the theory of the death of traditional novel in the 20th century, Nathalie Sarraute crammed into her works many devices of her older contemporaries': Proust, Sartre, Kafka and several other authors mentioned above. Her first book, *Tropisms*, consisting, according to S. Fomin, of «a mosaic of psychological sketches», was published in 1939.²⁹ This book is generally acknowledged as a forerunner of the «nouveau roman», the anti-novel *par excellence*. The notion of «tropism» in biology denotes growth or turning movements of biological organisms (usually plants), caused by some environmental stimulus, such as light, temperature, gravity, water, oxygen etc. A tropism consists in an irregular growth, produced by the redistribution of phytohormones in a plant. If we apply this definition to the structure of a literary work, we find that the genre form nearest to a «tropism» and ruled by comparable laws, is the cycle, because of the number of transformations it underwent in the first half of the 20th century. A cyclic organism is similar to a plant: each part of it can develop at a different level and is gifted with its own structural and textual peculiarities. Accents may be distributed in a different way; a literary work may contain primary and subordinate texts, of different size, while still remaining an indivisible artistic organism liable to develop tropisms, like a plant. In her later works – *The*

²⁹ N.P. MIKHALSKAYA, *Zarubezhnie pisateli*, cit., 228.

Planetarium (1959); *Golden Fruit* (1963), etc. Sarraute deliberately dissected the plot, as before, structuring the text as a range of emotions, impressions and reminiscences.

In the late 19th and early 20th centuries Italian literature introduced Futurism into the world, and the influence of this movement on Russian culture is plainly discernible (let us recall the prose by Boris Pasternak, Velimir Khlebnikov, Alexei Kruchenykh, etc.). The prose works by the initiator and theorist of Futurism, Filippo Tommaso Marinetti, also stressed the importance of cycle in the creation of new artistic forms. His novel *Mafarka, the Futurist* (1910) openly substantiated his artistic principles: its text is divided into incongruous parts, it plays with syntax, it resorts to musical and mathematical symbols; it is a sort of dictionary showing the elements of a new futuristic organism. Another prominent Italian writer of the same period, Gabriele D'Annunzio, felt the appeal of Futurism in the 1910s; but he had already developed his own form of prose cycle in the 1880s, in the wake of Decadentism, as we can see in his collections of short-stories: *Virgin Soil* (1884), *The Book of the Virgins* (1884) and *San Pantaleone* (1886). In 1902 the two latter collections were shaped into a cycle entitled *Tales of the Pescara*. At the turn of the century the cycle form led him to a more fragmentary form of novel, with sketchy images and broken plot lines. In the 1920s and 1930s D'Annunzio took on a lyrical kind of expression which also originated a cycle, as suggested by the title itself: *Hundreds and Hundreds and Hundreds and Hundreds of Pages of the Secret Book by D'Annunzio Trying to Die* (1935).

Cyclic structures are often found in literary traditions which, after being unconnected from the main currents of world literature, at a certain point gained the lead and, in some cases, became the defining vector of literary development. We might mention, for example, the literatures of Latin America. Jorge Louis Borges identified two stages in his creative work and called them «the games with time and infinity» and «the mythology of outskirts». His collections of stories (*Fictions*, 1944; *Aleph*, 1949; *The Book of Sand*, 1975, and others) belong to the first stage, while «the mythology of outskirts» includes such collections as *Passion for Buenos Aires* (1923), *Brodie's Report* (1970), etc. Moreover, in the 1930s Borges wrote a book of novellas entitled *The Garden of Forking Paths*, whose unusual composition can be perceived in the wording of the title: the garden image evinces a new type of cyclization which would be developed in various national

literatures in the course of the 20th century; in fact Borges was awarded, together with Samuel Beckett, the father of the theatre of the Absurd, the Formentor Prize.

Borges was famous for his keen interest in anthologies, reference books and encyclopaedias, and this certainly influenced his prose, mainly belonging to a genre called «cento», or, in other words, «patchwork», a text held together by its own heterogeneity. The term «patchwork» comes in very handy also for the work of Sologub. L. Silard styled his *Charms of Navia* as a «patchwork», since Sologub deliberately used different techniques in a highly uneven way, turning the whole trilogy-novel into an occasion for experimenting on the means of «elevation of existence». The term «patchwork» palpably describes the kind of connection existing between the part-fragments in the novel; moreover, these parts intersect both «horizontally», as the action develops, and «vertically», in different text layers. Since the genre of the «patchwork» novel answered the requirements of the time in the best possible way, many modernists resorted to it; the same form was employed by Osip Mandelshtam in *The Egyptian Stamp*, *The Fourth Prose*, etc., by Konstantin Balmont in his novel *Under the New Crescent*, as well as by Valery Brusov in his stylized novels, etc. Brusov, after reading Remizov's manuscript of *Shurum-Burum*, described it as «a brocade patch on grey woollen cloth», a judgement also suggesting a parallel between the structure of the literary work and a cycle.

Another literary field of the 20th century to be considered in the context of its specific national character is Japanese prose. In spite of completely different cultural traditions, the cycle form made headway here too. Ryunosuke Akutagawa was a prominent writer of great talent and when he committed suicide with a lethal dose of veronal he was only thirty-five. Akutagawa's works embodied the principles of the so-called «school of new art», founded by a number of Japanese writers as a reaction to the literature of the past. In his opinion, only the novella and the essay genres were fit for his own writing, and his rejection of the novel form was radical. Yasunari Kawabata, his younger contemporary, an associate of the so-called «neosensualist» group of admirers of European modernism, in 1934-1937 wrote the narrative *The Snow Country*, holding firmly to the tenets of his poetics. The book consists of lyrical stories, connected by a common theme, the beauty of Japan, the «snow country». Basically, this narrative is a lyrical and epic cycle.

Resuming our analysis of European literature, we should mention how prose genre transformations influenced the works of Scandinavian writers. The Danish writer Herman Bang, whose style was impressionistic, in 1885 published a cycle entitled *Eccentric Novellas*, where each part is closely connected with the others by the theme – later exploited by nearly all modernist writers – of the solitary individual in the crowd. Hence the «ruptured connexity» structure in the parts of the book. The Norwegian writer Johan Borgen, whose first works appeared in the 1920s and who had obviously been influenced by Joyce, Proust and other «stream of consciousness» writers, actively developed the theme of the tragic solitude of a person in a cycle form story. One of the cycles is entitled *Solitary Trees in the Forest*, a title which vividly describes the artistic form of a literary work whose stories are both interconnected and separate at the same time. But just as a single tree is not a forest, so a single story does not wholly express what the author wants to say.

In 1890 Knut Hamsun loudly announced the birth of a new artistic form in his novel *Hunger*, where all impressionistic, symbolist and neo-romantic paraphernalia were put to use. The author himself styled *Hunger* not a novel but a series of analyses³⁰ – quite a sensible definition, since the work, while lacking a traditional plot, consists in a completely new kind of psychological analysis of personality and its sudden impulses. The cycle of essay-recollections entitled *In Wonderland* is of interest for our survey since it was written after the author's journey through Finland, Russia, Persia and Turkey. It is the most up-to-date sort of travel book, written in the vein of the so-called «lyrical traveller».

Bunin's *The Shadow of a Bird* (1907-1911) is a similar work. It consists of almost a hundred pages containing an assortment of diary notes (descriptions of cities, venerable ruins, architectural monuments, pyramids, tombs) mixed with legends of ancient peoples, excursus into the history of their cultures, etc. But in spite of the segmentation into separate stories, the work can be read as a single tale pervaded by the sense of a single motion. Knut Hamsun's novels – a rather hackeneyed label –, written in the first decade of the 20th century (*Under the Autumn Star* 1906, *A Wanderer Plays on Muted Strings*) are also more similar to a lyrical diary; both the form and the hierarchy of images are closely

³⁰ K. HAMSUN, *Polnoe sobranie sochinenii*, Saint Petersburg, 5 vols., vol. I, 1910, 13.

related to the cycle mentioned above. Hamsun's works can be regarded as one of the landmarks of the turn of the century. His attempt to develop diverse and new guidelines for parts connected in an artistic whole is the best evidence of the international and objective nature of the phenomena we are studying.

The Swiss writer Robert Walser, considered, like many of the writers mentioned above, one of Kafka's forerunners, proclaimed the transformation of the genre in the title of his *Fritz Kocher's Essays* (1904). The plural in this case underlines the mutual isolation of the text parts. The *Essays* treat different themes, are written at different times and for different reasons, but are all penned by the same fictional author; they are arranged like a chain but retain their self-sufficiency, since the genre entails completeness and structural integrity. Such a literary form brings to mind Gorky's *Diary Notes. Reminiscences*, Sologub's *Fairy-Tales*, etc. Walser turned to vignette forms very often, but grouped them into something larger: for example *Small Poems* (1914), *Small Prose* (1917), *The Life of a Poet* (1918), *Rose* (1925).

Towards the end of his life Friedrich Dürrenmatt, the Swiss author better-known as a playwright, wrote the story *The Winter War in Tibet*, where he included early texts of his, *The City* and *From the Guard's Notes*. This is clearly a narrative which can be regarded as an example of cyclization.

Genre transformation in prose was an international phenomenon. Writers working far apart insisted in turning to the cycle form, implying a different degree of connexity. In the 20th century the process of cyclization was the starting point for the creation of a new kind of modernist novel and the cycle structure can be found in the composition of longer prose forms used by writers belonging to disparate national cultures and literary trends. The idea of cycle was also in accordance with the avant-garde perception of the world: it took in the concepts of artistic distortion and maximalist pursuit of free, creative self-expression. Avant-garde cyclic structures call for improvisational ability, are liable to different interpretations and their main compositional feature is the principle of «vague meaning» – the opposite of the «concentrated meaning» of modernism. In the literature of modernism the cycle is a more or less self-contained system, where its specific philosophical and artistic meanings materialize in a sequential way; in the art of the avant-garde the cycle form and the artistic phenomena related to it repudiate a conception of the world based on rationality and logicity.

Texts create the impression of a cycle in the strict sense of the term: ring, sphere, a round body. Narrative cyclicality takes us back to the primeval meaning of the notion: to cyclic time, imperatively asserting itself, while the forms of cultural life are exhibited as decaying and collapsing in the historical commotions of the 20th century. These collapses bring out the eternity of natural existence.

ABSTRACT

The prose of the last decades of the 19th century and the first half of the 20th century was characterized by a steady attraction to various kinds of experiments. Genre transformations in prose were an international phenomenon. The cyclization was the starting point for the creation of a new kind of novel, and the cycle structure is found in the composition of prose forms in different national cultures (Russia, United States, Latin-America, Great Britain, Germany, Austria, Italy, France, Scandinavia, Japan etc.).

KEYWORDS

Literary genre. Prose. Russia.

BARBARA PAGOTTO

HUGH MACLENNAN'S UNPUBLISHED NOVELS

Hugh MacLennan (1907-1990), Canada's premier novelist from the 1940s till the 1960s, began working at «So All Their Praises»,¹ his first unpublished novel, while studying for his Greats (Honour Moderations and Literae Humaniores) final examinations at Oxford, and finished writing it in 1933 when he was at Princeton Graduate School.² That was a grim year for the Great Depression, and hard facts around the world, such as the spreading of fascism and the rise of the Nazis under Hitler, were the cause of great distress and ideological turmoil. Dorothy Duncan, whom MacLennan had first met aboard ship on his return to Canada in 1932, and whom he married in 1936, was the first person to encourage his efforts at fiction. His second unpublished novel «A Man Should Rejoice»,³ which he started in January 1934 and com-

¹ The title comes from Shakespeare, Sonnet 106: «So all their praises are but prophecies / Of this our time» (9-10). In his novel, MacLennan wishes to represent a modern consciousness which is aware of history, but uncomfortable in it, and to a certain extent unable to express its discomfort: «For we which now behold these present days, / Have eyes to wonder, but lack tongues to praise». (13-14)

² He was at Oxford from autumn 1928 to spring of 1932, and at Princeton from autumn 1932 to spring 1935, where he received his Ph.D. in the Classics. His thesis *Oxyrhynchus: An Economic and Social Study* was published by Princeton University Press that same year.

³ As indicated by the Acting Head and Curator of Manuscripts Rare Books and Special Collections Division of McGill University Libraries, there are two versions of «A Man Should Rejoice»; a first typed draft with many revisions and a «second version» with some revisions. Neither designation appears on the typescript; «second version» has been added to the description by the archivist. Both typescripts are held by McGill. The manuscript used in this study is the «second version», a digital reproduction as provided by McGill. MacLennan's novel is entitled «A Man Should Rejoice», even if the title which appears on the manuscript is «Man Should Rejoice». It should also be noted that the pages on the digital version do not correspond to the ones on the manuscript. The page references in this study are to the manuscript, and not to the ordering of the digital reproduction.

pleted in 1937,⁴ was mainly edited by Duncan, and MacLennan's advance in skill, according to his biographer Elspeth Cameron, is also to be attributed to his writer wife.⁵

Similar to other young men his age, MacLennan was particularly influenced by the political atmosphere of Europe. When he first left for Oxford, having come from a Conservative family background, he was politically oriented towards Tory ideas. In fact, just like his father, a Scotch Calvinist who nonetheless was a fervent anglophile, MacLennan deplored the defeat of the Conservatives in the British election of May 1929,⁶ which occurred in the midst of an economic depression, and large-scale unemployment in the aftermath of the First World War. MacLennan's two unpublished novels illustrate just to what degree his political orientation had changed in a few years.

Under the influence of some of his Oxford friends, he had become aware of the Labour party and the socialist ideology, and had begun to take a closer interest in British politics. He nonetheless «remained anti-Labour in his sentiments»,⁷ and largely unsympathetic to the upsurge of political polarization in Western Europe. His special interest lay in the fate of Germany, which he believed had been hit the hardest by the Depression along with America, and the repercussion of the September 1930 election during which the National Socialist German Workers Party significantly increased their seats in the Reichstag. Like many intellectuals of the left during the early 1930s, MacLennan felt strong antagonism towards capitalism, and was for a time influenced by Marxism, especially during the years he spent at Princeton.⁸ Marx's theories appeared to deliver a realistic analysis of the dynamics of economic change, and were useful in explaining the Depression, which had left millions unemployed. MacLennan had come to believe in the potential of the left to rectify the grave economic crisis which had devastated the Western world.⁹

In the manuscript of «So All Their Praises» MacLennan re-

⁴ ELSPETH CAMERON, *Hugh MacLennan's: A Writer's Life*, Toronto, University of Toronto Press, 1981, 107.

⁵ *Ibidem*, 111. In 1944, American-born Dorothy Duncan (1903-1957) won the Governor General's Award for her non-fiction book *Partner in Three Worlds*. The book was based on a private soldier's life in the Canadian Army.

⁶ *Ibidem*, 59.

⁷ *Ibidem*, 59-60.

⁸ *Ibidem*, 78-9.

⁹ *Ibidem*, 91-3.

corded that it was not published because Robert O. Ballou,¹⁰ the only publisher who accepted it, later failed as a consequence of the Depression. His second novel fared even worse. According to Cameron, MacLennan claimed he had taken the manuscript to twenty-eight publishers. Longmans, Green and Company told the author they would publish his book but recommended substantial revisions. In the end, however, they retreated from their position altogether, claiming that the novel was too similar to two others they had recently published. MacLennan was convinced that the underlying reason behind their rejection was that they were afraid of «associating themselves with left-wing politics». ¹¹ Duell, Sloan and Pearce of New York had seriously taken the manuscript into consideration, but then changed their mind because «the Munich agreement in September 1938 caused them to worry that the subject matter might soon be made irrelevant». ¹² In fact, after the outbreak of the war, they decided not to publish the book.

The borderline rejection of his second book was deeply upsetting, but served to strengthen his determination to pursue a writing career, and also paved the way to success with his third novel *Barometer Rising*, a portrayal of the author's homeland with a shift of emphasis on Canada rather than on Europe. This was the first novel «written in Canada, by a Canadian, in which a peculiarly Canadian consciousness» manifested itself. ¹³ Duell, Sloan and Pearce, who published *Barometer Rising* in 1941, carefully concealed MacLennan's previous failures by printing on the

¹⁰ This information comes from MacLennan's notation on the manuscript of «So All Their Praises». Although it appears they were not related, it is interesting to note, that the New York publisher mentioned by MacLennan has the same surname as Adin Ballou (1828-1886), one of the leading nineteenth-century exponents of pacifism. Reverend Ballou was the founder of the utopian community at Hopedale, Massachusetts (1841). The commune was grounded on «practical Christianity», a distinctive form of Christian socialism. For the relationship between utopia and literature in nineteenth century American literature, see ROSELLA MAMOLI ZORZI, *Utopia e letteratura nell'ottocento americano*, Brescia, Paideia, 1979. Robert O. Ballou presumably published books under the name of «Robert O. Ballou», «Vera and Robert Ballou», and «R.O. Ballou», first in Chicago during the 1920s, then in New York during the 1930s. John Steinbeck's *Pastures of Heaven* (1932), *To a God Unknown* (1933), and Henry Roth's *Call It Sleep* (1934) were all published by Ballou (Information kindly provided by the University of Iowa Special Collections Library).

¹¹ E. CAMERON, *op. cit.*, 119.

¹² *Ibidem*, 120.

¹³ DAVID ARNASON, «Canadian Nationalism in Search of a Form: Hugh MacLennan's *Barometer Rising*», in JOHN MOSS (ed.), *The Canadian Novel*, Toronto, NC Press, 1982, 95.

dust-jacket that it was his first novel.¹⁴ It is interesting to note that *Barometer Rising* is still referred to as MacLennan's first novel in present-day editions, such as McClelland & Stewart. Like Paul Tallard in *Two Solitudes* (1945), MacLennan realized that it was only through narrowing his scope and turning to a Canadian subject that he would succeed, as his wife had suggested: «to see Canada as it was and to write of it as [he] saw it».¹⁵

Although both unpublished novels are clearly indicative of MacLennan's sympathies with the left,¹⁶ any tendency he had hitherto displayed towards communist theories faded away upon his visiting Russia in the summer of 1937. He had hoped to find a «brave new world», instead his impression was that the Russian Revolution had imposed stricter censorship rather than granting fuller freedom. His trip to the country was during the second year of Stalin's purges, and in an essay he published forty years later, he wrote he had «witnessed a performance that permanently erased [his] belief that Lenin had been a blessing to mankind».¹⁷ Having seen the situation in Russia and dreading the rise of dictatorship in Germany and in Italy, MacLennan became more than anything else anti-war.¹⁸

1. «So All Their Praises» (1933)

«So All Their Praises» touches upon ideals of socialism, communism and various forms of collectivism. The main protagonists are supporters of socialism, and while they are living in New York they become members of a colony whose organizers are all intel-

¹⁴ E. CAMERON, *op. cit.*, 147.

¹⁵ HUGH MACLENNAN, «On Discovering Who We Are», in *Cross-Country*, 1949, Edmonton, Hurting, 1972, 52.

¹⁶ Canadian critic Larry McDonald writes that although Hugh MacLennan, Mordecai Richler and Morley Callaghan never identified themselves publicly with socialist politics or ideologies; their dialogue with left-wing politics and its persistent presence in their novels reaffirms the importance of socialism as a force in Canadian cultural history. As one reads through their novels, one is «struck by the shared compulsion to articulate their socio-political visions in terms of a response to socialism's insistent claims to the moral high ground and a privileged perspective on politics and the fabrication of social meaning». «Socialism and the English Canadian Literary Tradition», *Essays on Canadian Writing*, 66, Summer 1999, 220.

¹⁷ HUGH MACLENNAN, «Fiction in Canada: 1930-1980», in *University of Toronto Quarterly* 50, 1980/81, 36-7.

¹⁸ E. CAMERON, *op. cit.*, 115-118.

lectual Communists, even though «their manners and appearance would put them in with the Capitalists». ¹⁹ The colony regularly meets in the *Rathskeller* of the German-American Athletic Club, and theorizes about «the next war and Communism and Socialism and the place of science in the state». (151) Their meetings, however, never go beyond revolutionary talk, unlike the characters in «A Man Should Rejoice», who try to be «men of action».

By the mid 1930s, as the totalitarian regimes in Italy and Germany become more powerful, the appeal to the left increases. ²⁰ The events and concerns portrayed in «So All Their Praises» from 1929 (the Wall Street Crash) to 1933 (the rise to power of Adolf Hitler) are looming dark, especially since a substantial part of the story is set in Germany and in the United States, with only side-trips to Canada. MacLennan was in Germany as a student just a few months before Hitler seized power, so he became aware of what was happening. He was even arrested in Germany as a British spy in 1932 because of his considerable knowledge about the German Navy. ²¹

The novel has five sections, each called «Book», and is subdivided into thirty-one chapters. ²² The narration is linear and there are no scattered shifts in time. There are, nonetheless, sparse and limited examples of rudimentary attempts at using the «stream of consciousness» literary technique, ²³ which had recently become popular in the writing of James Joyce. The story is told from the perspective of a third-person omniscient narrator and begins in *media res* with a celebration of Adolf Fabricius's graduation party, and his engagement to Hilda Classen, a university student in Freiburg. There is some use of German, but it is not as frequent as in *Voices in Time*, MacLennan's last novel, published in 1980, which is set almost entirely in Germany.

Michael Carmichael, the other main character, is a friend of

¹⁹ HUGH MACLENNAN, «So All Their Praises», 1933, Montreal, MacLennan Library, McGill University, Hugh MacLennan Collection, 152. (All further references to this work appear in the text within parentheses).

²⁰ E. CAMERON, *op. cit.*, 78-79.

²¹ ALAN TWIGG, «Patricius», in *For Openers: Conversations with 24 Canadian Writers*, Madiera Park B.C., Harbour Publishing, 1981, 93.

²² Book I has eleven chapters; Book II three, of which two have the same numbering for there are two «Chapter XIII»; Book III nine; Book IV five chapters, with a discrepancy in the progressive numbering. The chapters follow this order: XXIII, then XXII, instead of XXIV, then the regular numbering continues up to chapter XXVII. Finally, the last division, Book V has four chapters XXVIII-XXXI.

²³ Some examples can be found on pages 6, 7, 13, 42, 88, 112, 171, 203.

Adolf's. At the beginning of the novel, he is presented as having been living in Germany for over a year. He professes to be a writer, and has a strong addiction to alcohol:

He wrote poetry and short stories and fancied the poetry to be good and the stories to be bad. People who saw his work generally fancied the poetry bad and some of the stories fair, but Michael never asked for criticism. (4)

He transpires as a dissipated, hard-drinking individual who does not take control of his life, except for when he saves Adolf from committing suicide, or when he decides to finally return to his homeland. The leitmotif of drinking runs throughout the novel, both as a way of escaping from reality and as an income for the protagonists through bootlegging during the Prohibition years. Like Adolf, Michael is of bourgeois extraction, but rejects his past as well as his family in order to lead a marginal existence as an itinerant worker in Germany. Their backgrounds as well as the period in which they live are gradually presented with the advancing of the plot. Both protagonists are in their late twenties. MacLennan's heroes tend to go in pairs: there is usually a «thinker» – Michael in this case, and a «doer» – Adolf. These two young men exemplify the first instance of the use of doubled characters, which was to become a recurrent technique in MacLennan's work.

Adolf, whom Michael calls «Yorick»²⁴ is a pensive, introspective young man, who judges himself sternly and feels humiliated by his failure to begin a career. He cannot bear the thought of having to depend on his father financially. Two years of forced unemployment after his graduation impel him to leave and seek employment throughout the country. His relationship with his

²⁴ Yorick comes from Shakespeare's *Hamlet*, Act V, Scene 1. In this scene, the gravedigger's insensitive remarks disturb Hamlet, who then comments on the fact that whatever a human being may have been in his life, in his death he is just a collection of bones to toss around. When Hamlet picks up a skull, the gravedigger tells him that it belonged to Yorick, King Hamlet's court jester. Hamlet is shocked at the brutal contrast between his childhood friend in life, full of laughter and fun, and the lifeless skull he holds in his hand: «Alas, poor Yorick! [...] a / fellow of infinite jest, of most excellent fancy. He / hath borne me on his back a thousand times; and now / how abhorred in my imagination it is!» (184-87). The theme of death in this famous graveyard scene also pervades MacLennan's novel which presents societies on the edge of a precipice and characters on the verge of a breakdown. Both protagonists, in different parts of the novel, attempt suicide.

male parent, the *Herr Hofrat* – a court counsellor – is ill-disposed because of their divergent views on life: «the presence of the older man made him feel suffocated. Even the clothes his father wore were Victorian». (11) Both Adolf and Michael belong to the disillusioned post-war generation, who disdain the Victorian notions of morality and propriety of their elders and whose mood of futility and despair are reminiscent of the «Lost Generation». The hostility between father and son is a recurrent motif in MacLennan's novels often because the father characters are inflexible and moralistic, and frequently portrayed as they appear to the sons. The discord stems from the alternation of generations, and from the young hero's search for identity. In other words, the conflict is linked to the psychology of maturing, from the break that must occur so that the son may himself become an adult. MacLennan's fictional treatment of fathers and sons is directly related to his stringent upbringing, and to the ambivalent feelings he had toward his father. Dr. Sam was a stern and demanding parent who exerted a significant influence on his only son. MacLennan grew up with the wish to earn approval by emulating his father's apparent self-assurance.

In the novel, the older generation tries to reassure the younger generation that better times will come, (12) but Adolf sees no hope in what he considers a dysfunctional society «only suffering and ignorance, and people in power who believed in the excellence [*sic*] ignorance for those who were not in power». (57) Erika Gottlieb writes that a society can be characterized as dystopic, and the Germany pictured in the novel can be considered such, when there exists a duality of the law, where people in power, as Adolf calls them, are placed under the law and are included in a sort of «magic circle»,²⁵ while the rest, the «outlawed» or the ignorant, are excluded. After the two young men lose their jobs and begin tramping again, Adolf imagines he sees countless unemployed people sitting inside a cathedral like shadows, and in his head he hears the voices of powerful individuals who are shaping contemporary history: Hitler, Mussolini, Brüning, the Pope, an American copper magnate and several others. (58-59) The depiction of the devastating effects of the Depression and life among migrant labourers through the technique of social realism brings to mind the activist novels of John Steinbeck, *Of Mice and*

²⁵ ERIKA GOTTLIEB, *Dystopian Fiction East and West*, Montreal, McGill-Queen's UP, 2001, 35-36.

Men (1937) and *The Grapes of Wrath* (1939), written somewhat later and closer in time to «A Man Should Rejoice».

The Great inflation which had heavily hit Germany in the early 1920s is also alluded to in the novel when Adolf speaks of Hermann von Asbach, a family friend who had once been a land-owner, but whose estate the inflation had wiped out. (13 and 146) Adolf and his father had lived on the land for four years during the inflation times. (11) This economic catastrophe had important social effects, not the least of which was a breakdown in the moral underpinnings of the middle class who saw their savings wiped out. With the Great Depression in 1929, when the novel commences, German unemployment hits historical highs, and the already fragile German economy collapses.

The United States and Canada are also presented in the novel, and stand for alternatives to the Old World, for they offer some glimpses of hope; Canada in particular. America, says Beati, one of the characters in «A Man Should Rejoice» may be a terrible place but «it is still better than any other place in Europe». ²⁶ Ever since its discovery, America was (perhaps it might still be) viewed by Europeans as a mythical place. In fact, communal utopias have been a part of American and Canadian history from the start. ²⁷ In «A Man Should Rejoice», however, the communal society is in Europe.

In the spring of 1932, the two young men finally set sail for North America aboard a Canadian ship, a rum-runner called the *Martin Swicker* where they are offered a job in illegal business first aboard the ship, and then on shore in New York. For Adolf

²⁶ HUGH MACLENNAN, «A Man Should Rejoice», Montreal, MacLennan Library, McGill University, Hugh MacLennan Collection, c. 1937, 58A. (All further references to this work appear in the text within parentheses.)

²⁷ As early as the seventeenth century, there were many Europeans who thought that the New World provided the perfect setting for their utopian experiments. In the nineteenth century, the British philanthropist/industrialist Robert Owen left Great Britain to pursue his ideas in the United States. He travelled to New Harmony, Illinois, and purchased the town from the Rappites, another utopian group. He then started to create his dream society, where all citizens would labour equally, and share equally in the fruits of that labour. The experiment, however, only lasted several years. Etienne Cabet, a French utopian socialist who in 1840 had published *Voyage en Icarie*, attempted to build a society of communal living in Nauvoo, Illinois, sometime around 1849. ROSELLA MAMOLI ZORZI, *Utopia e letteratura nell'ottocento americano*, Brescia, Paideia, 1979, 15-16. For a Canadian female perspective, see ROSELLA MAMOLI ZORZI, «Da Garden City a Fruitlands: l'utopia canadese di Alice A. Chown», in VITA FORTUNATI, PAOLA SPINOZZI (a cura di), *Vite di Utopia*, Ravenna, Longo, 2000.

and Michael the *Martin Swicker* represents a means of escape to the New World. On their way to the United States, they stop in Halifax to have the engines overhauled. In Halifax, the young men have some time to visit part of the land and meet a few of its inhabitants. Although the two characters, in the end, turn into Prohibition-era bootleggers, the moral issue of this illegal occupation is never confronted in the novel. Smuggling, in fact, had a long history in Nova Scotia, and was regarded as a sort of pride, especially when it was successful in eluding American enforcers of Prohibition. «The well-publicized sinking of the Canadian schooner *I'm Alone* by the U.S.S. *Dexter* off the Louisiana coast in 1929»,²⁸ Caren Irr writes, could have been a referent for MacLennan's scenes of dramatic confrontations with U.S. revenue officers.

Throughout the book, the two protagonists question their mode of life in relation to the hard times. The nightmarish and distressing living conditions in Germany and the capitalism and corruption in the United States are contrasted to the idyllic, uncontaminated and timeless Canadian «utopia» as presented in Books II and III. In Canada, it is Michael who meets Sarah MacRae first, and although he is attracted to her, she soon begins a relationship with Adolf, and later becomes his fiancée. During the interlude in Nova Scotia, they form a threesome as is frequently the case in MacLennan's novels. In «A Man Should Rejoice», David, Luigi and Anne form a threesome and so do David, Nicholas and Jean. In a similar way to Sarah, Anne also meets Luigi first and has a love affair with him, but then ultimately marries his friend David. Sarah is a musician, an artist like Michael. She is in her late twenties and is originally from Ross-shire, the North Highlands of Scotland. Unlike the two young men she comes from the lower classes, and grew up on a farm. She moved to Nova Scotia a couple of years before her meeting with the two young men, and speaks very highly of the people from this part of the world: «They are the most kindly, genuine, honest people I ever lived with», (88) and «You always know where you are with a Canadian». (109)

Michael even suggests that Halifax is a sort of Phaeacia where the seafaring people are hospitable and live pleasantly. (87) Comments such as: «the wilderness was huge and sprawling»; (101)

²⁸ CAREN IRR, *The Suburb of Dissent: Cultural Politics in the United States and Canada during the 1930s*, Durham, Duke University Press, 1998, notes 22 and 253.

«the forest seemed empty of all life»; (102) «there was no trace of habitation»; (102) «silence so profound that the blood in the ears sounds like the roar within a shell»; (108) «civilization could not tolerate that laugh [of loons]»; (108) and «there are so few songbirds that the woods are very silent», (108-09) all confirm the idea of aloneness in the New World. Nonetheless, the newness and weirdness of this land is not cause of «discontent» for the three young Europeans, especially for Adolf who is thankful to experience the remoteness of time, history and the past. For him it is a utopia of new beginnings, where the past is literally left behind. The polarization between nature and society, the wilderness and the city is a recurring theme in the Canadian experience.²⁹ In the novel MacLennan portrays nature and the wilderness as ennobling and purifying. For Adolf the Canadian experience is like a «day dream», (92) a blissful retreat from the crises of Europe. The critical point in any utopian writing, Dominic Baker-Smith suggests, is the «contact between dream and nature».³⁰ Adolf sees himself as a different person now and is starting to live and feel once again:

After a time he found that getting up on fine mornings felt good again, and that when Sarah laughed or was quiet and content, her state made him feel happy too. (106)

Halifax becomes like the Freiburg of his university years when

he would have tears in his eyes and be certain that there really was a God who loved the people in the world and the people in the Schwarzland particularly. (15)

He keeps repeating to himself that in Nova Scotia there is no violence, only power (108), and that the last few weeks he has spent there were wonderful: «I don't think I could have felt like this in Germany again. I suppose it's like being cast on a desert island». (92) Although the province of Nova Scotia is geographically a peninsula, it is almost completely surrounded by the Atlantic Ocean and only a tiny piece of land connects it to the mainland, so that it is almost an island. In the utopian imaginary, the island is a metaphor of closeness, proud of its non-involve-

²⁹ LEO J. HERTZEL, «Some Commonplace Thoughts on Canadian Fiction & Culture», *North American Review*, 256:3, Fall 1971, 38.

³⁰ DOMINIC BAKER-SMITH, «Introduction» to DOMINIC BAKER-SMITH, C.C. BARFOOT (eds.), *Between Dream and Nature: Essays on Utopia and Dystopia*, Amsterdam, Radopi, 1987, 2.

ment with the civilized world, and afraid of being contaminated by the civilized. It is such an isolated and farfetched place which only the shipwrecked manage to reach.³¹ Michael and Adolf are brought to Nova Scotia by Nova Scotians and are for a time welcomed in the seafaring community there.

Although a European, Sarah has accepted the New World, even though her comments suggest it has not been easy, and living there has meant isolation from the rest of the world: «Wait till you've been here for a year [...] you'll wonder if there's a world at all». (101) She serves as a link between Europe and the New World; just like Nova Scotia, she is portrayed as being «half way between the Old Country and the States». (109) Only Michael takes this new and ideal reality for granted, (91) and reprimands Adolf's «melancholy Hun» (93 and 97) philosophy.

While driving in the countryside in Nova Scotia, the three young characters are in awe of the grandeur of the scene:

The sun, the sky, the sea, the earth, ourselves, mile on mile of aromatic wilderness exhaling something of its essence into the sunlit atmosphere. (108)

Adolf describes Sarah's physical perfection as «uncivilized» (101), not as a negative implication but as a strong association to the natural world of which she is an organic part. In the conventional dichotomy nature/culture, Sarah is linked to nature. MacLennan's detailed descriptions of place; in particular «earth» rather than «world» is a recurrent concept in Canadian literature. «Earth» is associated with the feminine, it is «the aspect of the planet which we consign to nature»,³² whereas «world» is masculine and it is «that aspect of the planet which we associate with civilization». ³³ Sarah's virginity recalls that of the land and is in opposition to the hordes of prostitutes which people the part of the book set in Europe. She is subconsciously proud of her virginity and makes «men afraid of her without their knowing why». (106)

When Adolf meets Sarah, he becomes romantic again as he had initially been with his fiancée Hilda before the grimness hit. It is in the maritime, semi-paradisiacal landscape, both virgin and

³¹ CARMELLINA IMBROSCIO, «I simboli dell'immaginario utopico», in VITA FORTUNATI, RAYMOND TROUSSON, ADRIANA CORRADO (a cura di), *Dall'Utopia all'utopismo: percorsi tematici*, Napoli, CUEN, 2003, 445-46.

³² DAVID CARPENTER, «The Literature of Abandonment in Canada», *Mosaic* 18:2, Spring 1985, 114.

³³ *Ibidem*, 114.

antique, that Sarah and Adolf have a sexual encounter. Their love story, which they continue by correspondence when Adolf sets off for New York, represents the emotional centre of gravity in the book. Unlike Michael, who at the end of the novel remains a troubled young man continuing his aimless wandering, only a little enlightened by earlier experiences, Adolf is granted a way out of his tormented existence. The fruit farm in Nova Scotia which Adolf and Sarah will manage becomes for them the land of promise. (246) Theirs is a kind of utopian dream: by working the land, it is as if they could bring back natural harmony.

In the love scene which takes place on the soft moss under a tor of the Great Glacier, Adolf speaks to Sarah in German. (112) His action can be interpreted as a gesture enhancing intimacy and familiarity, primarily for himself as Sarah does not presumably understand German. As Raffaella Baccolini suggests, women in utopias are not cast in a more positive and constructive role than in other forms of writing. In male utopias, the characterization of women is largely confined to the domestic sphere, with her principal role being that of a faithful companion, who is biologically determined for motherhood and dependent on a man.³⁴ The masculine/feminine metaphor implies that Adolf's mother tongue, the masculine, acts to control nature, the feminine, which does not comprehend the language. The lovemaking scene in the midst of nature followed by the purifying rain which gives way to a «brilliant sun [...] burning the last clouds out of the sky» (115) is in direct opposition to the disheartening sexual encounter with Hilda. (30-36) In reference to those terrible times, Adolf admits that he did not care what happened to him, and that he was not even human before last month: «I'm ashamed to think about myself and how I was at that time. I'm human now». (116) It is because we do not believe in utopias that we need utopian literature, Baker-Smith writes, for it possesses «a deeper purpose than social efficiency – it can restore a sense of being human»,³⁵ just like in «So All Their Praises» and its German protagonist.

³⁴ RAFFAELLA BACCOLINI, «Il Ruolo della Donna», in Vita FORTUNATI, RAYMOND TROUSSON, ADRIANA CORRADO (a cura di), *Dall'Utopia all'utopismo: percorsi tematici*, cit., 693-94.

³⁵ D. BAKER-SMITH, «Introduction», cit., 4.

2. «A Man Should Rejoice» (c. 1937)

The restorative effects on the characters of haven-like Nova Scotia appear once more in MacLennan's second unpublished novel «A Man Should Rejoice», which begins with a preface set in Canada. This time, the main protagonist is not a European, but a half-Russian American. The forthright introduction to the novel leaves little room for mystery. In the preface, the narrator and writer of the book, David Culver, whose name, however, is not revealed until chapter three, describes himself as an «alienated» painter/writer, who has lived both in the United States and Europe, but has now settled in Nova Scotia, a place he used to come to in the old days, and from where he derives inspiration for his paintings. His life is laid out for the reader from the start, as he explicitly points out: «There is no mystery about my past life». ³⁶

The physical descriptions of the land are reminiscent of the ones in «So All Their Praises», and in a similar way are used to emphasize the uplifting powers of nature and particularly of this land which is «half outside the world» (n. pag.), and for this reason is a sort of utopia:

Staying here made me seem better than I really was [...] I came to live here because I could think of no other place to go [...] This kind of solitude can make a man sane (n. pag.).

There are echoes here of Henry David Thoreau's *Walden* (1854), of his life of simplicity in the woods, and the beneficial effects of living close to nature:

There can be no very black melancholy to him who lives in the midst of nature and has his senses still. ³⁷

The ability of Nova Scotia to purify and cool the mind appears again in MacLennan's later novel *Return of the Sphinx*. (1967) The naturalness and restfulness of this remote country and its simple dwellers clash with the grimness and profiteering of industrial city life as experienced by the protagonist, which comprises a good part of the novel, and is partly the cause of the narrator's

³⁶ In the «Preface» of «A Man Should Rejoice» there are no page references. (All further references to the «Preface» appear in the text within parentheses with the abbreviation «n. pag.»).

³⁷ HENRY DAVID THOREAU, «Solitude», *Walden, or Life in the Woods* [1854], Joseph Wood Krutch ed., New York, Bantam Books, 1989, 202.

final decision to flee. The pre-historic quality of the land, and its present shape, «glacier-scraped boulders [which] have assumed unbelievably interesting forms» (n. pag.) as a result of geomorphologic activity, accentuate the dominance and permanence of nature at the expense of human temporariness. In the end, as it is evident in *Voices in Times* after the destructions, and in *Barometer Rising* after the explosion, nature always triumphs by imposing her own configurations upon the man-made world:

The Citadel and Commons were black with people driven from their homes. They lay or sat on the grass and built fires to keep warm [...] Halifax was now like a countryside after a dam has burst and flooded it; sediment was beginning to settle and familiar channels were becoming discernible.³⁸

David has also sought refuge in this land to record bygone events in a book. His wish is not to bury the past but to recreate it and give it a life of its own, a «form» as he calls it, which is also the name of the last section in the novel. The narrator believes that if he distances himself from the urban world and those who people it, including his old friends, he has a greater probability of succeeding in his task, and «start living properly once again» (n. pag.). The fact that he lives as a recluse is not to be attributed exclusively to his artistic penchant, but is also the consequence of cruel fate. There was no one left with whom he could stand living, he reveals, or who would live with him. We do not discover he is a widower till the final part of the book. His pregnant wife is killed in a terrible manner, and he has no family left.

«A Man Should Rejoice» is a much lengthier and somewhat more complicated novel than «So All Their Praises», especially because of its numerous events, various characters, and the politics and political ideologies presented. Although short of five hundred pages, it only has four sections, and the chapters follow a successive number sequence. It also presents a chronological and linear order, but unlike the first unpublished novel, it is told retrospectively. The four sections, entitled «Shadows», «Action», «Transfusion» and «Form», are preceded by a three-page preface.³⁹

³⁸ HUGH MACLENNAN, *Barometer Rising* [1941], Toronto, MacLennan and Stewart, 1989, 232.

³⁹ «Shadows» has twelve chapters and is the second shortest section in the novel. It deals with David's childhood, adolescence and university years

«Shadows», also narrated in the first person like the rest of the novel, is the most remote and faintest part of David's past. It describes a period when David's parents, whom he refers to by their first names, have a dominant and pervasive influence over him, which he believes leads to his lack of self-confidence: «the more I learned about the world I had to live in the less confidence I felt». (39) It also describes a phase of gloom and unhappiness, but then most of his life is characterized by profound sadness, apart from a few short periods spent either in Nova Scotia or in Austria. According to Vita Fortunati, the utopian temperament is closely connected with melancholia, which comprises deep depression of spirits.⁴⁰ The male protagonists in both novels present these dark and sombre elements peculiar to a melancholic disposition. Furthermore, considering David is a painter, the name of this section is evocative of the dark part of a picture or the absence of illumination; that is, the period in the protagonist's life when he still had not taken any «action» the title of the second section of the novel.

The first chapter in «Shadows» begins with the introduction of Bernard Culver, David's father, and his wife Arina. We are not told till the end of the chapter that Culver is the protagonist's father, a narrative choice which initially misleads the reader. The narrator persistently associates his father with darkness, again a play on the word «shadow», but also a means of setting apart his own outlook from that of his father. The polarized oppositions between blackness and whiteness, the latter with its colour-non-colour characteristics allowing for greater visibility, are meant to be a reflection of the characters' inner selves – impure versus pure – but

at Princeton, as well as his life in relation to his oppressive parents and their failed marriage. «Action» is the longest and most complex part of the book. It includes a disastrous attempt of a strike at Culver's Number One, which causes the imprisonment of David and his friend Nicholas. These are merely a few elements which bring to mind Upton Sinclair's *The Jungle* (1906), where socialism is presented as a remedy for the evils of capitalism. Nicholas is a few years older than David, and they grow up together in the country. «Action» also deals with their trial and with David's final break from his parents and his marriage to Anne. «Transfusion» is about the two young men's time in prison, especially David's, and it is the shortest section of the novel, only a chapter long. The last part called «Form» is the second longest in the book and takes place for the most part in Lorbeerstein in Austria, where the protagonist ends up living with his wife, Anne Lawrence, who was originally brought up there.

⁴⁰ VITA FORTUNATI, «La mentalità utopica», in VITA FORTUNATI, RAYMOND TROUSSON, ADRIANA CORRADO (a cura di), *Dall'Utopia all'utopismo: percorsi tematici*, cit., 89 and 91.

also of their interaction with the outside world.⁴¹ Whereas Culver's «non-utopian» world is pervaded by shadows, allowing for scarce visibility, David imagines a utopian society whose good performance is based on the transparency of individual conduct. Mr Culver is a successful millionaire, who owns three rolling mills in Pittsburgh, controls two banks and is the president of the Oil and Service Company of America. In other words, he is the embodiment of Capitalism. He is a quiet man who prefers authority over show; and the more his wife buries herself away from the active world, the more this coincides with the progress her husband makes towards power.

Arina, on the other hand, is a childish, fragile individual with an artistic penchant and an obsessive attachment to her only child. To some extent, David becomes a substitute for her husband who lives in Pittsburgh while she and her son reside in Greensburg, in the countryside, not the optimal situation for the forming of a business tycoon's progeny:

Although in the back of my mind it was [my father's] intention that I one day should take over the management of his companies, it never occurred to him that this slow, easy rhythm of country-life was steadily unfitting me for such an existence. (13)

Bernard and Arina's marriage is a failure, and David remembers his mother's «pitiful attempts to regain something from the wreckage» (184) through him. She lives in constant fear of Bernard Culver taking her son away from her, as he does eventually.

As in «So All Their Praises», there is a conflicting father/son relationship, as well as a substitute father figure; for David, and Adolf to a lesser extent, it is a male neighbour: Edward Eisenhardt in «A Man Should Rejoice» (11) and Hermann von Asbach in «So All Their Praises». Arina and Edward, who is Nicholas's adoptive father, are never romantically involved but merely enjoy each other's company. When David is still a young child, Eisenhardt explains to him and Arina how he had come to «adopt» Nicholas:

⁴¹ In her «I simboli dell'immaginario utopico» (447), Carmelina Imbroscio points out the symbolic importance of the colour white in utopian writing: «simboleggia certo la purezza, ma anche il "regime diurno" dell'immaginario, il mondo manifesto (ricordiamo che il funzionamento della società utopica si basa sulla "visibilità" pubblica dei comportamenti individuali; necessità che nelle distopie può essere esasperata fino ad esigere la trasparenza degli edifici)». In fact, in Zamyatin's *We*, the characters are perpetually awash with light in among their transparent walls.

he's not really my son at all. I picked him out of the gutter in New York six years ago. Of course I should have made fuller enquiries before bringing him home, but I guessed I could look after him better than whoever had him before. (12)

Nicholas thinks his adoptive father is a good man, even though he cannot see eye to eye with him. Nicholas is a man of instinct who wishes to be active and feel part of a large companionship, and for this reason he becomes a communist. (121) In the novel, he functions as an exemplary utopist who aspires to improve the world, and correct human deviations, «colui che vuole riformare il mondo, presentando un progetto alternativo». ⁴² In the end, for all his good will, Nicholas is punished the hardest.

By going to Paris to learn the art of painting, a one year detour his father grants him for what he believes to be his son's hobby, David realizes that his success lies in his ability to paint his own native landscapes, and not those of other countries, (45) which is what MacLennan's wife tells him he should do with his own writing, as mentioned earlier. The time David spends in Paris is also important because that is where he meets Luigi Beati, the only real friend he had made among the students in the Quarter. Luigi comes from Lorbeerstein in Styria where his father, a political refugee from Mussolini, had settled. Lorbeerstein represents an alternative ideal society, grounded on utopian ideals. In the style of Thomas More and travel narrative, the utopian society's traditions and manners are explained by the inhabitants to David, the visitor who moves from his «everyday lookout to [this] wondrous panorama of a far-off land in space». ⁴³

Lorbeerstein is depicted as a model village built on municipal Socialism, a «pragmatic utopia», where everyone is a Socialist, is happy and lives well, in spite of being caught up between enormous warring, despotic forces in Central Europe. A perfect state, David thinks where there is no need for politics, (349) and where the political and economic forces which had taken over Europe have not been influential. Echoes of More's *Utopia* recur throughout the references to Lorbeerstein, which presumably is also an imaginary «man-made island» revolving around ideals of the «perfect community», where all social ills have been cured. In fact, David describes it as

⁴² V. FORTUNATI, «La mentalità utopica», cit., 92.

⁴³ DARRO SUVIN, *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, Basingstoke, Macmillan, 1988, 33.

an island in middle Europe [...] a village so small it was only a red dot on the map in a dictator's office, a kernel of sanity and gentleness alive still on a doomed continent. (335)

It is interesting to note that MacLennan's wording here is very similar to some of the descriptions of Pala, the tiny oasis of sanity Aldous Huxley would portray many years later in his novel *Island* (1962):

In those days Pala was still completely off the map. The idea of turning it into an oasis of freedom and happiness made sense. So long as it remains out of touch with the rest of the world, an ideal society can be a viable society. ⁴⁴

Jean, Nicholas's wife, has a different view of the place, although she never actually sees it, but it is how she envisions it from Anne's description, when she first meets her in New York: «that place she comes from sounds like a cross between the *Childs's Garden of Verses* and a bughouse». (155) ⁴⁵ Their meeting at their workplace is one of the numerous examples of MacLennan's farfetched coincidences.

Most of the leading men in the community are not even Austrians, but political émigrés from Germany and Italy, as Luigi's father explains to David:

The landowners of the district had been ruined in the collapse of Austria after the war, and a group of Socialists from Vienna and other countries had bought them out cheaply, (52)

so the small community had attained its present form almost by accident. Their political-administrative structure is not complex, and the charisma of the leaders necessary for the continuity of the community. Beati, who had once been a professor of history, is the philosophical voice in the novel. He describes Lorbeerstein as a league of nation because all the people who could not fit at home came there to live. He also believes, however, that such a place does not have the chance of existing any length of time for it is socialism in a vacuum: «Lorbeerstein isn't the way the world is going to go, only the way a few of us would like it to go». (61)

One of the leading men in the village, Richard Golcz, is a German who had been an anarchist before the war, and had spent ten years in exile in Denmark where he had become a Commu-

⁴⁴ ALDOUS HUXLEY, *Island* [1962], New York, Harper & Row, 1989, 55.

⁴⁵ A reference to Robert Louis Stevenson's collection of poems (1885). The italics are mine.

nist when Lenin conquered power in Leningrad. It was his idea, when he saw the squalor and starvation in Vienna after the war, to turn Lorbeerstein into a model village, and he borrowed many of the cooperative ideas he had learned in Scandinavia to do it. MacLennan admired the practical socialism of Sweden, Norway and Denmark, where the social democrats, he believed, had «produced three demi-paradises». ⁴⁶ His visit to these countries, in the late thirties, led to his conviction that salvation lay through some method on the analogy of Scandinavia. When David first visits Lorbeerstein that summer with Luigi, it

had not come to its fullest development, but they had practically collectivized the small farms and stabilized the selling price of all their commodities. (53)

David feels happy in the community and even meets his future wife there:

All I could think was that I had come home and I knew that I had never felt as I did now when I actually had gone home»; (56)

When David first meets Anne Lawrence she is merely eighteen years old. Her father, an American socialist who had worked with the American Relief Commission in Vienna, had been there since the war. His daughter was born in America and spoke English fluently. Similarly to Sarah in «So All Their Praises», she represents a link between the Old and the New World. Anne is also associated to Canada as her grandfathers on both sides of her family originally come from there, (372) although she herself has never visited the country. Like Sarah who helps Adolf come to life again after his traumatic experience, Anne cures David from his malaise after he is released from prison as a broken man. Whereas in the first book, the European couple seeks refuge in the new world, in the second novel Anne and David «the Americans» go to Europe, albeit in a remote and singular refuge, where a commission to paint awaits Culver, and where an exhibition for his art will be arranged by Hirschfield, a major art critic in Vienna.

The foreboding, however, is in the air, as David proclaims on several occasions, and once again social issues become the central concern of the book. Mr Beati's stark warning about the doom of Lorbeerstein materializes in the last section of the novel as

⁴⁶ E. CAMERON, *op. cit.*, 118.

does Mr Lawrence's fear that the enormous movements and forces loose in Europe would engulf all the little communities like theirs. When David returns to the community, his friend Luigi appears different; there is a new heaviness in him. The community has substantially increased for much communal housing has been built and five hundred new families have settled there. The man who has made the changes in the village is called Horst Liebenam, a native of Lorbeerstein, who in realizing the possibilities that the village could offer to help solve some of the housing problems in Vienna, had persuaded his fellow citizens to cooperate with him. Not everyone, however, even if they were good Socialists, were in favour and viewed him as a sort of dictator; thus, a potential threat for the community because of his lack of charismatic qualities: «La morte [intesa nel nostro caso in senso metaforico] del *leader* carismatico può determinare il mutamento radicale o la fine della comunità». ⁴⁷

From chapter thirty-two onwards, MacLennan embarks in yet another detailed recounting of the political forces, public figures and documented particulars of the time of the Civil War or «February Uprising» in 1934. He centres on the armed struggle of the socialists against the rising fascist regime of Dollfuss who was aided by the *Heimwehr* or Home Army. ⁴⁸ The thought of a civil war breaking out in Austria alarms David, and as a consequence he decides he will take his family back to America; he fails to realize, however, the immediacy and graveness of the situation. As Ladouceur, the Parisian artist he meets at the art exhibition in Vienna tells him, civil war is looming:

[It] is inevitable; [...] Dollfuss has finally gone over to the Heimwehr. We'll be digging out our rifles in the Goethe Hof. They'll do the same in the Karl Marx. It looks serious [...] the government may outlaw the Socialist Party tomorrow. (399)

The Goethe Hof and the Karl Marx were council houses built by the socialist administration in «Red Vienna»: «a socialist island in the sea of capitalism». ⁴⁹

⁴⁷ GIUSEPPA SACCARO DEL BUFFA, «Comunità utopiche», in VITA FORTUNATI, RAYMOND TROUSSON, ADRIANA CORRADO (a cura di), *op. cit.*, 216.

⁴⁸ The *Heimwehr* was a civilian defence organization that opposed democracy and parliamentarism and came to represent much of the Austrian right wing between the two world wars.

⁴⁹ From the early twenties to the early thirties, the city's administration had launched an extraordinary campaign to provide housing for working-class residents who were among the Party's most enthusiastic backers. The Karl Marx

When David returns to Lorbeerstein, the situation has worsened and the village is mobilized. The Socialist Party has been outlawed and armed forces are already fighting its members. In no time, David finds himself caught up in a socialist resistance movement against the forces of fascism, literally an impossible undertaking as Lorbeerstein is merely «a minute minority caught between enormous warring forces in Central Europe». (429) Despite the rumours circulating that the Austrian Nazis are fighting on their side, Liebenam knows that is not true. Styria, in fact, was full of Nazis who were biding their time and were waiting for the Government to remove the Socialists before taking over the Government themselves, which, David confirms in hindsight. (415) Although not included in MacLennan's novel, Dollfuss was assassinated by Austrian Nazis in Vienna in July 1934, during an unsuccessful attempt to seize power; his death facilitating the way to the German annexation of Austria in 1938. Lorbeerstein is attacked and crumples thereafter, putting an end to their socialist community. The scenes which follow are distressing. David's pregnant wife is brutally killed and so are Luigi and the three elders: Liebenam, Goltz and Beati. (449) David is wounded as well as severely emotionally distressed. His life is spared only because he is an American citizen. (453) In retrospect David writes:

I think practically none of the socialists in Austria at that time believed we would be treated like a foreign enemy, even though we knew perfectly well that fascists in other countries treated their political opponents far more savagely than they would have treated criminals. However, the government had already arrested all our leaders they could find, they had outlawed the whole socialist party and had proclaimed martial law. From the moment any one of us took a rifle in his hands he was subject to court-martial and death. (414)

Although taken prisoner and destined for an internment camp, he manages to escape and to seek refuge in a monastery on a hill-top, where the Superior transmits him the hope to go on living; a spiritual ending similar to Michael's encounter with a Good Samaritan in «So All Their Praises». It should be noted that MacLennan completed the novel in 1937, and when war broke out in September 1939, he still hoped for publication as he saw many of his prophesies fulfilled. The publishing house, however,

House had been the pride of this residential-building program, and it was the Socialist housing unit where the leaders had concentrated before the «February Uprising». Also see http://www.marxist.com/Europe/austrian_uprising.html

as mentioned above, thought that with the outbreak of the war, the novel's subject had become irrelevant.⁵⁰

The remaining of the book, chronologically David's life before moving to Lorbeerstein and prior to his final retreat to the wilderness, explores ruthless capitalism in the USA, and the power of machinery where men become robot-like. These bleak portrayals, in the first and second section of the novel, are the antithesis of the semi-utopian world discussed earlier. Bernard Culver is the embodiment of capitalism and human exploitation. Portrayed as a god-like figure, he has succeeded in taming nature: «Now, in the age of Bernard Culver, the struggle with nature had been won». (72) In *Brave New World*, which MacLennan presumably had read by the time he set to work on «A Man Should Rejoice», faith in Christ has been replaced by faith in Ford, so that people worship the American capitalist as a god. The novel thus begins in the year of «stability A.F. 632», that is, «after Ford». ⁵¹ David sees himself as well as everyone around him as a machine, and he is always trying to look for signs that Culver is human:

I noticed a box of soda tablets lying on his desk and thought what a comfort it was to know that he had anything so human as indigestion. (76)

This new dystopian life, David believes, has hammered his senses. (80-81) He is ashamed of himself, and feels the need to wash away the smell of the refinery from his skin and hair. He tries to ease his conscience by over-working. Amidst the misery he strives to become an artist of industry and work in Culver's business for the benefit of the whole community of men it employs. A society founded on fear is not worth having, he tells his father, who on the other hand thinks that industry is like the army where discipline is the key. Culver refuses all thoughts of socialism, and David's ideals are before long crushed, as he himself states when sentenced to a year in prison: «All our talking, our acting and hoping, was wiped out». (289)

The Depression plays a significant part in the novel. There are references to the stock market and Culver's profiteering from the Depression (78-80) as a means of entrenching his power. David contemplates the situation and its appalling consequences: unemployment reaches historical heights «more than half the nation»; (85) people «fight each other like beasts in a jungle» (142) to

⁵⁰ E. CAMERON, *op. cit.*, 127.

⁵¹ ALDOUS HUXLEY, *Brave New World* [1932], New York, HarperCollins, 1998, 3.

provide for their families; whereas others still with «their green lawns [...] clean children [and] orange juice every morning for breakfast» (142) live their American dream while it lasts. There are plenty of men wandering around the country, riding the rails and creeping into flop-houses, while others incessantly afraid of being discharged struggle to survive with their diminished wages and inhumane working conditions; their self-respect gone astray for they know their work is not wanted. (80-81)

While working at his father's refinery, David spends much of his time with Nicholas who by this time has become a fierce anti-capitalist and fervent communist. Nicholas tells David he has to take a stand and not «sit on the fence any longer». (108) David thus arranges for his friend to be introduced to the lab so that they can work towards their plans; their real ideological inclination concealed. The meetings with the other party members consist of talks about Marx and Lenin and the importance of creating jobs for people, communists as well as many of them were blacklisted. The district organizer is a man called Danowski who always speaks in a dictatorial manner and believes that there is material enough in America to start a revolution. In David's opinion, Danowski is not aware how far worse off other parts of the world are at that time. David believes there is no comparing America to Czarist Russia or Germany, «for us the last war had been a holiday». (141) Americans, he thinks, know how to dream and the day will come when all men will be comrades. He himself becomes a «communist for the sake of the comradeship», (132) but also to oppose his father. (179) Danowski and the other members instead are natural revolutionaries who view «each strike made in the country [as] a nail in the coffin of capitalism». (132) David, instead, makes use of ancient history «to understand things better». (151)

«Action» is the most tedious part of the novel, protracting for nearly two-hundred pages. Again, it involves a complex strike plot,⁵² which for our purpose will not be fully examined.

⁵² Various elements in MacLennan's novel are reminiscent of the strike or labour novel, a genre which developed in the 1930s and faded out in the early 1940s. The formula of the «strike novel» included a detailed description of the strike and a main character, who because of his experiences during the strike, progressed from political unawareness to class-conscious identification as a worker and a revolutionary. A classic of the genre is John Steinbeck's dramatically effective and convincingly realistic work *In Dubious Battle* (1936). The novel is about a strike, during the economic Depression, by agricultural labourers and a pair of Marxist labour organizers who engineer it.

It suffices to say that David as a communist, in theory at least, attempts to organize his father's workers during the depression. But, his contradictions are clear from the start for he is not in favour of a strike, which is ultimately attempted around the end of 1933, before the election of Franklin Delano Roosevelt. David opposes the idea of a strike because he knows it will cost the men their jobs:

We profess a love of the masses, but we're forgetting to love the individual worker with his own individual problems. We're using him, that's all. (199)

However, the party leaders want to get down to real action as they consider the strikes an indispensable component in their endeavour towards the overthrow of capitalism. David is thus pushed out of the party for he does not accept an unquestioning obedience to its commands. Nicholas goes ahead with the plan as he believes in Marxism and wants «to put it to the test». (200)

Their action culminates in a riot led by company-recruited agitators brought together by Horace Pigou so as to create the impression of a Communist-organized strike. The head chemist in Culver's refinery is a conniving despicable individual who betrays the plans of the party to company officials, as he later confesses to David:

He described every detail of his intrigue and showed me how he had thought it out step by step. (252)

Pigou is a megalomaniac and his references to scientific experiments recall the subjection of humans to condition and control in *Brave New World*: «it is easily possible for scientists to alter the human species». (135) When the plan is carried out, David is on his honeymoon with Anne, so like John Wellfleet in *Voices in Time*, he has to piece together the elements of the story from various sources:

We heard nothing of what happened in the refinery during this week. I shall have to construct it from what I discovered later. (209).⁵³

The question-and-answer format of the trial (267 ff.) reappears in one of MacLennan's later novels, *Return of the Sphinx*, and its

⁵³ David is able to gather information of the Board of Directors meeting which takes place before the trial through a person whose name is never revealed in the novel (261).

accusatory tone somewhat evokes Timothy's television interview of Conrad in *Voices in Time*.

As a result of the first trial Nicholas is convicted to two years in prison. At the express order of Bernard Culver, who no longer regards David as his own son and who considers it as a duty towards his country and towards the company, a second trial takes place where his only child is accused of perjury and sentenced to prison (288). «Transfusion», merely a chapter long, is about David's jail term. It is a turning point in the novel for the protagonist realizes that painting is his mission in life: «the prison distilled my perceptions and made me at last what I had desired to become – an artist». (295) From this point onwards, his life begins to take «form».

MacLennan's first two novels, both of which remain unpublished, examine the defeat of idealism in the 1930s, and reveal the author's disenchantment with social structures, and his fear for civilization. In these works, as always, he is illustrating theses, in particular the thesis that national cultures are hopelessly divided by capitalism. However, certain other elements receive greater attention in his fiction than they do in his non-fiction prose, notably the emotional significance of the land. Signs of a more marked interest in the national environment begin to emerge in these novels. The geographic focus becomes increasingly central to his portrayal of Canadian national culture in the 1940s, leaving his classicist historiography in the background. More than any other Canadian novelist, in fact, MacLennan took his nation as his subject and helped to make his national culture a critically acceptable literary concern, as David Staines asserts: «[he] mapped the terrain of Canada and enabled later novelists to turn directly to the character novel and its exploration of human lives». ⁵⁴

⁵⁴ DAVID STAINES, «Mapping the Terrain», *Mosaic*, Spring, 1978, 138, 113.

ABSTRACT

Hugh MacLennan's unsurpassed record of five Governor General's Literary Awards testifies to his immense contribution to the development of Canadian literary art. Though he had a long and varied literary career, his readers probably remember him best for his national novels of the Forties: *Barometer Rising* (1941), *Two Solitudes* (1945), and *The Precipice* (1948). This article explores his early unpublished manuscripts of the Thirties: «So All Their Praises» (1933) and «A Man Should Rejoice» (1937), and his contribution to the utopian tradition. These first writings reveal his disenchantment with social structures and introduce some of the international themes and places, which he revisited, as an established author, in his last novel, *Voices in Time* (1980).

KEYWORDS

Hugh MacLennan. Canada. Utopian tradition. The Great Depression.

FIGURAS DEL ESPEJO EN *BEATUS ILLE*
DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

1. *La revelación del espejo*

Antonio Muñoz Molina comenta, en su obra *Pura alegría*, que «las cosas casi nunca son como parecen y [...] las evidencias engañan». ¹ Podría ser ésta la clave de interpretación de la historia presentada en *Beatus Ille*. ² Esta es su primera novela, escrita en 1986, y representa una novedad en el ámbito de la literatura contemporánea. El protagonista, recién salido de la cárcel, sólo quiere huir de una realidad que no soporta y utiliza la excusa de escribir una tesis sobre el escritor Jacinto Solana. Decide, entonces, irse a su ciudad natal. En Mágina vive su tío Manuel, figura mítica de su infancia. Sin embargo, la visita de Minaya revela sorpresas inesperadas y falsas apariencias. No se puede explicar este juego de falsas apariencias sin mencionar el objeto espejo.

El espejo en cuanto significante vacío, ³ se presta a ser objeto de muchas metáforas, dado que el individuo que en él se mira añade su propia visión del mundo, sus preocupaciones, sus inquietudes. Este mundo personal no es positivo *a priori*. Al contrario, se ha observado que la novela presenta personajes complicados, enigmáticos, que tienen algo irresuelto y que no saben cómo salir del bloqueo. Por lo tanto, el espejo aparece como imagen simbólica de lo indefinido, de una realidad ambigua que se construye sobre falsas apariencias.

Si, como afirma Umberto Eco, el espejo es cualquier superficie plana que puede reflejar una imagen, se puede también añadir que el espejo no traduce, sino que registra lo que está delante de él,

¹ ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *Pura alegría*, Madrid, Alfaguara, 1998, 28.

² A. MUÑOZ MOLINA, *Beatus Ille*, Barcelona, Seix-Barral, 2005.

³ UMBERTO ECO, *Sugli specchi: il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 1985, 15.

sin interpretar los objetos.⁴ Siguiendo esta definición se observa que en la novela hay varios momentos en que los personajes se miran a sí mismos en los espejos de una casa misteriosa, teatro de los acontecimientos. Desde las primeras páginas, el espejo aparece relacionado con diferentes momentos de la vida cotidiana de los personajes: puede asociarse al acto de escribir, a la metáfora de la mirada y, en otros casos, a momentos de reflexión y de diálogo privado. Los personajes de la novela necesitan mirarse al espejo continuamente para buscar un rastro de identidad o para confesar un secreto.⁵

Sin embargo, reconocerse no es un hecho que se da por descontado. De la relación entre el individuo y el espejo depende la relación con el mundo exterior, con la sociedad y también con el mundo familiar, como ejemplo se puede mencionar a Minaya. Al igual que otros personajes, Minaya no sabe cómo arreglar su existencia. Se describe de manera detallada, por ejemplo, la llegada a la casa de su tío Manuel. Los ojos del protagonista se fijan en la arquitectura:

Minaya mira la arquitectura de la casa, dudando todavía antes los llamadores de bronce [...]. Losas de mármol, recuerda, columnas blancas sosteniendo la galería encristalada, habitaciones con el pavimento de madera donde los pasos sonaban como la cámara de un buque.⁶

La casa se describe, desde el comienzo, como un lugar especial que revela la majestuosidad de la estructura, pero también por el laberinto interior de los espacios. Al observar la casa, Minaya recuerda un episodio de su infancia, cuando un día se atrevió a subir los primeros peldaños hacia la galería: «[...] se atrevió a subir sigilosamente los primeros peldaños hacia la galería y su propia imagen en el espejo del rellano lo obligó a detenerse, guardián o enemigo simétrico que le prohibiera seguir avanzando». (17) La aparición inesperada del espejo le impide a Minaya alcanzar los espacios privados de la casa. El espejo se convierte en presencia, deja de ser un simple objeto decorativo para el protagonista. El espejo se define como «guardián» y «enemigo». Con estos adjetivos Minaya define el encuentro con su doble reflejado.

El espejo no ofrece un icono del referente, sino un doble

⁴ *Ibidem.*

⁵ ELIDE PITTARELLO, «Le affabulazioni di Antonio Muñoz Molina», en GIOVANNI BATTISTA DE CESARE, SILVANA SERAFIN, *El Girador. Studi di letterature iberiche e ibero-americane offerte a Giuseppe Bellini*, Roma, Bulzoni, 1993, 804.

⁶ A. MUÑOZ MOLINA, *Beatus Ille*, cit., 12.

absoluto.⁷ Desde el punto de vista psicoanalítico, este encuentro se explica de manera más compleja con la teoría del estadio del espejo presentada por Jacques Lacan en 1936. La teoría permite demostrar que el encuentro con el espejo tiene una importancia particular en la vida del recién nacido. En efecto, a lo largo de tres etapas, el niño llega a reconocer su imagen reflejada, identificándola como «yo». En esta fase primigenia no se puede todavía hablar de sujeto.⁸ En efecto, al mirarse al espejo el individuo se encuentra todavía en un estado de fragmentación y su identidad inestable depende de la forma ideal que el reflejo le devuelve.⁹

Si el espejo interviene en la formación del yo del sujeto, se puede deducir, entonces, que es a partir de esta relación fundacional que el individuo establece su propia manera de estar en el mundo, de interactuar socialmente. De esta relación personal depende la identidad social del individuo. Por esta razón, el espejo deja de ser un mero objeto decorativo, sino que interviene en cuanto límite de la organización semiótica y límite entre nuestro mundo y el mundo de los demás.¹⁰

A través del recuerdo, Minaya muestra cómo se relacionaba con los demás. Aunque pequeño, toma conciencia de la separación que hay entre su mundo y el otro al que no puede acceder; sabe que al otro lado del cristal de la galería, a la que no puede acceder, hay un mundo que lo excluye. De hecho, su llegada a la casa de Manuel se basa en una mentira de Minaya. Se explican, entonces, las reflexiones que sucesivamente el protagonista desgrana ante el espejo:

Seré expulsado de aquí, pensó mientras se secaba ante un espejo, [...], seré expulsado o tendré que irme cuando ya no pueda seguir fingiendo que escribo un libro sobre Jacinto Solana. (37)

El espejo favorece la reflexión, un autoanálisis. Mirándose a sí mismo, el protagonista mira también dentro de sí mismo.¹¹

Junto al fenómeno de la autoreflexión, el espejo se convierte en testigo de una presencia, pero también de una realidad falsa.

⁷ UMBERTO ECO, *Sugli specchi*, cit., 18.

⁸ JACQUES LACAN, «Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io», en *Scritti*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1974, 88.

⁹ *Ibidem*, 23.

¹⁰ JURI M. LOTMAN, «La semiótica dello specchio e della specularità», en ROMEO GALASSI (por), *Il simbolo e lo specchio*, Scritti della scuola semiotica di Mosca-Tartu, Napoli, E.S.I., 1997, 128.

¹¹ JURI I. LEVIN, «Lo specchio come potenziale oggetto semiótico», en R. GALASSI (por), *Il simbolo e lo specchio*, cit., 134.

Desde el punto de vista simbólico, el espejo se convierte en el espacio de la mentira, del engaño. El personaje se mira a sí mismo y reflexiona sobre su condición y toma conciencia de que las mentiras que dice le sirven no para ocultar su vida, sino para corregirla. La mentira le permite integrarse en este mundo. Mediante el diálogo con su doble reflejado, demuestra su profunda insatisfacción existencial. En el espejo no se produce un proceso de reconocimiento, sino de crisis. El sujeto tiene miedo a perder la aparente calma de la casa, un lugar en el que sentirse a salvo.

Por lo tanto, el espejo es también el medio a través del cual se ve el sentimiento de culpa que se apodera de él. Minaya sabe que está investigando sobre unas vidas y un tiempo histórico que no le pertenecen, se ve a sí mismo como un «ladrón», como un clandestino:

[...] los pasos y el miedo no eran sino la forma que cobraba en su conciencia la culpa, la invencible y secreta vergüenza de ser un impostor que lo había perseguido durante toda su vida y que ahora, en la casa, en los lugares del tiempo donde clandestinamente se atrevía a internarse, lo acuciaba más que nunca. (103)

Sin embargo, hay que preguntarse por qué Minaya se percibe a sí mismo de este modo. Los sentimientos de la culpa y de vergüenza nacen de su imagen interior. Esta imagen se refiere a la relación que cada uno tiene consigo mismo y con su propio cuerpo.¹² La percepción negativa de Minaya es algo arbitrario, no real, en cuanto el espejo se limita a reflejar una imagen. Su interpretación depende del referente. Esta imagen interior negativa interviene cada vez que Minaya da con su figura reflejada.

Con respecto a esto, la casa desempeña, entonces, un papel fundamental en cuanto espacio lleno de espejos. En el dormitorio de Manuel y Mariana, Minaya encuentra otros reflejos:

Avanzó a tientas cerrando la puerta a sus espaldas, encendió una cerilla y se vio a sí mismo en el doble espejo del armario, su cara pálida que emergía de la oscuridad como un retrato tenebrista. (111-112)

El protagonista entra en un espacio sagrado de la casa, el más íntimo, protegido por una puerta cerrada que Minaya ignora. La imagen de sí mismo en el espejo se parece a la de un fantasma. Sin embargo, a Minaya no le importa superar el límite vedado de este espacio, sino que sigue avanzando. En la narración, por

¹² STEFANO FERRARI, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Bari, Laterza, 2002, 52.

ejemplo, aparece a menudo la imagen de la puerta, sobre todo de la puerta cerrada:

hay en la casa hospitalaria puertas entornadas que invitan a adentrarse en las estancias sucesivas de la memoria, pero hay también [...] puertas cerradas que no le está permitido vulnerar. (82)

La puerta marca un límite, al igual que el espejo de la escalera, que Minaya no podría subir en cuanto ajeno en la casa. Espía otros lugares privados, como el armario y sus cajones. En uno de éstos, Minaya encuentra otro espejo:

busco en los cajones del tocador, donde había ropas y medias de Mariana y una polvera con un espejo en la tapa. (112)

El armario y los varios espacios en su interior, al igual que los cajones y todo mueble que puede contener algo, son órganos metafóricos de la vida psicológica secreta.¹³ Las puertas, al igual que los cajones del armario, intentan separar dos mundos y dos tiempos diferentes: el de Mariana y el de Minaya. Se ha observado que el espejo aparece a menudo cuando hay algo que ocultar, algo misterioso. En este caso es la vida privada de Mariana: los cajones contienen su vestido nupcial, su polvera y las flores que llevó en el día de la boda. En este espacio el tiempo pasado y el tiempo presente se unen.¹⁴ Esta oposición resulta más evidente al principio de la novela:

Un hombre solo escribía frente a un espejo y cerraba los labios antes de decir el nombre único que lo habitaba [...]. Cada verso, cada palabra [...], era una llamada antigua que parecía haber sido escrita únicamente para que Minaya la conociera, no en un vasto futuro, sino en esa tarde precisa, justo en ese lugar, treinta y un años después, como si en el espejo donde ese hombre se miraba mientras escribía hubiera visto los ojos de Minaya, su predestinada lealtad. (23-24)

El espejo asume las características de una ventana abierta en el espacio temporal, remite a otro tiempo, a otra época. Opone un «allá» al «aquí» de Minaya. Además, el espejo parece aludir también a una propiedad mágica que acompaña la escritura de este hombre solo. Su acción evoca acontecimientos futuros, evoca la llegada de Minaya y la solución del misterio.

El espejo da lugar a infinitos reflejos; mezcla en sí mismo rea-

¹³ GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, 103.

¹⁴ *Ibidem*.

lidad y ficción, nada es cierto. Según las palabras de Baltrušaitis, el espejo puede ser considerado jeroglífico de la verdad, pero también de la falsedad.¹⁵ El espejo aparece en varios lugares de la casa: en el dormitorio de Mariana, en la escalera, en un objeto personal. La casa es un cosmos en que nada es lo que parece, sino que todo es ilusión. En este lugar los personajes mismos juegan papeles diferentes. Ante el espejo confiesan sus secretos, sus pecados o reflexionan sobre la imagen que ven. Minaya, así como también Doña Elvira e Inés, muestran facetas ocultas ante el espejo, sus figuras son una «mezcla inquietante de realidad y de ficción, de verdad y de mentira, un precipitado de signos».¹⁶

Testigo silencioso de tramas ocultas, el espejo interviene como vehículo narrativo fundamental para que el lector conozca el juego de las apariencias. Es significativo el ejemplo de la relación entre Doña Elvira y el espejo:

Doña Elvira se viste ceremoniosamente ante un espejo y se peina el pelo blanco y ondulado según la norma ya borrosa de 1930. (87)

El reflejo muestra la imagen anacrónica de una mujer sola con su secreto. Su aspecto queda cristalizado en un tiempo diferente. En el espejo observa su aspecto e intenta ocultar el cambio de su cuerpo con vestidos apropiados:

La piel tensa y translúcida en las sienes, los bordados blancos en los puños y en el cuello para esconder de sí misma y de los espejos los peores estragos de la vejez. (91)

El miedo a envejecer deja espacio a otro tipo de mirada, en particular cuando la mujer recibe a Minaya en su dormitorio:

había estado observando a Minaya desde que entró y aun cuando él la ayudaba a sentarse junto a la mesa del té siguió mirándolo en el espejo del armario. (89)

El espejo se convierte en prótesis de la vista, permite ver detalles que el ojo por sí solo no podría ver.¹⁷ El espejo le permite estudiar mejor la actitud de Minaya y mantener la situación bajo su control. Donde no llega la vista, está el espejo. Frente a él, cada personaje inventa un rol, una identidad ilusoria; cada uno representa un papel que es diferente del que tiene en la vida

¹⁵ JURGIS BALTRUŠAITIS, *Lo specchio: rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano, Adelphi, 1981, 281.

¹⁶ A. MUÑOZ MOLINA, *Pura alegría*, cit., 40.

¹⁷ U. Eco, *Sugli specchi*, cit., 16.

real. Entre vida social y vida privada hay un abismo que sólo el espejo alberga.

Inés, por ejemplo, se mira a sí misma en el espejo mientras se maquilla; revela otra identidad mediante la máscara que lleva sobre su rostro. Su feminidad sale a flote sobre todo delante del espejo, pero se trata de algo efímero, pasajero. Cuando termina el ritual se quita el maquillaje y recupera, de nuevo, su aspecto «público»:

se encerraba con llave para maquillarse frente a un espejo colgado en la pared, como en un ensayo secreto o una breve representación que sólo destinaba a sí misma, pues al final, cuando había logrado peinarse y pintar sus labios [...] volvía a recogerse el pelo y se borraba el carmín [...] para regresar silenciosamente a su primera y hermética simulación. (105-106)

Lo mismo ocurre cuando Minaya descubre el manuscrito de Solana en el armario del dormitorio nupcial. Inés queda fascinada por una tela que había pertenecido a Mariana. Indiferente a la presencia de Minaya, se pone frente al espejo y juega con su imagen:

se la puso a un lado de la frente, con elegancia fugaz, para mirarse en el espejo un instante, sonriéndose a sí misma. (114)

En el espejo Minaya ve también multiplicado su deseo de Inés. Este objeto es revelador de lo incofesable. La imagen de Inés aparece, de hecho, primero reflejada en el espejo y luego en los ojos de Minaya:

la vio primero reflejada en los cristales del balcón [...], y esa imagen adquirió para Minaya la cualidad inmóvil de un símbolo. (139)

El símbolo es la reproducción fantasmagórica de Inés, su imagen en el espejo. El deseo de Minaya se dirige, entonces, al fantasma de la muchacha. Sucesivamente, la misma imagen no vuelve a aparecer, demostrando así la precariedad de su presencia:

sólo se veía a sí mismo sabiendo que nunca más iba a repetirse junto a la suya la serena figura de Inés, inútilmente buscada ahora en el cristal vacío, en la deslealtad de los espejos. (140)

2. *El espejo de la fotografía*

Siguiendo la definición que Eco da del espejo como objeto, se pueden hacer otras consideraciones sobre otras superficies que

funcionan en cuanto espejo de un referente. Con respecto a esto, Eco define la fotografía un espejo congelado en que la imagen de un referente ha sido fijada en la placa fotográfica.¹⁸ A diferencia de la fotografía, el espejo no puede prescindir de su referente; el espejo no tiene la capacidad de fijar la imagen, sino de reflejarla tal como aparece. Además, el espejo y la fotografía tienen un aspecto en común: atestiguan una presencia. Sin embargo, hay que especificar otro aspecto. En el caso del espejo la presencia se da en el tiempo presente, mientras que con la fotografía queda una verdadera huella del referente.¹⁹ En cuanto tal, la fotografía se refiere siempre a un momento pasado.²⁰

Con respecto a esto, la casa en que se desarrolla la historia está tan llena de espejos como de fotografías. En los espacios comunes como, por ejemplo, la biblioteca y sobre todo en los espacios privados como la habitación de Manuel y Mariana. El encuentro entre Minaya y la fotografía se describe como algo misterioso, un acontecimiento que preanuncia lo que pasará después. Minaya está en la biblioteca de la casa esperando a Manuel, mientras tanto observa el espacio a su alrededor:

Vio entonces, mientras esperaba y temía, las dos primeras imágenes de Mariana, que después, día tras día, iban a repetirse y prolongarse en otras cuando su rostro, no siempre reconocido, apareciera ante él en las habitaciones de la casa, en los escritos de Jacinto Solana, en una plaza y en algunas iglesias de la ciudad. (29)

La fotografía demuestra la existencia de Mariana en el pasado. Su nombre ahora tiene un rostro preciso que la identifica. Las imágenes de la muchacha se repiten en la casa según un orden personal decidido por Manuel; orden que Minaya conocerá paso a paso en cuanto testigo externo de la historia. En particular, hay una fotografía que destaca por su importancia porque le permite a Minaya enterarse de la existencia tanto de Mariana como de Jacinto Solana. Minaya mira la fotografía y la describe, individúa quiénes son las personas retradas en ella e intenta adivinar cómo fue sacada.

Llevaba un abrigo con cuello de piel abierto sobre un vestido blanco

¹⁸ *Ibidem*, 33.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ PHILIPPE DUBOIS, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986, 14: «está la foto, siempre en diferido, [...] remite siempre a una anterioridad, la cual ha sido detenida, fijada, en su tiempo y en su lugar».

y zapatos de tacón, pero de su rostro sólo podía precisarse con exactitud la gran sonrisa que se burlaba del fotógrafo, porque tenía caída sobre la frente el ala del sombrero y un velo le ocultaba los ojos. El hombre que caminaba a su izquierda sostenía un cigarrillo y miraba al espectador con aire de ironía o recelo [...]. Manuel fue sorprendido por el disparo del fotógrafo cuando se volvía hacia Mariana, que inesperadamente se había tomado de su brazo y lo estrechaba contra ella sin advertir el don que le concedía, atenta sólo a la pupila de la cámara, como a un espejo en el que la complaciera mirarse mientras caminaba. – Ese hombre, el de la izquierda, es Jacinto Solana. (29-30)

Minaya hace un *studium*²¹ de la fotografía, es decir, la descripción de la composición de la foto. La descripción se focaliza en el aspecto exterior de los personajes, pero sobre todo en la actitud de Mariana: su sonrisa hacia el fotógrafo y la actitud hacia Manuel y Solana. Minaya capta el efecto que el gesto de Mariana provoca en su tío, pero no conoce todavía el contexto en que se sacó la foto. La foto, en cuanto documento de un pasado, desempeña una función esencial en la obra, su inserción en la historia genera la narración. Por lo tanto, es a partir de ella que Manuel recuerda las circunstancias en que se hizo la foto y qué valor tiene para él. La foto le permite contar su propia historia y con detalles nuevos que Minaya no puede conocer de momento.

La fotografía obra como un espejo: la imagen que Minaya observa no está sometida a los efectos del tiempo, por lo tanto, crea en su mente un retrato de Manuel que no es real. El espejo fotográfico ha congelado su aspecto físico para siempre. Sin embargo, en la realidad Manuel ha envejecido, lo que explica el hecho de que Minaya no le reconozca. El encuentro con Manuel atestigua del paso del tiempo; Minaya recuerda un rostro que es diferente de lo que ahora tiene delante:

La antigua figura de pelo gris se desvanecía ante Minaya suplantada por las facciones de un desconocido. Era mucho menos alto que en los recuerdos y no tan corpulento como en la fotografía, y tenía el pelo blanco y la estatura desarbolada no por la vejez, sino por el largo abandono y la costumbre de la enfermedad». (30)

La foto mide el paso del tiempo, entonces, y lo hace con absoluta sinceridad. La foto no puede mentir.²² Sin embargo, la fotografía puede ser interpretada de manera diferente según el punto de vista de cada personaje; cada uno tiene su propia visión de la

²¹ ROLAND BARTHES, *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 27.

²² PH. DUBOIS, *El acto fotográfico*, cit., 29: «la placa fotográfica no interpreta. Registra. Su exactitud y su fidelidad no pueden ser cuestionables».

imagen. Con respecto a esto, es importante observar que si en el caso del espejo es el referente mismo quien elige el encuadre, en el caso de la foto no es así. Siempre hay que presuponer que detrás de la imagen está la mirada de alguien que ha elegido quién fotografiar y en qué momento. La mirada ajena selecciona.

Siguiendo esta reflexión, resulta claro que una imagen puede asumir otro valor si se considera como producto de una mirada. En el dormitorio de Manuel, lugar de múltiples espejos, hay una foto, emblemático fragmento de la historia personal de la familia. El rostro de Mariana aparece de nuevo en el lugar más íntimo de la casa. El dormitorio representa el mundo de Manuel; en él están sus objetos, sus recuerdos. La foto colgada en la pared retrata, en efecto, a Manuel en el día de su boda con Mariana:

Manuel tenía en la foto la apariencia involuntaria de un héroe congelado por el asombro del flash, las pupilas fijas y perdidas. Mariana, en cambio, y eso no era una casualidad, supongo, sino el signo de sus caracteres diversos, miraba al espectador desde cualquier punto que se contemplara la fotografía. (37)

Los ojos de Mariana son el *punctum*²³ de la fotografía. El *punctum* es un detalle, un particular que hiere al espectador modificando la interpretación de la foto. La fotografía tiene una pulsión metonímica, es decir, un punto sencillo de la imagen que se expande y que invade todo el campo visual de la foto.²⁴ Los ojos de la joven remiten directamente al espectador y permiten que participe en la escena. La mirada es un puente que une dos tiempos diferentes, el de 1937 y el de Minaya. Sin embargo, la misma mirada asume un valor diferente según la persona que mira la foto; como la mirada de Minaya es diferente, los ojos de Mariana son «rasgados mirándolo sin expresión ni duda, el velo blanco y la sonrisa ambigua». (38) Se trata de una interpretación imparcial. Minaya representa un fragmento de la verdad. En efecto, el punto de vista cambia sucesivamente cuando es Manuel quien interpreta la misma foto. De este modo el lector descubre que la mirada de Mariana tiene correspondencia con algo que está fuera del encuadre:

Al mismo tiempo que me apretaba el brazo, Mariana movió muy ligeramente la cabeza y encontró los ojos de Solana. Fue exactamente entonces cuando disparó el fotógrafo. Desde cualquier ángulo del gabinete que la

²³ R. BARTHES, *La cámara lúcida*, cit., 64.

²⁴ *Ibidem*.

mires, ella parece sonreír y mirarte a ti, pero a quien mira es a Jacinto Solana. (222)

La fotografía alude a un misterio. Solana está detrás del fotógrafo y su presencia atrae el interés de la muchacha. La mirada de Mariana, que antes parecía inocua o sin valor peculiar, asume ahora el valor de una señal:

Ella me tomó del brazo y miró al objetivo cuando el fotógrafo nos dijo que sonriéramos, pero Solana estaba detrás de él, con Orlando. (223)

Manuel no puede imaginar lo que hay detrás de este gesto. Lo que recuerda con felicidad es el día de su boda. Sin embargo, cuando Solana habla de la misma imagen referida a su punto de vista, todo cambia. La foto le recuerda la mirada de Mariana dirigida hacia él mismo y no hacia un espectador cualquiera. Es una alusión directa a lo que ha pasado entre ellos y que nadie conoce, a excepción de doña Elvira:

Como la delicada huella del roce de una hoja que perteneció a un árbol extinguido en otra edad del mundo y sobrevive para siempre trasmutada en fósil [...] así el instante en que encontraron mis ojos la mirada de Mariana, después de todo un día en que nos eludimos como dos cómplices [...], perduró gracias al azar y al fogonazo del magnesio. (277)

La descripción de Jacinto Solana demuestra un cambio evidente en la manera de interpretar la foto. Con sus palabras permite que la imagen exista y que asuma un valor especial.²⁵ Se pasa de la interpretación acéptica de Minaya, desprovista de interés y detalles, a una descripción cargada de sentimiento. La mirada de Mariana es comparada al roce de una hoja. Es una mirada que ya no se dirige a un espectador cualquiera, sino a una persona precisa. Esta mirada inesperada se convierte en un fósil; el magnesio fija para siempre la huella luminosa de Mariana mirando a Solana. La foto se limita a atestiguar la existencia de este momento. Registra este instante sin interpretar. Es la mirada ajena la que determina el valor de la imagen. La mirada implica un sujeto, por lo tanto, que compromete su yo en la interpretación de lo que ve. A partir de una mirada, que es subjetiva, se construye un mundo, una historia que es diferente para cada uno de los personajes.

²⁵ MIEKE BAL, «Descrizioni, costruzioni di mondi e tempo della narrazione», en FRANCO MORETTI (por), *Il romanzo*, volume II: *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, 195.

3. *El espejo de la escultura*

Se ha observado que cada individuo tiene una relación particular con la imagen reflejada y mediante el espejo revela el secreto que lleva dentro. Se necesita el espejo como medio para expresar, para liberar el conjunto de inquietudes ocultas. Sin embargo, hay un personaje en la novela que nunca se mira a sí mismo en el espejo. Una explicación se puede encontrar analizando lo que este personaje utiliza como medio de conocimiento de sí mismo.

Desde las primeras páginas de la novela, se observa un interés peculiar en describir la ciudad de Mágina, escenario de la historia. Un valor especial asumen sus monumentos, obras que Eugenio Utrera, escultor y amigo de Manuel, había realizado años atrás. Paseando por las calles de la ciudad, el protagonista Minaya tiene la posibilidad de comprobar con sus ojos el arte de este personaje insólito y curioso. De todas las obras de arte hay una que destaca por su valor simbólico, el Monumento a los Caídos de Mágina:

El ángel se inclina hacia el caído y hace ademán de levantarlo [...]pero el blanco cuerpo desnudo se le derrama entre los brazos y tiene el rostro vuelto hacia la pared, hacia la alta lápida donde está esculpida la cruz con los nombres de los caídos de Mágina, de tal modo que es muy difícil ver sus rasgos. (78)

La mirada de Minaya es la de ser un ajeno a aquel contexto social y por eso su manera de evaluar la escultura tiene una marca de inocencia. Desconoce el misterio que hay detrás de la obra. Él es simplemente un espía, un observador que intenta reconstruir una historia que no le pertenece. Sin embargo, hay veces, como ésta, en que la curiosidad de averiguar el misterio no lo acercan a la solución, sino que lo alejan de ella. Y no es casual que sea Inés quien interviene para abrirle los ojos. Entonces, su mirada empieza a captar algo más:

[...] su rostro, que no se puede ver de frente, que sólo puede descubrirse desde un punto de vista único y muy difícil, [...] muestra los rasgos indudables de una mujer, y parece esculpido por otra mano. La nariz recta, los delicados pómulos con lisura de mármol, los labios entreabiertos, los ojos rasgados que están a punto de cerrarse. (80)

La verdad sobre el misterio que Minaya busca sin cesar se encuentra en la escultura misma. Se trata de una historia que el autor de la obra cuenta a través del arte y que está al alcance de pocos o tal vez de nadie. Lo que el protagonista acaba de

entender es que la obra de arte es el producto de una mente turbada, culpable. Si en los casos anteriores los personajes trataban de encontrar un rastro de identidad en el espejo, Utrera intenta el mismo proceso pero a través del arte plástico mezclando en su obra dos aspectos y dos significados diferentes. A pesar de su función pública, el monumento incluye algo muy privado. Los límites entre lo que tiene que ser público y lo que tiene que ser privado se confunden, provocando un juego de falsas apariencias.

El artista no elige, de hecho, una perspectiva convencional al mostrar el cuerpo del caído, sino que decide ocultar la parte más importante, el rostro, es decir lo que identifica a alguien, es la marca fundamental de la persona. Los rasgos que, por fin, Minaya puede notar son los de una mujer a la que conoce muy bien, aunque el medio de expresión ha cambiado. El rostro es el de Mariana. Lo *Siniestro*²⁶ freudiano actúa con toda su fuerza. No se trata simplemente de algo familiar que vuelve a presentarse bajo otra forma, sino que es a la vez el regreso del muerto,²⁷ algo que debería quedar oculto y que, en cambio, se revela de improviso. Lo *Siniestro* es un sentimiento que no se puede definir fácilmente. Por lo visto, su significado varía según las situaciones. En el caso siguiente, es la revelación de algo que había quedado escondido hasta ahora; la revelación de una verdad.²⁸ Sin embargo, hay algo más que contrasta con la naturaleza de este rostro. Al tocar el mármol liso de la escultura, Minaya descubre «el círculo más oscuro y levemente rehundido que la muchacha tenía en la mitad de la frente». (8r) La huella indudable de algo extraño, ajeno a la cara de Mariana. El círculo es el signo permanente de la herida que la mató. La escultura asume inevitablemente un doble sentido: por un lado, es conmemoración de los caídos de Mágina, por el otro evoca la muerte de Mariana. Ella también cayó, pero por la mano de quien ahora la recuerda con una estatua.

Utrera no pronuncia palabras ante un espejo para confesar su crimen, sino que utiliza el arte escultórico. Su objetivo no es el de representar a Mariana en cuanto objeto, sino reproducirla en una materia diferente y le confiere una dimensión metafísica.²⁹

²⁶ SIGMUND FREUD, «Il perturbante», en *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1969, 102.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ UMBERTO CURI, *La forza dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, 69.

²⁹ GIULIO CARLO ARGAN, *L'arte moderna*, Firenze, Sansoni, 1997, 139.

De hecho, lo que Utrera eterniza no es a Mariana, sino su muerte: la escultura perpetúa el momento en que ella falleció. El rostro de la escultura choca por su realidad mimética, porque es el resultado de una máscara mortuoria que Utrera le hizo a la joven fallecida. Esto explica la afirmación anterior que describía su rostro como «esculpido por otra mano». El artista elige no intervenir con su mano en la creación de esta parte del cuerpo, sino que quiere dejar intactas las facciones originales de Mariana y, en particular, las que tenía en el estadio de su muerte congelándolas para siempre.

Es curioso también observar que el Monumento a los Caídos no es el único ejemplo, sino que la misma peculiaridad destaca en otras obras de Utrera:

hay en todos esos rostros un aire único y ambiguo que no obedece tan sólo al descuido y a la monotonía [...]. Mirar las vírgenes y verónicas y magdalenas penitentes de Utrera en las capillas de Santa María fue una señal de alerta para Minaya. (120)

No se trata de un episodio aislado de los demás, sino que en la repetición reside la obsesión de la culpa. Estos rostros de Mariana muerta son como otros tantos espejos. Además, las palabras de Minaya aluden también a un pequeño porcentaje de descuido en esto; lo que significaría que la escultura es un mecanismo capaz de sacar a la luz espontáneamente lo que hay en la conciencia de Utrera. Al mismo tiempo confiere a la imagen de Mariana un matiz religioso, sagrado. El acto de la escultura y la repetición obsesiva del tema asumen el valor de expiación del pecado: con sus manos, Utrera trabaja la materia informe y le da un rostro preciso. En efecto, lo que cambia en estas estatuas es el cuerpo de las mujeres que él representa y el contexto. Sin embargo, el rostro sigue siendo el mismo.

La escultura es un trabajo duro que Utrera define como una lucha espiritual:

Un año entero de trabajo, muchacho, mis manos, estas manos, acababan ensangrentadas cada noche, de pelear con el granito. Fue como la lucha de Jacob contra el Ángel. (78)

Su práctica artística es un proceso difícil de llevar a cabo sin mancharse las manos de sangre.

La referencia a la lucha de Jacob contra el Ángel no es casual. En este episodio bíblico se cuenta que una noche Jacob tuvo que luchar contra un ángel de Dios. En un momento de esta lucha

Jacob pide una condición para que la pelea termine, una bendición. Este momento para Jacob tiene un significado profundo porque afirma haber visto a Dios «cara a cara». ³⁰ Además, la herida que la lucha le ha provocado es una señal de que nada volverá a ser como antes. La lucha simboliza un cambio. Con su arte Utrera pide una bendición, el perdón por lo que ha hecho. Comparar la creación de su obra con la lucha bíblica de Jacob significa admitir su error y expiarlo no con la cárcel, sino con su única manera de expresarse, con su pasión: «Llevo treinta y dos años pagando lo que hice aquel día, y seguiré pagando después». (319) Utrera experimenta el dolor, el sentido de la culpa pero no llega a completar su formación. ³¹

4. *El espejo de la mirada*

Fuera de su arte Utrera nunca admite el delito. Por el contrario, niega la evidencia hasta caer, impotente, bajo las palabras de Minaya, espejo de la verdad: «bastaba mirar al viejo desde arriba, desde la certeza de la verdad». (316) Para Utrera es evidente que:

[...] tras aquella voz le hablaba la de Jacinto Solana, muerto y regresado, alojado al fondo de las pupilas de Minaya como detrás de un espejo que le permitiera verlo todo y permanecer oculto. Y aquella voz era también la suya, la del secreto y la culpa, de modo que cuando Minaya siguió hablando fue como si Utrera se escuchara a sí mismo, libre al fin del suplicio de simular y mentir, absuelto por la proximidad del castigo. (317)

Utrera no toma conciencia de lo que había hecho hasta que la mirada de Minaya interviene como un espejo que pone a la vista su secreto. Esa mirada desestabiliza a Utrera, lo aplasta bajo el peso de la verdad. Con respecto a esto, Stefano Ferrari afirma que existe el espejo real, concreto, en el que el individuo com-

³⁰ *La Sacra Bibbia*, Nuovo Testò riveduto della Società Biblica di Ginevra, Torino, 2001, Génesi 32-24: «Giacobbe: “Non ti lascerò andare prima che tu mi abbia benedetto!” L'altro gli disse: “Qual'è il tuo nome?” Ed egli rispose: “Giacobbe.” Quello disse: “Il tuo nome non sarà più Giacobbe, ma Israele, perché tu hai lottato con Dio e con gli uomini e hai vinto.” [...] Giacobbe chiamò quel luogo Peniel, perché disse: “Ho visto Dio faccia a faccia e la mia vita è stata risparmiata.”».

³¹ JOSÉ JIMÉNEZ, *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*, Barcelona, Destino, 1993, 170: La metamorfosis presupone dos sentidos que afirman «el crecimiento de la vida, a través de la experiencia, trágica del dolor, del sufrimiento».

para su imagen, y existe otro espejo representado por el rostro.³² Los ojos de una persona constituyen verdaderos espejos porque permite establecer una relación con otro yo. El encuentro con la mirada de Minaya, pone a Utrera en contacto con su ser. En este sentido se puede decir que ver es conocer. Sin embargo, al escuchar sus palabras no reconoce aún su culpa:

De nuevo recurrió al coñac, al desprecio, a la ironía inútil, negándose a mirar de frente a Minaya, porque no era a él a quien veía, sino al otro, al muerto, al verdadero acusador. (317)

Otra vez aparece lo *Siniestro* y también en este caso se relaciona con el regreso del muerto. Detrás de las palabras de Minaya, Utrera ve a Jacinto Solana. Es como volver a un tiempo pasado y en concreto a esa noche de 1937 en la que Mariana murió. Su reacción es la siguiente:

«No me mire así», dijo Utrera desde la puerta que ya había empezado a abrir, cerrándola de nuevo, «usted no puede hacerme daño. No puedo perder nada porque no tengo nada. Cuando se muera doña Elvira [...] podrá expulsarme de aquí, pero a lo mejor entonces yo también me habré muerto. Le juro que eso es lo único que deseo en este mundo». (325)

La mirada de Minaya-Solana es una mirada que hiere, que pone en crisis al artista. La realidad que Utrera ha vivido hasta ahora cambia completamente en el momento en que Minaya entra en ella y la modifica, la revela con su mirada.³³ Su rostro establece conexiones, desvela la fragilidad de la mentira, traza nuevos caminos. Convierte Utrera en objeto de su mirada. Minaya representa entonces para Utrera una amenaza. Se rompe lo que se puede definir la «identidad convencional»³⁴ del artista, y su respetable papel público.

5. *El espejo del dibujo*

La importancia de la mirada y del punto de vista se observa también en otra forma artística. Además de la fotografía y de la escultura, aparece en la historia un dibujo misterioso. Al igual que las fotos de Mariana, el dibujo está en la biblioteca de la

³² S. FERRARI, *Lo specchio dell'io*, cit., 69.

³³ RAOUL KIRCHMAYR, «La violenza di uno sguardo», en PIER ALDO ROVATTI, *Scenari dell'alterità*, Milano, Bompiani, 2004, 26.

³⁴ MARCO DALLARI, *Lo specchio e l'altro: riflessioni pedagogiche sull'identità personale*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, 114.

casa, en posición central para que se pueda ver al entrar en la habitación. El descubrimiento del dibujo representa un acontecimiento importante por parte de Minaya, aunque su mirada aún no puede verlo y entenderlo todo:

Vio primero el dibujo de Orlando, enmarcado entre dos estantes de la biblioteca, el rostro en escorzo, casi de perfil, de una muchacha con el pelo corto y caído sobre los pómulos, la nariz afilada, la barbilla breve y los ojos muy abiertos, fijos en algo que no estaba fuera de ella, sino en su conciencia absorta, en su leve sonrisa. Orlando, leyó, mayo de 1937. (29)

Al igual que las fotografías, el dibujo de Orlando representa un documento que pertenece a la historia privada de Manuel y cuya interpretación depende otra vez de la mirada que interviene en el análisis. El proceso mecánico del acto fotográfico es capaz de captar la huella luminosa de una presencia que antes estaba allí frente a la cámara. Sin embargo, hay algo más que el dibujo puede expresar, a pesar de la falta de mimesis.

La descripción de Minaya es aproximativa, se limita a observar los rasgos principales de este rostro que aún no conoce: el pelo, la nariz y los ojos. Los ojos miran hacia algo desconocido, que no se encuentra en el espacio del dibujo. Se trata de un rostro pensativo y que al mismo tiempo sonríe, no se sabe por qué. La mirada de Minaya es neutral, por lo tanto, desprovista de los detalles que ofrecerán luego por otros puntos de vista. Minaya descubre algo más en una conversación con el médico de la familia, Medina:

Medina lo examinaba con el aire atento de quien sospecha una falsificación. – Le contaré algo si me promete que va a guardar el secreto. A mí nunca me pareció que la pobre Mariana fuera tan atractiva como decían. Como decían ellos, Manuel y Solana [...] Solana también estaba enamorado de ella. Desesperadamente, y desde mucho antes que Manuel. (67)

Se entiende que detrás de una imagen aparentemente inocua, se oculta un secreto y al mismo tiempo una mentira. Aspecto, éste, que Minaya puede conocer sólo mediante la lectura del cuaderno de Solana. El punto de vista cambia.

Entre la fotografía y el dibujo, entendido en este caso como boceto,³⁵ hay una diferencia bastante obvia. La fotografía es un mecanismo automático que, mediante un proceso fotoquímico, fija la imagen del referente instantáneamente; el boceto remite,

³⁵ PIERPAOLO LUDERIN, *L'art pompier: immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese (1860-1890)*, s.l., Olschki, 1997, 30.

en cambio, al procedimiento originario de la pintura. Al igual que el fotógrafo, el artista necesita un referente; la proximidad entre el signo y su objeto permite una identificación total que se realiza en la superficie. Mariana es el objeto de Orlando y Orlando es el trámite que fija mediante el signo su imagen en el papel. En este mecanismo de transposición manual de la imagen, toda la atención se focaliza en el acto mismo: «es el acto mismo por el cual algo sucede»³⁶ lo que da sentido al gesto. No es un mecanismo artificial que fija al referente, sino un trabajo manual, pensado en el momento mismo de su génesis, en su originalidad. Es importante también subrayar el hecho de que el dibujo y el boceto no son la misma cosa. El dibujo presupone, en efecto, un estudio completo de la obra que se quiere reproducir; además de la línea, contiene efectos de sombras y color. Por su complejidad técnica necesita más tiempo. Al artista no le interesa reproducir el objeto según su parecido con la realidad, sino que pone la atención en la originalidad del referente: unas pocas líneas trazadas en el momento de la impresión.³⁷ El rostro entero de Mariana pasa en segundo plano para focalizar el aspecto más significativo de su mirada fija que «sonríe»: «la grave sonrisa pensativa, no en los labios, sino en la mirada fija en una lejanía de papel en blanco, de palabras no pronunciadas ni escritas y gestos congelados». (230) Al igual que en el caso de la escultura y de la fotografía, en el dibujo asume importancia lo que no se ve. El gesto de Orlando capta un momento único que sólo Mariana podría interpretar completamente. Lo que el espectador no ve es lo que no conoce.

El boceto se convierte en símbolo de una presencia; presencia de una persona que estuvo allí y que ahora está impresa en la hoja.³⁸ A través del dibujo no se evoca simplemente la existencia de un referente que estuvo ahí: las líneas trazadas en la hoja muestran también la huella de una mano, en este caso, la de Orlando. Su mano se aplica directamente a la superficie y deja una transposición, una traza.³⁹ La mano de Orlando no capta el aspecto real de Mariana en cuanto mimesis de lo real,

³⁶ PH. DUBOIS, *El acto fotográfico*, cit., 107.

³⁷ *Ibidem*, 34.

³⁸ *Ibidem*, III: «el dibujo afirma siempre un “eso ha estado ahí” [...]. El dibujo remite a una causa previa que se trata de convocar aquí y ahora por medio del signo».

³⁹ *Ibidem*, 108: «la imagen obtenida es [...] el vestigio de una mano desaparecida que ha estado allí».

sino que quiere representar su esencia, su ser en aquel momento. Esencia que la fotografía no supo atrapar en el retrato nupcial, por ejemplo, o en la foto de Madrid. El signo de Orlando es lo que más se acerca a la realidad por ser simbólico. El símbolo determina una abertura de sentido; los símbolos son signos, expresiones que comunican un sentido.⁴⁰ Medina testimonia esta diferencia sustancial:

Si usted la viera no la reconocería, porque no se parecía en nada a la foto de Madrid, ni siquiera a la que le tomaron el día de su boda. Sólo el dibujo de Orlando es aproximadamente fiel a la realidad. (181)

La fotografía no representa a Mariana como era en la realidad. En cambio, el boceto de Orlando, por su esencialidad, se acerca a la perfección del gesto. Por lo tanto, destaca la materia con que el dibujo se lleva a cabo: sólo se necesita una hoja, un lápiz y un artista:

[...] la perfección de unos pocos rasgos indelebles, del mismo modo que a Orlando le habían bastado unas pocas líneas trazadas como al azar sobre el espacio blanco del papel para dibujar un perfil de Mariana que nunca pudo ser apresado por las fotografías. (278)

De las tres expresiones artísticas, el boceto es el único capaz de capturar el «verdadero» rostro de Mariana. El dibujo de Orlando alcanza su máximo valor simbólico sólo cuando el lector puede conocer otro punto de vista, el de Solana. En el cuaderno encontrado por Minaya, Solana cuenta los acontecimientos de la noche anterior a la boda de Mariana e Manuel. Se encuentran todos en la biblioteca de la casa, incluso Orlando con su carpeta para dibujar. Gracias a las revelaciones de Medina conocemos la verdad sobre el sentimiento que une a Solana y Mariana. Se puede entender, por lo tanto, su estado de ánimo en esta circunstancia:

Vino Mariana, antes de verla supe que venía porque reconocí su paso y el modo en que su presencia estremecía el aire, para traerme un café y un cigarrillo encendido, y se quedó a mi lado, en cuclillas, de cara a la ciudad. [...] Al darme la taza puso una mano en mi hombro y el pelo le tapó un lado de la cara. (228)

Lo que Solana acaba de describir es el momento exacto en que Orlando decidió retratar a Mariana. La elección del instante no es casual; la actitud de Mariana desmiente, en efecto, una simple relación de amistad con Solana. El conjunto de su conducta

⁴⁰ PAUL RICOEUR, *Finitudine e colpa*, Bologna, il Mulino, 1970, 259.

revela algo latente, un deseo que pertenece a los dos. Es lo que Mariana no dice o hace que cobra el justo significado. En el gesto de acercarse no hay palabras, sino pura expresión de un sentimiento que nadie, a excepción de Orlando, sabe captar. Su cuerpo habla por ella. Sin embargo, Solana intenta echarse a la espalda lo que siente, no puede demostrar que ama a Mariana porque tiene miedo. Además, no ve que, en realidad, Mariana intenta enviarle un mensaje. Es Orlando quien, mediante su mirada de espectador, fija en la hoja para siempre la representación del deseo entre Mariana y Solana. Su boceto se limita a sugerir lo que Solana no quiere ver; el boceto sugiere el deseo. Gracias a su inmediatez muestra la realidad:

Exactamente así la dibujó Orlando: no un rostro, sino la forma pura de un deseo, y cuando esa noche, ya regresado a la casa, me entregó el dibujo, estaba ofreciéndome el signo de una tentación demasiado indudable para mi cobardía [...]. (228)

Además de ser un testigo, Orlando es la voz de la verdad. Su boceto revela lo que, en realidad, ya está en la mente de Solana desde hace mucho tiempo:

Orlando, que ya no era un testigo, sino la figura y la voz en las que se encarnaba la única parte lúcida de mi pensamiento. (230)

El poder del boceto, en cuanto símbolo de una presencia, se revela acto seguido cuando Solana lo mira en la biblioteca:

Cuando me quedé solo, el dibujo cobró del todo su imperiosa cualidad de invitación y molde exacto y vacío para una ausencia. (230)

Durante un momento, se acaba la ilusión, el juego de las apariencias dado que a Minaya se le aparece «la forma deslumbrante y atroz de la verdad, su apasionada geometría». (313) Sin embargo, si al principio el personaje tenía la intención de averiguar la verdad sobre la figura de Jacinto Solana, su investigación histórica resulta imposible porque todos los documentos son falsos, así como son inauténticos todos los individuos con los que tiene trato. Cualquier conocimiento, presente y pasado, no es más que el producto de una manipulación deliberada. El divorcio entre el ser y el aparecer es insalvable.

ABSTRACT

The first novel of Antonio Muñoz Molina is an interesting example of what the mirror can mean as an object. The mirror does not have to be considered a mere tool of reflection, but a *medium* to explore and create a person's identity, which can be achieved also if we consider sculpture, photography and sketches as mirror metaphors. Through different approaches, the characters reveal their real natures and inner intentions, which eventually bring about their failure in the process of identity construction.

KEYWORDS

Antonio Muñoz Molina. Mirror's metaphors. Identity construction.

«MEINE SCHAM BRAUCHT MEIN GEDICHT»:
LA POESIA DELLA VERITÀ DI HEINER MÜLLER

«Lirica significa uscire dalla realtà», sentenziava Heiner Müller nel 1990,¹ a sottolineare – in disaccordo con il celebre postulato adorniano – la necessità di scrivere poesie *soprattutto* dopo Auschwitz. Soltanto *a posteriori*, dopo la pubblicazione della prima raccolta di poesie, *Gedichte* (1992) e del primo volume delle opere, *Werke 1, Die Gedichte* (1998), e alla luce degli eventi autobiografici che hanno caratterizzato gli ultimi anni di vita dell'autore, è possibile comprendere appieno cosa intendesse Müller riferendosi al ruolo della poesia come momento di evasione: «Solo quando si esce dalla realtà, si può influire su di essa». Laddove «uscire dalla realtà» non è da leggersi esclusivamente in relazione agli eventi storici che fanno da perno alla gran parte della produzione drammaturgica mülleriana, la seconda guerra mondiale, la fondazione della Repubblica Democratica Tedesca, la costruzione del Muro, il crollo del blocco sovietico nel 1989, ma ha un legame molto profondo con l'elaborazione di alcuni dei temi classici della poetica dell'autore, che dopo il 1989 assume sempre più esclusivamente la forma concisa della poesia: la vita e la morte, il ricordo e la speranza, il destino e il dolore, il sogno e la realtà, l'arte e la vita. La detrazione forzata di un'utopia – che fosse quella socialista potrebbe essere oggi, da un punto di vista esclusivamente estetico, perfino superfluo – corrisponde, nella produzione letteraria di Heiner Müller, ad una detrazione della parola, che si riduce, si auto-mutila contraendosi fino a divenire una sorta di stenogramma lirico.² All'esperienza dell'implosione della storia, di quel *Material*

¹ Nell'intervista «Denken ist grundsätzlich schuldhaft. Die Kunst als Waffe gegen das Zeitdiktat der Maschinen», in HEINER MÜLLER, *Jenseits der Nation*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1991, 43. Le traduzioni, laddove non altrimenti indicato, sono mie. Anche la citazione successiva è tratta da questa intervista.

² Genia Schulz parla di «stenogrammi lirici di pensieri non spiegati». Cfr. GE-

che aveva costituito il cibo di cui la scrittura mülleriana si era nutrita come una iena, nella metafora creata dallo stesso Müller,³ corrisponde una presenza sempre più invadente dello scrittore, che dopo la *Wende* si dedica prevalentemente, oltre che alla scrittura, alla regia teatrale, e pubblica una biografia e una serie di interviste⁴ che fanno di lui uno degli intellettuali più attenti della Germania della seconda metà del Novecento.

La produzione lirica di Müller, che ha per la verità accompagnato quella drammaturgica per oltre cinque decenni, come testimonia la presenza discontinua di poesie nelle opere pubblicate dall'editore Rotbuch negli anni Settanta, si può suddividere in due principali periodi di intensa attività, entrambi corrispondenti alle due cesure storiche che hanno segnato la vita dell'autore: quello giovanile degli anni Cinquanta, successivo alla seconda guerra mondiale, e quello dopo il 1989, successivo alla caduta del Muro e al crollo del comunismo. Se molti dei primi componimenti lirici sono riconducibili ad una matrice di proselitismo marxista, fortemente influenzati dai due poeti canonici della *Bildung* istituzionale socialista, Brecht e Majakowski, si possono tuttavia riconoscere molto presto alcuni tratti stilistici, tipici anche della

ANIA SCHULZ, *Heiner Müller*, Stuttgart, Metzler, 1980, 167-168. Analogo il giudizio di Heinrich Vormweg, che parla di «gedichtähnlich durchformulierten, knappen Aufzeichnungen», nel saggio «Sprache – Die Heimat der Bilder. Vorschläge zur Annäherung», in HEINZ LUDWIG ARNOLD, (hrsg.), *Heiner Müller*, München, Text + kritik, 73, 1982, 20-31, qui 27.

³ «Die Hyäne liebt die Panzer, die in der Wüste stehen bleiben, weil die Besatzung stirbt. Sie kann warten. Sie wartet bis der tausend-und-erste Sandsturm den Stahl zerfrißt. Dann kommt ihre Stunde. Die Hyäne ist das Wappentier der Mathematik, sie weiß, daß kein Rest bleiben darf. Ihr Gott ist die Null». Il testo [*Die Hyäne...*], pubblicato per la prima volta in WOLFGANG STORCH (hrsg.), *Explosion of a memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch*, Berlin, Entrich, 1988, 8, è stato poi inserito nel volume 2 dei *Werke, Die Prosa*, F.a.M., Suhrkamp (122), e poi pubblicato come poesia nella raccolta a cura di Durs Grünbein, *Ende der Handschrift*, Berlin, Suhrkamp, 2000, tradotta e curata in Italia da Anna Maria Carpi: «La iena ama i carri armati che restano bloccati nel deserto, perché l'equipaggio muore. Può aspettare. Aspetta finché la millesima e una tempesta di sabbia ha corrosato l'acciaio. Questa è la sua ora. La iena è l'animale araldico della matematica, sa che non si deve lasciare resto. Il suo dio è lo zero» (*Non scriverai più a mano*, Milano, Scheiwiller, 2006, 9).

⁴ *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1992, non ha in realtà il carattere peculiare del testo autobiografico ma è la trascrizione di una lunga intervista; insieme ai tre volumi dei *Gesammelte Irrtümer*, Frankfurt.a.M., Verlag der Autoren, 1986, 1990, 1994, e ai due volumi *Zur Lage der Nation*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1990, e *Jenseits der Nation*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1991, costituisce un importantissimo compendio critico all'opera di Müller.

produzione lirica più tarda, che contribuiscono oggi a definire un profilo autonomo dell'inedito Müller poeta. All'interno di un sistema di riferimento estetico ampio ma ben definito, che congloba Brecht, Majakowski, Büchner, Ovidio e Shakespeare tra gli altri, e le cui tematiche attingono spesso al mondo classico o a quello mitologico, Müller inserisce l'elemento privato, che trova maggior spazio solo nella poesia. I tratti connotativi della scrittura drammaturgica mülleriana, l'estrema dinamicità linguistica, il montaggio scritturale molto simile a quello cinematografico, l'utilizzo di una versificazione che alterna tradizione e ricerca, si ripropongono nella poesia di Müller quale forma atrofizzata di una sperimentazione che si rivela, quasi come contrappunto minimale agli eventi storici, l'unico mezzo per «dire la verità» e sopravvivere alla storia, come il verso finale della poesia *Bilder*, del 1955, suggerisce: *Denn das Schöne bedeutet das mögliche Ende der Schrecken.*⁵

Come già propriamente rilevato da Theo Buck,⁶ le poesie di Heiner Müller si definiscono al meglio attraverso le parole che il suo autore dedicò a Durs Grünbein⁷ nel 1995, in occasione del conferimento a questi del Premio Büchner:

Le sue figure sono radiografie, le sue poesie ombre di poesie gettate sulla carta come folgore atomica. Il segreto della sua produzione è l'insaziabilità della sua curiosità per le catastrofi che il secolo ha in offerta, sotto le stelle così come al microscopio.⁸

L'immagine della radiografia, che riporta su un piano fisico,

⁵ In HEINER MÜLLER, *Werke 1, Die Gedichte*, F.a.M., Suhrkamp, 1998, 14. «Poiché il bello significa la possibile fine degli spaventi» (trad. it. di A.M. Carpi, *op. cit.*, 15). D'ora in avanti l'autore sarà indicato con l'abbreviazione HM; le opere, i *Werke*, verranno denominati *W* e saranno seguiti dal numero e dal nome del volume.

⁶ Cfr. THEO BUCK, «Heiner Müller als Lyriker», in ARNOLD HEINZ LUDWIG (hrsg.), *Heiner Müller*, München, Text + Kritik, 73 (Neue Ausgabe), 1997, 131-154.

⁷ Il poeta Durs Grünbein, «scoperto», giovanissimo da Müller nella prima metà degli anni Ottanta, oltre che curatore della raccolta poetica *Ende der Handschrift* (cfr. nota 3), è autore del ritratto di Heiner Müller, commovente e umanissimo, *Vom Lächeln des Glücksgotts*, in Stiftung Archiv Akademie der Künste (a cura di), *Heiner-Müller-Archiv, Patrimonia 152*, Berlin 1999, 91-101.

⁸ «Seine Bilder sind Röntgenbilder, seine Gedichte Schatten von Gedichten, aufs Papier geworfen wie vom Atomblitz. Das Geheimnis seiner Produktivität ist die Unersättlichkeit seiner Neugier auf die Katastrophen, die das Jahrhundert im Angebot hat, unter den Sternen wie unter dem Mikroskop» (HM, *Portrait des Künstlers als junger Grenzbund. Laudatio auf Durs Grünbein*, in *W 8, Schriften*, 2005, 499).

corporale, la ricerca poetologica mülleriana, è qui indizio della virata estetica degli ultimi anni: la parola si fa «ombra» di se stessa, è ridotta, nell'indagine che il poeta conduce nel mondo empirico, corrotto o meno dall'uomo («sotto le stelle così come al microscopio»), letteralmente all'osso. D'altronde, la ricerca di una lingua essenziale, di una forma di scrittura a grado zero,⁹ si rispecchia anche nella scelta dell'autore di scrivere i suoi drammi in versi:

Ho cominciato i miei drammi in prosa e poi sempre più trovavo che fosse noioso scrivere in prosa perché si hanno certi principi di scelta. È più semplice individuare cos'è importante e cosa no se scrivi in versi. C'è meno psicologia. I dettagli minori non stanno nel verso. Si ottiene una tecnica dell'affresco. Penso che il teatro, quando ha come argomento la storia, debba essere scritto come un affresco. [...] Quando c'è la stagnazione si ha la prosa. Quando il processo ha un ritmo più violento si ha il verso.¹⁰

La scrittura in versi, percepita come il mezzo ideale per esprimere l'essenza dell'affresco storico, assurge a strumento estetico privilegiato per raccontare la violenza dell'accadere reale e quel «piacere per la catastrofe»¹¹ considerato da Müller il vero motivo ispiratore della sua scrittura. A questa voluttà è da ricondursi il nichilismo storico che pervade l'intera opera dello scrittore, in cui il passato, inteso secondo Koselleck¹² come il luogo dell'esperienza, è fonte inesauribile di «esperienze tragiche», che la scrittura ha il dovere morale di ricordare. In questo senso la Storia diventa il tema per eccellenza di Heiner Müller, che spesso rivendicherà di averla utilizzata solo come *Material*, come materia poetica grezza, intrecciandovi una costante riflessione sulla memoria e sulla necessità della scrittura quale indispensabile strumento mnemonico.

⁹ Cfr. A.M. CARPI, *op. cit.*, 207.

¹⁰ «I began my plays in prose and then more and more I found that it's boring to write in prose because you have a certain principle of choice. It's easier to find out what's important and what's not important if you write in verse. There's less psychology. Minor details do not fit in verse. You get a fresco technique. I think that drama, when it deals with history, has to be written in fresco. [...] When there is stagnation you have prose. When the process has a more violent rhythm you have verse». HM, [*I began my plays in prose...*], in *W 8, Schriften*, cit., 204.

¹¹ HM, *Gesammelte Irrtümer*, F.a.M., 1986, 55: «Der eigentliche Spaß am Schreiben ist doch die Lust an der Katastrophe» [Il vero divertimento dello scrivere è la catastrofe].

¹² *Erfahrungsraum* (luogo dell'esperienza) ed *Erwartungsraum* (orizzonte di attesa) sono i noti termini usati da Koselleck. Cfr. REINHART KOSELLECK, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, F.a.M., Suhrkamp, 1979 (trad. it. di A. Marietti Solmi, *Futuro passato*, Genova, Marietti, 1986).

La Storia come oggetto dell'opera di Müller, che può essere interpretata come scrittura del ricordo in senso più ampio rispetto alla produzione letteraria posteriore alla seconda guerra mondiale, poiché prende in esame la storia tedesca fin dalle sue origini, è da ricondursi al termine *Geschichte* sia nel senso di *historia*, di racconto delle vicende umane e degli accadimenti relativi al passato,¹³ sia nel senso di «storia», di racconto individuale. La lirica, il luogo poetico in cui questa dinamica storia-individuo si sviluppa nel modo più sintetico, esprime, diversamente dal dramma, uno sguardo anche nel privato dell'autore, modulando il confronto storia-individuo in quello più personale: storia-Heiner Müller.

Il *leitmotiv* poetico della dialettica tra tempo e scrittura, in cui la dimensione temporale è la variabile che determina sia il materiale poetico che la sua forma, è oggetto di esplicita riflessione già in una delle poesie del primo periodo, e cioè l'epitaffio a Brecht del 1956, che oltre a segnalare una precoce dichiarazione di pessimismo storico, riflette sul rapporto tra verità e storia:

Brecht

Wirklich, er lebte in finsternen Zeiten.
 Die Zeiten sind heller geworden.
 Die Zeiten sind finsterner geworden.
 Wenn die Helle sagt, ich bin die Finsternis
 Hat sie die Wahrheit gesagt.
 Wenn die Finsternis sagt, ich bin
 Die Helle, lügt sie nicht.¹⁴

La poesia, il cui procedimento testuale antitetico consiste nel capovolgimento sistematico dei poli sillogici *hell / finster, Helle / Finsternis, die Wahrheit sagen / lügen*, è una conferma del famoso verso brechtiano tratto da *An die Nachgeborenen* (1939) e, senza mai pervenire alla sintesi logica cui l'alternarsi delle tesi sembra tendere, stabilisce un parallelismo storico tra passato e presente e, in proiezione, tra presente e futuro. Qui però, il tempo in cui l'autore scrive, più cupo e più chiaro insieme rispetto al passato,

¹³ La poesia *Klage des Geschichtsschreibers* (*W 1, Die Gedichte*, 246) tematizza sarcasticamente proprio l'uso della Storia quale materiale poetico: a differenza di Tacito, che negli *Annali* lamentava la carenza di guerre di cui narrare, Müller si dice soddisfatto della disponibilità di materiale.

¹⁴ «Davvero, visse in tempi cupi. / I tempi sono divenuti più luminosi. / I tempi sono divenuti più cupi. / Quando la luminosità dice, io sono l'oscurità / Dice la verità. / Quando l'oscurità dice, io sono / la luminosità, non mente» (HM, *Brecht*, in *W 1, Die Gedichte*, cit., 37).

lascia a sua volta presagire tempi peggiori, come sotteso nei due versi finali *Wenn die Finsternis sagt, ich bin / Die Helle, lügt sie nicht*. La metafora *hell / dunkel*, ripresa da Brecht¹⁵ ed espressa qui attraverso un'antitesi (*Wenn die Helle sagt, ich bin die Finsternis / Hat sie die Wahrheit gesagt*) o un'esclusione (*Wenn die Finsternis sagt, ich bin / Die Helle, lügt sie nicht*), non conferisce tuttavia alla poesia la dinamicità prevedibile e annunciata anche dal primo verso riferito a un passato di cupezza che sembrerebbe essere stato superato. Müller trasla il verso iniziale di *An die Nachgeborenen*, il cui tempo di riferimento era il doloroso passato bellico e fascista, alla situazione storica contingente, in cui le promesse socialiste, a pochi anni dalla fondazione della Repubblica Democratica Tedesca, paiono già svanire in quel senso di immobilità e stagnazione veicolato fin dal secondo e terzo verso. Su questa variabile temporale storica – e biografica di Brecht e Müller – si modulano, intersecandosi tra loro, i concetti di *Wahrheit* e *Lüge*, che ricorreranno frequentemente nell'opera di Heiner Müller e sulla cui interpretazione grande influsso avrà la formulazione di Walter Benjamin del concetto di verità intesa quale «istanza senza finalità che prende forma dalle idee». ¹⁶ Diversamente dall'idea brechtiana di una verità «concreta», formulata in un'epoca in cui l'adesione all'ideologia marxista significava opposizione al nazionalsocialismo e sostegno alle fasce sociali deboli, per Müller, che vive le contraddizioni del socialismo prima e il crollo definitivo di ogni utopia poi, la verità non ha più contorni definiti perché l'esperienza ambigua e deludente del socialismo non consente più nette distinzioni tra le categorie di bene e male. Un interessante scorcio di questa prospettiva è offerto dalla poesia *Besuch beim*

¹⁵ Così si chiude il *Dreigroschenfilm*: «Denn die einen sind im Dunkel / und die andern sind im Licht / Und man siehet die im Lichte / Die im Dunkel sieht man nicht» (BERTOLT BRECHT, *Gesammelte Werke*, vol. 2, F.a.M., Suhrkamp, 1967, 497). La metafora contrastiva tra *hell* e *dunkel* è presente anche nella poesia programmaticamente intitolata *Die Helle*: «Frohsinn schöpfte ich aus kälter Quelle / und das Nichts gab diesen weiten Raum / Köstlich sonderte sich seltne Helle. / Aus natürlich Dunklem. Lange? Kaum. / Aber ich Gevatter, war der Schnelle!» (B. BRECHT, *op. cit.*, vol. 9, 648).

¹⁶ Müller deve molto alla formulazione del concetto di verità di Walter Benjamin: «Wahrheit tritt nie in eine Relation und insbesondere in keine intentionale. Der Gegenstand der Erkenntnis als ein in der Begriffsintention bestimmter ist nicht die Wahrheit. Die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionales Sein. Das ihr gemäße Verhalten ist demnach nicht ein Meinen im Erkennen, sondern ein in sie Eingehen und Verschwinden. Die Wahrheit ist der Tod der Intention» (WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, unter Mitw. Theodor W. Adorno & Gershom Scholem, b. I, 216 ss.

älteren Staatsmann, del 1992, in cui si percepisce la distanza del poeta dalla realtà capitalistica della neo-Germania riunificata:

[...]
 Das Vergessen macht den erfolgreichen Staatsmann
 Ihre Gefühle Hatten Sie Gefühle Welche wenn ja
 Bei der Vertreibung aus Ihrem letzten Büro
 Gefühle Nichts fühlte ich nichts nichts nichts nur die bittere Leere
 Beim Zuhören hinter Gerüchten Mythen Legenden
 Tauchen die Nachrichten auf wird mein Blick
 Auf seine Hände zum Spiegelblick Seine Trauer gerinnt
 Zu meinem kälteren Text Was geht mich die Welt an Ich
 Esse ihre Bilder Die Wahrheit WAHRHEIT
 Ist kein Gegenstand Die Farben der Lüge sind
 Mein Bier Ich verlasse den älteren Staatsmann
 Seine Gestalt in der Tür gebeugt von HERRSCHAFTSWISSEN
 Seinen doppelten Händedruck Mit dem erhabnen Gefühl
 Daß die Welt an uns vorbeigeht und es macht nichts

21.12.1992¹⁷

In questi versi finali della poesia l'anestesia dell'io lirico – Müller (*Gefühle Nichts fühlte ich nichts nichts nichts nur die bittere Leere*), di fronte a una realtà mutata e svuotata di senso, è totale. Restano: dicerie, leggende, miti, che pure avevano costituito il *plot* di molti dei drammi dell'autore, i cui testi, divenuti ora più freddi (*Zu meinem kälterem Text*), si rapprendono quasi fossero materia solida. Significativamente, qui come altrove, il momento della verità è quello dello sguardo nello specchio, che tradizionalmente rievoca il momento della morte e in Müller sempre quello dello spavento, della presa di coscienza di un mutamento.¹⁸

Il *leitmotiv* della ricerca di una *Wahrheit*, di una verità di volta in volta storica o esistenziale, si delinea nel Müller lirico tuttavia

¹⁷ «L'oblio rende vincente lo statista / I Suoi sentimenti Lei ha avuto sentimenti Se si quali / Quando fu cacciato dal Suo ultimo ufficio / Sentimenti Nulla non sentii nulla nulla solo l'amaro vuoto / Nell'ascoltare voci miti leggende / Riemergono le notizie il mio sguardo diventa / sguardo speculare sulle sue mani Il suo lutto si rapprende / Nel mio testo più freddo Che m'importa del mondo Io / ne mangio le immagini la verità VERITÀ / Non è un oggetto I colori della menzogna sono / roba mia Io lascio il vecchio statista / La sua figura nella porta incurvata dal SAPERE DELL'AUTORITÀ / La sua doppia stretta di mano con il solenne sentimento / che il mondo ci scorre davanti e non fa niente» (HM, *Besuch beim älteren Staatsmann*, in *W 1, Die Gedichte*, cit., 255-256).

¹⁸ Alla domanda di Wolfgang Heise, su che cosa significasse per lui lo *Schrecken*, lo spavento, Müller rispose: «Der Augenblick der Wahrheit, wenn im Spiegel das Feindbild auftaucht». Cfr. l'intervista *Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller*, in *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, cit., 50-70, qui 55.

non tanto quale ricerca filosofica, vista anche la dichiarata refrattarietà dell'autore all'approfondimento della speculazione teoretica, quanto piuttosto come ricerca di una congruenza, appunto, con il proprio tempo storico e con le utopie che esso propone, spesso disattendendole. Sebbene la tendenza allegorizzante prevalga su quella puramente teoretica, nella poesia così come nella produzione drammaturgica, i più felici risultati estetici nel Müller lirico si hanno proprio laddove la parola poetica comunica con quella teorica, anche quando i testi che ne risultano paiono difficilmente catalogabili nel genere letterario della poesia. La legittimizzazione del testo poetico quale saggio, ad esempio, in polemica con la nota formulazione «una poesia non è un saggio, ma potrebbe averne ingoiato uno»,¹⁹ diviene essa stessa motivo di argomentazione, quando non addirittura di impietosa autocritica, come accade nella poesia *Müller im Hessischen Hof*:

Im Hotelrestaurant die Unschuld der Reichen
 Der gelassene Blick auf den Hunger der Welt
 Mein Platz ist zwischen den Stühlen Mein Traum
 Die faltige Kehle der Witwe vom Nebentisch
 Aufzuschneiden mit dem Messer des Kellners
 Der ihr den Lammrücken vorschneidet Ich
 Werde auch diese Kehle nicht aufschneiden
 Mein Leben lang werde ich nichts dergleichen tun
 Ich bin nicht Jesus Der das Schwert bringt Ich
 Träume von Schwertern Wissend länger als ich
 Wird die Ausbeutung dauern an der ich teilhabe
 Länger als ich der Hunger der mich ernährt
 Und die Dichter ich weiß es lügen zu viel
 Villon konnte das Maul noch aufreißen
 Gegen Adel und Klerus er hatte kein Bett keinen Stuhl
 Und kannte die Gefängnisse von innen
 Brecht schickte Ruth Berlau nach Spanien und schrieb
 In Dänemark DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR
 Gorki während er zweispännig durch Moskau fuhr
 Haßte die Armut WEIL SIE ERNIEDRIEGT Warum
 Nur die Armen Majakowski hatte sich schon
 Mit dem Revolver zum Schweigen gebracht
 Die Lügen der Dichter sind aufgebraucht
 Vom Grauen des Jahrhunderts An den Schaltern der Weltbank
 Riecht das getrocknete Blut wie kalte Schminke

¹⁹ WILHELM LEHMANN, *Dichtung als Dasein. Poetologische und kritische Schriften*, Hamburg, Wegner, 1956, 44: «Ein Gedicht ist kein Essay, aber es kann einen verschluckt haben». Con ciò Lehmann esprimeva biasimo per quelle soluzioni poetiche che risultassero come il compromesso tra la forma saggistica e quella lirica.

Der Schrecken der Gewalt ist ihre Blindheit
 Der schlafende Penner vor ESSO SNACK & SHOP
 Widerlegt die Lyrik der Revolution
 Ich fahre im Taxi vorbei Ich kann es mir
 Leisten Benn hatte gut reden Er hat
 Mit seinen Gedichten kein Geld verdient und wäre
 Krepieri ohne Haut- und Geschlechtskrankheiten
 In der Nacht im Hotel ist meine Bühne
 Nicht mehr aufgeschlagen Ungereimt
 Kommen die Texte die Sprache verweigert den Blankvers
 Vor dem Spiegel zerbrechen die Masken Kein
 Schauspieler nimmt mir den Text ab Ich bin das Drama
 MÜLLER SIE SIND KEIN POETISCHER GEGENSTAND
 SCHREIBEN SIE PROSA Meine Scham braucht mein Gedicht

Frankfurt, 3.10.1992 ²⁰

La lacerazione tra l'utopia di una società sognata ancora con gli occhi del marxista, e perciò «giusta», e la reale società fotografata due anni dopo la riunificazione delle due Germanie (come Müller meticolosamente annota – ormai da qualche tempo – a fondo poesia: *Frankfurt, 3.10.1992*), dà vita a immagini che stonano con la visione di un reale armonico. L'osservatorio del poeta, il ristorante dell'albergo in cui all'innocenza dei ricchi corrisponde una placida indifferenza alla fame del mondo, è anche il luogo

²⁰ HM, *W 1, Die Gedichte*, cit., 253-254. «Al ristorante dell'albergo l'innocenza dei ricchi / Lo sguardo disteso sulla fame del mondo / Io casco fra due sedie Il mio sogno / La gola rugosa alla vedova del tavolo accanto / Tagliarla col coltello del cameriere / Che sta tagliando per lei il lombo d'agnello Ma io / Non taglierò nemmeno questa gola / Per tutta la vita non farò mai una cosa del genere / Non sono Gesù Che porta la spada Io / Le spade le sogno Sapendo che più a lungo di me / Durerà lo sfruttamento cui partecipo / Più a lungo di me la fame che mi nutre / E i poeti lo so mentono troppo / Villon poteva ancora blaterare / Contro nobili e clero non aveva nè letto né sedia / E conosceva le carceri da dentro / Brecht mandò Ruth Berlau in Spagna e scrisse / In Danimarca I FUCILI DELLA SIGNORA CARRAR / Gorkij viaggiando per Mosca su un tiro a due / Odiava la povertà PERCHÉ UMILIA Ma perché / solo i poveri Majakovskij si era già ridotto / Al silenzio col revolver / Le menzogne dei poeti sono consunte / Dagli orrori del secolo Agli sportelli della Banca Mondiale / Il sangue seccato odora di trucco freddo / L'orrore del potere è la sua cecità / Il barbone che dorme fuori dall'ESSO SNACK & SHOP / Smentisce la lirica della rivoluzione / Gli passo davanti in taxi Me lo posso permettere / Benn aveva un bel dire Con le sue poesie / Non ha guadagnato un soldo e sarebbe / Crepato senza le malattie veneree e della pelle / La notte in albergo la mia ribalta / Non è più in funzione Insensati / Arrivano i testi la lingua si rifiuta al Blankvers / Allo specchio vanno in pezzi le maschere Non / un attore che mi accetti il testo Io sono il dramma / MÜLLER LEI NON È UN OGGETTO POETICO / SCRIVA PROSA La mia vergogna ha bisogno della mia poesia» (*Müller allo Hessischer Hof*, trad. it. di A.M. Carpi, *op. cit.*, 123-124).

di una riflessione che coinvolge il poeta stesso, la cui posizione è *zwischen den Stühlen*, in bilico «tra due sedie», a richiamare il compromesso tra la consapevolezza dei privilegi goduti quale intellettuale nella ex Rdt e la presa di posizione critica all'interno di quello stesso stato.²¹ Sono immagini ossimoriche, quelle che Müller accosta, e il cui stridore disincanta il lettore frastornandolo, rendendolo partecipe di una miseria collettiva accresciuta dalla perdita di ogni speranza di cambiamento. Il sogno di un atto di violenza (*Die faltige Kehle der Witwe vom Nebentisch / Aufzuschneiden mit dem Messer des Kellners*) come reazione alla sfacciata opulenza di una società – quella capitalistica – sfruttatrice e indifferente alle sofferenze del mondo è espressione di una esasperazione che si riflette anche sulla letteratura e sulla poesia. La parola poetica non ha funzione mimetica, ma nemmeno rivoluzionaria. L'io lirico – Müller, soggetto e oggetto della poesia fin dal titolo, si inserisce dialetticamente a confronto con i poeti che lo hanno preceduto nella lotta a un sistema ritenuto iniquo (*Wissend länger als ich / Wird die Ausbeutung dauern an der ich teilhabe / Länger als ich der Hunger der mich ernährt*), denunciando l'inadeguatezza, oggi in modo progressivamente maggiore rispetto al passato, della poesia quale strumento di lotta di classe. Mentre il verso *Und die Dichter ich weiß es lügen zu viel* dichiara una disarmata consapevolezza della fallibilità e incommensurabilità della lingua di fronte al reale, la chiusa del quadro dedicato ai poeti del passato segna una resa della lingua poetica di fronte alla storia: *Die Lügen der Dichter sind aufgebraucht / Vom Grauen des Jahrhunderts*. La riflessione sul rapporto tra *Wahrheit* (verità) e *Geschichte* (storia), che attraversa l'opera di Müller come motivo portante della sua poetica, viene qui affiancata a quella sul ruolo mediatore della poesia e del poeta. La lingua, inficiata, corrotta dagli eventi catastrofici della storia, viene riconosciuta essa stessa come perniciosa, tanto che il poeta constata *Kein / Schauspieler der nimmt mir den Text ab Ich bin das Drama*. Il dramma storico diventa dramma personale e la poesia, socialmente (*Der schlafende Penner vor Esso Snack & Shop / Widerlegt die Lyrik der Revolution*) ed economicamente (*Benn hatte gut reden Er hat / Mit seinen Gedichten kein Geld verdient und wäre / Kriecht ohne Haut- und Geschlechtskrankheiten*) irrilevante, resistente anche alla gabbia metrica (*die Sprache verweigert den Blankverse*), diventa l'unico

²¹ La consapevolezza di questa posizione ambigua è oggetto della poesia *Manchmal wenn ich meine Privilegien genieße*, HM, W 1, *Die Gedichte*, cit., 215.

luogo di riscatto esistenziale del poeta: MÜLLER SIE SIND KEIN POETISCHER GEGENSTAND / SCHREIBEN SIE PROSA MEINE SCHAM braucht mein Gedicht. Müller, che riflette sui mutamenti avvenuti nella società della ex Rdt, implosa nel modello individualista proprio dei paesi capitalisti, riconosce ora anche alla poesia uno slittamento analogo. Finita l'epoca della « lirica della rivoluzione », la poesia può, « deve », cantare solo ciò che resta all'individuo: la sua vergogna, e quella colpa non detta, « individuale », cui l'ultimo verso rimanda nell'eco al *Processo* di Kafka.

Su un medesimo orizzonte di fallibilità della lingua, segnato a inizio secolo da Hofmannsthal con il *Brief des Lord Chandos*, si pone la poesia *Allein mit diesen Leibern*, del 1975:

Staaten Utopien
 Gras wächst
 Auf den Gleisen
 Die Wörter verfaulen
 Auf dem Papier
 Die Augen der Frauen
 Werden kälter
 Abschied von morgen
Status quo ²²

Anche qui, come nella poesia dedicata a Brecht, Müller registra una condizione storica e politica immobile, come l'assenza di predicati al primo verso sottolinea, e la metafora del *Gras*, cara a Celan e ricorrente in Müller nell'evocazione della morte, rafforza. L'annuncio di una crisi che non è solo politica ma anche linguistica comincia con l'*enjambement* seguente, *Die Wörter verfaulen / auf dem Papier*, per proseguire con una radicale negazione dell'atto comunicativo, che non è solo scritto ma investe lo sguardo, femminile e perciò originario: se a gelarsi è lo sguardo delle donne, non c'è più dialogo, non c'è più dialettica e l'addio al domani è un addio definitivo.

La riflessione sull'attendibilità della lingua poetica di fronte agli eventi storici si modula ancor più insistentemente, nelle poesie successive al 1989, sul confronto tra presente e passato, in cui il poeta ancora poteva dirsi « In possesso della verità », ²³ mentre il

²² In HM, *W 1, Die Gedichte*, cit., 201. « Stati utopie / L'erba cresce / Sui binari / Le parole marciscono / Sulla carta / Gli occhi delle donne / Si raffreddano / Congedo dal domani / *Status quo* » (*Solo con questi corpi*, trad. it. di A.M. Carpi, *op. cit.*, 77).

²³ IM BESITZ DER WAHRHEIT, in *Fernsehen, W 1, Die Gedichte*, cit., 232-235, qui 232.

presente storico vacilla nel linguaggio sfuggevole e aleatorio delle immagini televisive, che rimandano a una rappresentazione della realtà mai definitiva, *on the screen at least*, e comunque sempre altra, *fern*, come anticipato nell'apertura della poesia *Fernsehen*, del 1990:

Margarita says my father
Was Howard Hughes a member
Of the next/last Generation
Which doesn't move its ass
From the tv-chair because
Outside lives man the beast
On the screen at least
It is flat and doesn't watch you ²⁴

La lirica riprende il motivo, frequentissimo in Müller, dei *Bilder*, le immagini che già avevano dato il titolo a una poesia del 1955, da cui pure muove il contrappunto costante con l'estetica del «tremendo» (*Schrecken*) nelle *Duineser Elegien* di Rilke. Ciò che i *Bilder* prefigurano nell'omonima lirica di Müller, una visione della realtà nonostante tutto ancora piena di fiducia nel futuro e concepita nei primi anni di attuazione della politica socialista nella Rdt, capovolge il rilkeiano *Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang* ²⁵ nel verso finale: *Denn das Schöne bedeutet das mögliche Ende der Schrecken*.

Bilder

Bilder bedeuten alles im Anfang. Sind haltbar. Geräumig.
Aber die Träume gerinnen, werden Gestalt und Enttäuschung.
Schon den Himmel hält kein Bild mehr. Die Wolke, vom Flugzeug
Aus: ein Dampf der die Sicht nimmt. Der Kranich nur noch
[ein Vogel.

Der Kommunismus sogar, das Endbild, das immer erfrischte
Weil mit Blut gewaschen wieder und wieder, der Alltag
Zahlt ihn aus mit kleiner Münze, unglänzend, von Schweiß blind
Trümmer die großen Gedichte, wie Leiber, lange geliebt und
Nicht mehr gebraucht jetzt, am Weg der vielbrauchenden
[endlichen Gattung

Zwischen den Zeilen Gejammer
auf Knochen der Steinträger glücklich

Denn das Schöne bedeutet das mögliche Ende der Schrecken. ²⁶

²⁴ HM, *ibidem*.

²⁵ «Perché il bello non è / che il tremendo al suo inizio» RAINER MARIA RILKE, *Elegie Duinesi*, (trad. it. di E. e I. De Portu), Torino, Einaudi, 1978, 3.

²⁶ *Bilder*, in HM, *W 1, Die Gedichte*, cit., 14. «Le immagini significano

Mentre la raffigurazione rilkiana della bellezza nella prima delle *Elegie Duinesi*, seppur priva di qualunque idea di trascendenza ontologica, è riconducibile alla raffigurazione dell'angelo, creatura in tutto superiore all'uomo, per Müller il bello è la dimensione temporale della «possibilità». In questa dimensione, utopica e lontanissima da quella filosofica del ciclo duinese, potrà accadere la fine di tutti gli spaventi possibili (*Bilder bedeuten alles im Anfang*), di tutti i fallimenti e gli errori della storia, come indicato specularmente anche dal ciclo temporale chiuso interno alla poesia (*Anfang* al primo verso e *Ende* all'ultimo). Il bello, categoria estetica cui non si può più fare riferimento (anche i poemi sono diventati rovine), è ora la possibilità che la ciclicità storica degli spaventi abbia una fine.

Nella poesia *Fernsehen* l'accesso alla dimensione della verità, sempre concepita in Müller come verità legata agli eventi storici, non oggettuale, secondo la formulazione ereditata da Benjamin, e che si configura attraverso immagini della televisione e poi dei manifesti di Günter Rambow,²⁷ è progressivamente negato. Se *Bilder* conserva, nonostante tutto, ancora un'apertura simbolica verso quell'immagine finale che rappresenta l'ideologia marxista (*Der Kommunismus sogar, das Endbild, das immer erfrischte / Weil mit Blut gewaschen wieder und wieder*), in *Fernsehen* non c'è più un orizzonte sotteso, un punto di osservazione proiettato verso il futuro che ancora trattenga in sé il concetto di utopia. L'io lirico muove lo sguardo dalle immagini televisive, che registrano l'arresto di Erich Honecker, alle immagini interiori cui la televisione rimanda: i manifesti teatrali di Gunter Rambow che, esposti a Francoforte, a loro volta rimandano a una riflessione sulla società capitalistica.

Bilder, die keine Aufführung einholen konnte. Wegmarken durch den Sumpf, der sich schon damals zu schließen begann über dem vorläufigen

tutto all'inizio. Si conservano. Sono spaziose. / Ma i sogni si condensano, diventano figura e delusione. / Già il cielo non serba più immagini. La nuvola che fa l'aereo: / una scia di vapore che toglie la visuale. La gru ormai solo un uccello. / Perfino il comunismo, l'immagine finale, sempre rinfrescata / Perché lavata di continuo col sangue, il quotidiano / Lo liquida con spiccioli, opachi, dal sudore accecati / Rovine i poemi, come corpi, a lungo amati e ora / Fuori uso, sul cammino della stirpe non infinita / Che ha sempre bisogno di qualcosa / Fra i versi un lamento // Su ossa dei portapietre felice // Poiché il bello significa la possibile fine degli spaventi» (*Immagini*, trad. it. di A.M. Carpi, *op. cit.*, 15).

²⁷ Rambow fu autore di numerosi manifesti legati alle messe in scena delle opere di Heiner Müller, che nell'ultima parte della poesia *Fernsehen* vengono appunto citati e descritti.

Grab der Utopie, die vielleicht wieder aufscheinen wird, wenn das Phantom der Marktwirtschaft, die das Gespenst des Kommunismus ablöst, den neuen Kunden seine kalte Schulter zeigt, den Befreiten das eiserne Gesicht seiner Freiheit.²⁸

In questa rappresentazione della storia, diametralmente opposta rispetto a quella che veniva espressa nel 1955 in *Bilder*, poiché radicalmente mutati sono gli scenari politici dopo il crollo dell'utopia socialista, la disillusione del poeta è totale. Le immagini che prima dischiudevano un potenziale immaginifico proiettato su scenari «possibili», ancora pieni di speranza – *Das mögliche Ende der Schrecken* –, lasciano ora intravedere soltanto il baratro dell'utopia socialista, quando non immobilizzano l'individuo, ormai solo spettatore passivo, nello sguardo ipnotico dei versi inglesi del prologo. La citazione, probabilmente tratta dalla biografia del multimiliardario Howard Hughes,²⁹ che trascorse l'ultima parte della sua vita letteralmente di fronte al televisore, segnala la paralisi di una società che ha sostituito troppo in fretta i modelli ideologici con quelli televisivi.

La critica non è tuttavia rivolta solo alla società capitalistica, ma coinvolge lo stesso autore:

SELBSTKRITIK

Meine Herausgeber wühlen in alten Texten
 Manchmal wenn ich sie lese überläuft es mich kalt Das
 Habe ich geschrieben IM BESITZ DER WAHRHEIT
 Sechzig Jahre vor meinem mutmaßlichen Tod
 Auf dem Bildschirm sehe ich meine Landsleute
 Mit Händen und Füßen abstimmen gegen die Wahrheit

²⁸ *Fernsehen*, cit., 233. «Immagini che nessuna rappresentazione ha potuto eguagliare. Segnali di sentiero nella palude che già allora cominciava a chiudersi sopra la tomba provvisoria dell'utopia che forse ricomparirà, quando il fantasma dell'economia di mercato che ha dato il cambio allo spettro del comunismo mostrerà freddamente le spalle ai nuovi clienti e ai liberati il volto ferreo della sua libertà.»

²⁹ MICHAEL DROSIN, *Howard Hughes. Der Mann, der Amerika kaufen wollte*, Hamburg, Hoffmann & Campe, 1987 (ed. orig. 1985): «Wie unter Zwang sah er rund um die Uhr fern [...]. Er sah fern, bis auf allen Kanälen Sendeschluss war und ließ selbst dann den Apparat weiterlaufen: Er schlief vor der summenden blinden Mattscheibe ein und wachte wieder auf, wenn die Testbilder erschienen. Das Fernsehen war nicht nur seine einzige Unterhaltung, sondern auch seine wichtigste Informationsquelle. Hughes überwachte die Welt buchstäblich mit Hilfe des Bildschirms [...] Das Fernsehen reduzierte die Welt draußen auf eine überschaubare Größe, so dass Hughes glaubte, sie auch beherrschen zu können». Cfr. anche l'attenta analisi di MARCUS KREIKEBAUM, *Heiner Müllers Gedichte*, Bielefeld, Aisthesis-Verlag, 2003, 295-306.

Die vor vierzig Jahren mein Besitz war
Welches Grab schützt mich vor meiner Jugend³⁰

La verità politica cui fa riferimento Müller coincide con un'aderenza totale, esistenziale, al progetto socialista, che quarant'anni prima era condiviso, ora crolla in frantumi di fronte al distacco di quei connazionali – *meine Landsleute* – che voltano le spalle a quella medesima verità, non riconoscendola più. Tempo dopo Müller commenterà in modo distaccato:

Nel punto in cui nella poesia «autocritica» si trova «in possesso della verità», si tratta di una citazione, di una frase fatta. In senso ideologico non sono mai stato in possesso della verità. Però mi sono occasionalmente comportato come chi è in possesso della verità. Il nocciolo della questione è forse l'opportunismo.³¹

Secondo una visione nietzschiana della verità intesa come segno metaforico – «monete che hanno perso la loro immagine e vengono ora prese in considerazione solo come metallo»³² – l'io lirico – Müller prende le distanze da se stesso, ma non dal proprio tempo. La critica che l'autore fa a se stesso prende infatti

³⁰ *Fernsehen*, cit., 232-233. «AUTOCRITICA I miei editori frugano in testi vecchi / A volte leggendoli mi vengono i brividi Questo / Ho scritto io IN POSSESSO DELLA VERITÀ / Sessant'anni prima della mia presunta morte / Sullo schermo vedo i miei connazionali / Votare con mani e piedi contro la verità / Che quarant'anni prima era il mio possesso / Quale tomba mi protegge dalla mia gioventù.»

³¹ «Wenn in dem Gedicht *Selbstskritik* steht, "Im Besitz der Wahrheit", dann ist das ein Zitat, eine Floskel. Ich war im ideologischen Sinn nie im Besitz der Wahrheit. Ich habe mich aber gelegentlich verhalten wie jemand, der im Besitz der Wahrheit ist. Der Kernpunkt ist vielleicht: Opportunismus». HM, *Zehn Deutsche sind dümmer als fünf. Gespräch mit Uwe Wittstock für «Neue Rundschau»*, 2/1992, in *Gesammelte Irrtümer* 3, 148. Müller fa qui riferimento a *Selbstskritik* nella sua originaria forma di poesia autonoma. *Fernsehen* è infatti il risultato di un montaggio di cinque poesie scritte tra il 1989 e il 1990 e pubblicate nella loro forma finale, «assemblata», nel 1992. Sulla genesi della poesia cfr. anche ANNA CHIARLONI, «From the Ramparts of History: Two Versions of a Poetic Text by Heiner Müller», in GERHARD FISCHER (hrsg.), *Heiner Müller: Context and History*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1995, 243-249.

³² Cfr. Nietzsche, sul concetto di verità: «Was ist die Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rethorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen». FRIEDRICH NIETZSCHE, «Über die Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn», in *Werke in drei Bände* (hrsg. K. Schlechta), III vol., München, Hanser, 1966, 309-322, qui 314.

le mosse dalle immagini dei cittadini che fuggono dalla Rdt poco prima del crollo del muro di Berlino, immagini di cui l'autore ha orrore³³ ma che lo pongono di fronte al suo entusiasmo e alla sua ingenuità giovanili:

Autocritica è nata sotto l'impressione delle immagini televisive della fuga di massa attraverso il confine ungherese, poco prima che cadesse il muro. In quel momento ho preso *Autocritica* certamente molto sul serio. Ma già un paio di mesi più tardi, rileggendo la poesia, mi accorsi che nel frattempo si era rappresa in una maschera. Il problema è il rapporto irresponsabile, irriflessivo con la politica. O meglio, il non-rapporto con la politica. Io non sono uno scrittore politico. [...] Scrivendo ci si può mettere in relazione con la politica, ma non si può scrivere in modo politico.³⁴

L'affermazione, più che rinnegare il forte legame dell'autore con la politica socialista, che pure fu da lui tenacemente criticata durante il regime, sottolinea l'imprescindibilità della componente ideologica di fronte all'atto scrittorio. Un frammento lapidario di *Glücksgott* (1958), rielaborazione dall'opera incompleta di Brecht *Die Reisen des Glücksgotts* (1941), formula in modo pregnante una precoce rinuncia all'utopia:

Der fröhliche Tote

GG Warum so fröhlich, Toter?

Toter Soll ich tot

Nicht fröhlich sein?

Der GG weint.³⁵

³³ Di orrore, di fronte a episodi e comportamenti osservati in occasione della caduta del muro, Müller parla esplicitamente anche altrove. Cfr. fra l'altro i versi finali della poesia *Herz der Finsternis nach Joseph Conrad*, in *W 1, Die Gedichte*, cit., 234: «In der S-Bahn Zoologischer Garten Friedrichstrasse / Habe ich zwei DDR-Bürger kennengelernt / Einer erzählt Mein Sohn drei Wochen alt / Wurde geboren mit einem Schild vor der Brust / Ich war am neunten November im Westen / Meine Tochter gleichaltrig Ich habe Zwillinge / Trägt die Aufschrift Ich auch / the horror the horror the horror».

³⁴ «*Selbstkritik* entstand unter dem Eindruck der Fernsbilder von der Massenflucht über die ungarische Grenze, kurz bevor dann die Mauer geöffnet wurde. In diesem Moment habe ich *Selbstkritik* sicher ganz ernst gemeint. Aber schon ein paar Monate später, als ich das Gedicht wieder las, merkte ich, daß es inzwischen zu einer Maske geronnen war. Das Problem ist das verantwortungslose, leichtfertige Verhältnis zur Politik. Ich bin kein politischer Schriftsteller. [...] Man kann sich schreibend zur Politik verhalten, aber man kann nicht politisch schreiben» (HM, *Zehn Deutsche sind dümmmer als fünf. Gespräch mit Uwe Wittstock für «Neue Rundschau»*, cit., 150).

³⁵ HM, *Der fröhliche Tote*, *W 3, Die Stücke 1*, F.a.M., «*Il morto allegro // DIO DELLA FELICITÀ Perché così allegro, Morto? / MORTO Non devo essere / allegro da morto? / Il Dio della felicità piange.*» 2000, 180.

La situazione paradossale di un morto che esprime la felicità della propria condizione inducendo il dio della felicità a piangere è qui indicativa di un fallimento che è anzitutto individuale e che riconosce fallibile la tesi brechtiana sull'indistruttibilità del desiderio di felicità dell'uomo.³⁶ L'ineluttabilità di questo fallimento, enunciato in poche battute, viene compensata dalla speranza in un'utopia collettiva, che si realizza per ora solo, come Müller spiega programmaticamente nel prologo a *Glücksgott*,³⁷ in un «dialogo con i morti». In questo dialogo, che prefigura in Müller una concezione della morte quale funzione della vita e strumento di rimemorazione della storia, si realizza anche la resurrezione dei morti, che in Müller ritornano quale *leitmotiv*, a riesumare un passato mai risolto, mai del tutto superato.³⁸

In questa dialettica si innesta una delle figure ricorrenti nell'opera mülleriana, quella dell'angelo, ereditata dall'interpretazione della storia che Walter Benjamin diede nella IX tesi del suo saggio *Über den Begriff der Geschichte*,³⁹ e che rappresenta al-

³⁶ Cfr. a questo proposito M. KREIKEBAUM, *op. cit.*, 217.

³⁷ «Wenn die Chancen vertan sind, beginnt, was Entwurf neuer Welt war, anders neu: als Dialog mit den Toten» [Quando le possibilità sono perdute, ciò che era il progetto di un nuovo mondo ricomincia in modo diverso: come dialogo con i morti]» HM, *Glücksgott*, cit., 165.

³⁸ È interessante notare come il tema della verità preluda, quasi come sorta di associazione mentale, ad una poesia scritta da Müller in occasione della morte di Anna Seghers, scrittrice e significativa voce del panorama culturale tedesco-orientale cui l'autore si ispirò. La poesia, nota come *Brief an A.S.* (in *W 1, Die Gedichte*, cit., 219), porta infatti un titolo diverso nel dattiloscritto originale custodito nell'Heiner-Müller-Archiv presso l'Akademie der Künste di Berlino: *Nach der Lektüre von Walter Jankas Bericht Schwierigkeiten mit der Wahrheit* (Heiner-Müller-Archiv, 2581). Il dialogo con i morti significava anche tenere viva la memoria di quelle voci che contribuivano a delineare un orizzonte in cui si realizzasse finalmente quella «fine degli spaventi» tanto auspicata.

³⁹ WALTER BENJAMIN, «Über den Begriff der Geschichte», in *Gesammelte Schriften*, cit., vol. I.2, 697 sg.: «Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm». «C'è un quadro di Klee che s'intitola Angelus Novus. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo

legoricamente la posizione dell'uomo moderno, sopravvissuto alla catastrofe bellica, di fronte alla storia. Anni dopo aver composto *DER GLÜCKLOSE ENGEL*, testo inizialmente nato quale seguito di *Der fröhliche tote*, Müller spiegò:

gli angeli ricompaiono sempre quando non si intravede più alcuna possibilità che una speranza si realizzi. Allora si ha bisogno di figure del genere; anche in Benjamin è così. Gli angeli sono figure al di là della speranza e della disperazione.⁴⁰

Dopo un'iniziale apertura verso un socialismo democratico, a seguito della dura repressione della rivoluzione ungherese nell'autunno del 1956, nel 1958 viene avviata una fase di rafforzamento e inasprimento della dittatura socialista nella Rdt. L'angelo della storia di Benjamin ritorna, nel linguaggio architettuale di Heiner Müller, nella forma dell'«angelo sfortunato»:

DER GLÜCKLOSE ENGEL

Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, schüttet Geröll auf Flügel und Schultern, mit Lärm wie von begrabnen Trommeln, während vor ihm sich die Zukunft staut, seine Augen eindrückt, die Augäpfel sprengt wie ein Stern, das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem. Eine Zeit lang sieht man noch sein Flügelschlagen, hört in das Rauschen die Steinschläge vor über hinter ihm niedergehn, lauter je heftiger die vergebliche Bewegung, vereinzelt, wenn sie langsamer wird. Dann schließt sich über ihm der Augenblick: auf dem schnell verschütteten Stehplatz kommt der glücklose Engel zur Ruhe, wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem. Bis das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge sich in Wellen durch den Stein fortpflanzt und seinen Flug anzeigt.⁴¹

sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta» (WALTER BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, 76-77).

⁴⁰ HEINER MÜLLER, *Jetzt sind eber die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig*, in MICHAEL OPITZ, ERDMUT WIZISLA (hrsg.), *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*, Leipzig, Reclam, 1992, 350: «Die Engel tauchen ja immer auf, wenn man keine Chance mehr sieht, dass eine Hoffnung sich realisiert. Dann braucht man solche Figuren; das ist auch bei Benjamin so. Engel sind Figuren jenseits von Hoffnung und Verzweiflung».

⁴¹ HM, *W 1, Die Gedichte*, cit., 53. *Der Glücklose Engel*, inserito nel volume delle poesie delle opere complete edite da Suhrkamp, e ancora prima dallo stesso

Il testo, dapprima drammaturgico e poi lirico, a sottolineare l'indifferenza poetologica di Müller alla classificazione di genere, cita Benjamin, come è stato notato, fin nella sua struttura logografica, ribaltandola: *GE-EG (Glückloser Engel – Engel der Geschichte)*.⁴² In Benjamin l'«angelo della storia» ha lo sguardo rivolto verso il passato e volge le spalle al futuro, quasi a escludere il tempo presente, dominato da quella tempesta che simboleggia il progresso e che gli impedisce il movimento delle ali.⁴³ *L'angelo sfortunato* di Müller appare invece pietrificato nel presente: simbolo di speranza e di redenzione, esso rimane immobile, sepolto dalla storia, il futuro ingolfato di fronte a sé. Il progresso, che in Benjamin come in Müller viene visto come un ostacolo alla realizzazione dell'utopia, è per l'angelo della storia impedimento anche a ristabilire quel dialogo con i morti che è imprescindibile condizione, in entrambi gli autori, per lo sviluppo dell'umanità.⁴⁴ Ma mentre l'immagine finale di Benjamin mostra un angelo ancora in movimento, quello rappresentato da Müller è, come all'interno di un processo entropico,⁴⁵ totalmente immobilizzato

Müller nel volume *Die Gedichte* del 1992, costituisce anche la parte finale del frammento *Glücksgott*, in *W 3, Die Stücke 1*, cit., 180. «*L'angelo sfortunato*. Dietro di lui monta il passato, gli scarica detriti su ali e spalle, con un rumore come di tamburi sepolti, mentre davanti a lui s'ingolfa il futuro, gli sfonda gli occhi, gli fa esplodere i globi oculari come una stella, gli trasforma la parola in un bavaglio sonoro, lo strozza col suo fiato. Per un pezzo si vedono ancora sbattere le sue ali e nel fruscio si distingue il cadere delle pietre davanti dietro sopra di lui, l'inutile movimento quanto più energetico tanto più percepibile, ma isolato appena rallenta. Poi l'attimo si chiude sopra di lui: sul suo posto in piedi, fra mucchi di pietre, l'angelo sfortunato si calma, in attesa della storia nella pietrificazione di volo sguardo respiro. Finché il ridestato fruscio di potenti battiti d'ali si trasmette a onde trasverso la pietra e segnala il suo volo» (trad. it. di A.M. Carpi, *op. cit.*, 41).

⁴² Cfr. THOMAS WEBER, «Glücklose Engel. Über ein Motiv bei Heiner Müller und Walter Benjamin», in *Das Argument*, H. 2, 1993, 241-253.

⁴³ Thomas Weber parla efficacemente di «futuro che non ha presente» (*ibidem*, 243).

⁴⁴ Müller ha più volte ricordato il ruolo fondamentale, nella società moderna, di un dialogo con i morti: «Die gesamte Geschichte und Politik reduziert sich auf die Verdrängung der Sterblichkeit. Kunst aber stammt aus und wurzelt in der Kommunikation mit dem Tod und den Toten. Es geht darum, daß die Toten einen Platz bekommen. Das ist eigentlich Kultur. [...] Die westlichen Demokratien können sich nicht durch Tote legitimieren. Da gibt es keinen Tod – da gibt es nur Gegenwart», HM, *Jenseits der Nation*, cit., 23. [Tutta la storia e la politica si riducono alla rimozione della mortalità. L'arte però ha origine ed è radicata nella comunicazione con la morte e con i morti. Si tratta di dare un posto ai morti. Questo si chiama cultura. (...) Le democrazie occidentali non possono legittimarsi attraverso i morti. Là non c'è morte – là c'è solo presente].

⁴⁵ Cfr. M. KREIKEBAUM, *op. cit.*, 224.

nella pietrificazione: *Dann schließt sich über ihm der Augenblick: auf dem schnell verschütteten Stehplatz kommt der glücklose Engel zur Ruhe, wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem.* Il battito d'ali finale dell'«angelo sfortunato», che si appresta al volo, segnala infatti non già un movimento in atto, ma una condizione permanente di attesa, in cui la storia possa essere finalmente superata dal presente stagnante e l'angelo possa proiettarsi verso il futuro, verso la realizzazione dell'utopia.

Dopo il crollo del socialismo, e insieme di quell'utopia alimentata per anni solo dall'attesa, Heiner Müller riflette ancora sul significato della storia, che questa volta non ha più alle spalle i detriti di un passato violento, bellico:

GLÜKLOSER ENGEL 2

Zwischen Stadt und Stadt
Nach der Mauer der Abgrund
Wind an den Schultern die fremde
Hand am einsamen Fleisch
Der Engel ich höre ihn noch
Aber er hat kein Gesicht mehr als
Deines das ich nicht kenne

1991⁴⁶

Tutto è definito in pochi versi: il luogo è la Germania, il tempo, il presente dopo il crollo del muro. Ma quel luogo, dopo la riunificazione delle due Germanie, è ancora diviso (*Zwischen Stadt und Stadt*), e il presente è un abisso, oppure l'abisso sarà il futuro. L'angelo, di cui si attende la comparsa – e sappiamo che è l'ultima risorsa, quando non si ha più nulla in cui sperare – non è più visibile, ma è diventato flebile percezione acustica (*Der Engel ich höre ihn noch*). L'io lirico, che si pone in confronto dialogico con un «tu» non riconosciuto, conferisce alla poesia un tono di straniamento, proiettandola ben oltre quella metafora della riunificazione delle due Germanie secondo cui la Germania orientale sarebbe, all'interno della poesia, la parte femminile (*ich*) e quella occidentale la parte maschile.⁴⁷ La storia, che qui non

⁴⁶ HM, *W 1, Die Gedichte*, cit., 236, *Angelo sfortunato 2*: «Fra città e città / Dopo il muro l'abisso / Vento alle spalle straniera / La mano sulla solitaria carne / L'angelo ancora lo sento / Ma non ha più altro volto che / Il tuo che io non conosco // 1991» (trad. it. di A.M. Carpi, *op. cit.*, 107).

⁴⁷ Lo stesso Heiner Müller confermò l'intenzione di questa metafora. Cfr. HM, *Jetzt sind die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig*, cit., 351.

ha più posto se non nell'abisso in cui rischia di precipitare (*Nach der Mauer der Abgrund*), sembra avere abbandonato l'individuo in una solitudine e una disperazione muta che forse già tempo prima erano state percepite:

Ich bin der Engel der Verzweiflung. Mit meinen Händen teile ich den Rausch aus, die Betäubung, das Vergessen, Lust und Qual der Leiber. Meine Rede ist das Schweigen, mein Gesang der Schrei. Im Schatten meiner Flügel wohnt der Schrecken. Meine Hoffnung ist der letzte Atem. Meine Hoffnung ist die erste Schlacht. Ich bin das Messer mit dem der Tote seinen Sarg aufsprengt. Ich bin der sein wird. Mein Flug ist der Aufstand, mein Himmel der Abgrund von morgen.⁴⁸

ABSTRACT

In the light of the great historical and epochal tragedies and failures of the 20th century (the Second World War and the collapse of socialist utopias), and shaped by the biographical vicissitudes of its author, Müller's poetry – almost like a minimal, acoustic counterpoint – tries to reveal itself as the only means to tell the/a truth and outlive history.

KEYWORDS

Heiner Müller. Contemporary German poetry. Poetry as truth.

⁴⁸ HM, *W 1, Die Gedichte*, cit., 212: «Io sono l'angelo della disperazione. Con le mie mani distribuisco l'ebbrezza, lo stordimento, l'oblio, piacere e tormento dei corpi. Il mio discorrere è il tacere, il mio canto il grido. All'ombra delle mie ali dimora lo spavento. La mia speranza è l'ultimo respiro. La mia speranza è l'ultima battaglia. Io sono il coltello con cui il morto disserra la sua bara. Io sono colui che sarà. Il mio volo è la rivolta, il mio cielo l'abisso di domani» (trad. it. di A.M. Carpi, *op. cit.*, 83).

LIST OF CONTRIBUTORS

- Author** : EUGENIO BERNARDI (eberna@unive.it).
- Academic career** : Full Professor of German language and literature at the Ca' Foscari University of Venice from 1976 to 2008.
- Field of research** : He is the author of articles and books on the 18th, 19th and 20th centuries literature in German.
- Principal publications** : *Jean Paul: satira e sentimentalità*, Milano, Cisalpino, 1974. ■ «Introduction» to J.W. Goethe, *Torquato Tasso*, Venezia, Marsilio, 1988. ■ Introductions to: F. Dürrenmatt, *Romanzi e racconti*, and *Teatro*, Einaudi-Gallimard, 1993 and 2002; Th. Bernhardt, *Teatro*, voll. I-V, Milano, Ubulibri, 1984. ■ Translations of works by F. Dürrenmatt, A. Schnitzler, Th. Bernhardt, R. Walser.
- Author** : ANDREA GALLO (agalpes@gmail.com).
- Graduation** : Ca' Foscari University of Venice.
- Degree** : Foreign languages and literature.
- Ph.D.** : Ca' Foscari University of Venice.
- Ph.D. field of research** : Iberian studies.
- Current field of research** : Hispano-filipino studies. Female writing.
- Principal and recent publications** : «Contemporary Hispano-philippine Literature», in Isaac Donoso (ed.), *More Hispanic Than We Admit: Insights into Philippine Cultural History*, Manila, Vibal Foundation, 2008. ■ «Exótico y cubanía en La Havana de la Condesa de Merlín», in Carmelo Vera (ed.), *Escritoras en teoría y obra*, Sevilla, Arcibel, 2008. ■ *Novelas de Guillermo Gómez Windbam*, Manila, Instituto Cervantes (forthcoming).
- Author** : ELISABETTA MEZZANI (mezzireni@hotmail.com).
- Graduation** : Verona University.
- Degree** : Foreign languages and literature.
- Ph.D. field of research** : Languages, cultures and society; Iberian and Anglo-American studies.
- Current field of research** : Anglo-American literature.
- Principal and recent publications** : *Translations*: «Il tono giusto per la radio (A Good Radio Voice)», in Leon Rooke, *La casa gialla e altri racconti*, a cura di Rosella Mamoli Zorzi ed Elisabetta Mezzani, Venezia, Supernova, 2008. ■ John Howe, *Riforma della Chiesa e trasformazioni sociali nell'Italia dell'XI secolo - Domenico di Sora e i suoi patroni (Church reform and social change in eleventh-century Italy: Dominic of Sora and his patrons)*, Sora, Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca», 2007.
- Author** : RENZO MIOTTI (renzo.miotti@univr.it).
- Graduation** : Ca' Foscari University of Venice.
- Degree** : Foreign languages and literature.
- Ph.D.** : University of Padua.
- Ph.D. field of research** : Linguistics.
- Current field of research** : Spanish linguistics; Phonetics and phonology.
- Principal and recent publications** : «La pronunciación de los anglicismos técnicos en dos lenguas de especialidad», in C. Navarro, R.M. Rodríguez Abella, F. Dalle Pezze, R. Miotti (eds.), *La comunicación especializada*, Bern, Peter Lang, 2008, 273-295. ■ «L'effetto delle consonanti "basse" sulla vocale adiacente. Ripercussioni fonetiche e

fonologiche sul vocalismo di due varietà romanze (friulano e castigliano)», in *Rivista italiana di dialettologia*, 32 (forthcoming). ■ «L'abbassamento vocalico in friulano, antico alto tedesco e spagnolo. Un'interpretazione dinamica del *continuum* «dittongo» ~ «vocale lunga» tra diacronia e sincronia», in *Actes du XXV CILPR* (Innsbruck, 3-8 settembre 2007) (forthcoming). ■ «L'armonia vocalica e le sorti di -A finale latina», in *La dimensione temporale del parlato, Atti del 5° Convegno Nazionale AISV* (Zurigo, 4-6 febbraio 2009) (forthcoming). ■ With A. Romano, «Comparación entre la entonación veneta y la andaluza. Una contribución», in A. Pamies, M.C. Amorós, J.M. Pazos (eds.), *Experimental Prosody*, Special Issue of *Language Design. Journal of Theoretical and Experimental Linguistics*, 2008, 2: 91-98. ■ With A. Romano, «Un contributo per il confronto tra l'intonazione veneta e quella andalusa», in *La Fonetica sperimentale, metodo e applicazioni, Atti del 4° Convegno Nazionale AISV*, Arcavacata di Rende (CS), 3-5 dicembre 2007 (forthcoming). ■ With L. Canepari, *Pronuncia spagnola per italiani - Fonodidattica contrastiva naturale*, Roma, Aracne (in preparation).

Author : OLGA EGOROVA (perevod@aspu.ru).

Degree : Doctor of philology.

Ph.D. : University of Astrakhan.

Ph.D. field of research : The problem of cyclization in the Russian prose in the 1st half of the 20th century.

Current field of research : The concepts of genre evolution in 20th century prose.

Principal and recent publications : *From Conflicts to Integration: The Problems, Peculiarities, Trends of Language Functioning in Multinational and Multicultural Regions of Eastern Europe and Asia. Proceedings of the XVIII FIT World Congress*, Shanghai (China), 2008 (in English). ■ «Cyclization Trends in the Prose of the 20th Century 2nd Half as the Literary Epoch Objective Reality», in *Nauka i Studia*, 2007, 7 (in English). ■ «The Cycle as Genre Phenomenon», in *Voprosi Literaturi* (Problems of Literature), 2004, 3 (in Russian). ■ *The Cycle Development and Genre Transformations in the Russian Prose of the 20th Century First Half*, Astrakhan, 2003 (in Russian). ■ *The Unity in Variety*, Astrakhan, 2002 (in Russian). ■ *The History of American and British Literature in the First Half of the 20th Century*. The Course of Lectures, Astrakhan, 2003 (in English).

Author : BARBARA PAGOTTO (pagotto@unive.it).

Graduation : University of Windsor (Canada); IULM (Milan).

Degree : B.A. Honours in English and French (1994); Foreign languages and literature (1996).

Ph.D. : Ca' Foscari University of Venice.

Ph.D. field of research : Iberian and Anglo-American studies.

Current field of research : English language. Canadian literature and civilization.

Principal and recent publications : «Guns in the United States», *Sources*, Editions Paradigme, Orléans, 2006, 43-63. ■ M. Rees, C. Cawthra, F. Gebhardt, B. Pagotto, *English for Foreign Trade*, Venezia, Cafoscarina, 2004. ■ «Mordecai Richler, Solomon Gursky é stato qui», in *Il Tolomeo*, 8, 2004, 64-66. ■ *Professional English Tourism*, Venezia, Cafoscarina, 2003. ■ *Professional English Footwear*, Venezia, Cafoscarina.

Author : LISA PELIZZON (lisotta25@yahoo.it).

Graduation : Ca' Foscari University of Venice.

Degree : Foreign languages and literature.

Ph.D. : Languages, cultures and society.

Current field of research : Spanish literature. Photography.

LIST OF CONTRIBUTORS

Author : MANUELA POGGI (lisotta25@yahoo.it).
.....
Graduation : University of Turin.
.....
Degree : Foreign languages and literature.
.....
Ph.D. : University of Turin.
.....
Ph.D. field of research : German language and linguistics.
.....
Current field of research : German literature of the second half of the 20th century.
Comparative literatures.
.....
Principal and recent publications : *Il tempo è il mezzo. Memoria e oblio nell'opera di Heiner Müller*, Torino, Trauben, 2006. ■ «“Fernsehen”: il ricordo rifratto di Heiner Müller», in E. Banchelli (ed.), *Taste the East. Forme e linguaggi dell'Ostalgie*, Bergamo, Sestante, 2006, 131-143. ■ «“Ich möchte ein Haus mit meinen Filmen bauen». Rainer Werner Fassbinders Biographie als Kunstwerk», in *Perspektiven*, Band VI, Ruhr-Universität Bochum, Bochum, 2007, 295-302.
.....