

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

XLVIII, 1-2

2009



Studio Editoriale Gordini

TOM STOPPARD
E LA COSTA DELL'UTOPIA

a cura di
SERGIO PEROSA

INDICE

PRIMA PARTE

TOM STOPPARD E LA COSTA DELL'UTOPIA

a cura di

Sergio Perosa

7 *Premessa*

LORETTA INNOCENTI

9 Il costo dell'Utopia: Stoppard e il 1917

SERGIO PEROSA

23 Coste e naufragi dell'Utopia

GIOVANNI MANISCALCO BASILE

41 *The Coast of Utopia* di Tom Stoppard:
la costa di nessuna terra

FAUSTO MALCOVATI

55 Mosca non è Broadway

GREGORY DOWLING

61 «*A Free Mind within a Disciplined Form*»:
l'impegno del disimpegno di Tom Stoppard

SECONDA PARTE

ANNALI DI CA' FOSCARI, XLVIII, 1-2, 2009

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

81 Las síntesis de los contrarios en
«Taita Hicotea y Taita Tigre» de Lydia Cabrera.
Lydia Cabrera y el tema negro en Europa y América.

ISABELLA FERRON

113 Schelling und die Sprache.
*Einige Anmerkungen zu Schellings Nachdenken über die Sprache.
Von der Philosophie der Kunst bis zu dem pasigraphischen Versuch.*

- ROSELLA MAMOLI ZORZI
147 The Correspondence of Henry James and
Isabella Stewart Gardner
- ALICE MAZZOTTI
175 Madri di Haiti, tra schiavitù e rivoluzione
(Saint-Domingue, XVII-XIX secolo)
- DAVID NEWBOLD
205 By-product of Bologna: A Minimum Level
of English for European University Students
- ARMANDO PAJALICH
235 Hyphenated Renegotiations
in *Mambo Italiano*, the Movie
- LUDOVICA PALADINI
247 Mito, tragedia griega y transculturación cubana:
Electra Garrigó de Virgilio Piñera
- EUGENIA SAINZ
261 Negación restrictiva y condición.
El caso de *hasta que*
- DANIELE VECCHIATO
289 «Enttäuscht buchstabiert man Ve-ne-dig,
und es klingt wie “Erledigt”».
Kritische Annäherungen an Durs Grünbeins Venedig-Gedichte
- 331 *List of authors*

PREMESSA

Il 14 marzo 2008 si è tenuto presso il Dipartimento di Americana, Iberistica e Slavistica della nostra Università una giornata di studio dedicata alla trilogia *The Coast of Utopia* del drammaturgo inglese Tom Stoppard, intitolata “Viaggio, naufragio e approdo dei rivoluzionari russi dell’800: *The Coast of Utopia* di Tom Stoppard”.

Si pubblicano di seguito quattro delle relazioni che vi sono state presentate (una non è pervenuta, mentre non è stato purtroppo possibile ricostruire l’ampio e talvolta acceso dibattito che ne è scaturito), più una quinta, richiesta per l’occasione a Gregory Dowling, che si ricollega direttamente alla prima.

Queste due tratteggiano i temi generali, le caratteristiche, le formule e le tecniche dello scrittore, quali si manifestano nei suoi testi teatrali più significativi. Le altre tre analizzano in modi diversificati, dal punto di vista letterario, strutturale e della messa in scena, la trilogia: un’ampia carrellata sulle vicende dei principali protagonisti della generazione di rivoluzionari romantici russi che a metà dell’Ottocento costituiscono o pongono le basi dell’*intelligencija*, elaborando un pensiero insieme liberale e rivoluzionario nei riguardi dell’assolutismo zarista, e procedendo a forme di lotta – per lo più dall’esilio – contro il regime oppressivo nell’amatissima Russia.

I comprimari di spicco sono Aleksandr Herzen, Mikhail Bakunin e Vissarion Belinskij. La loro traiettoria è dapprima idealistica, poi minata dalla delusione per l’insuccesso delle rivoluzioni del 1848, infine travolta dall’affacciarsi sulla scena dei nuovi rivoluzionari, fautori dell’azione violenta. I grandi ‘romantici’ scompaiono dinanzi alla loro irruenza e alla loro forza, e alla ben più decisa svolta impressa alla lotta rivoluzionaria.

Accanto a loro si muovono – con altrettanta volontà di indipendenza e libertà nel campo dei rapporti affettivi, sentimentali

e sessuali – le loro mogli o compagne, volitive e assertive, come loro mosse da impulsi contraddittori e prese in strani grovigli e ménage, con relative, inevitabili delusioni. Fa da disincantato e amabile commentatore lo scrittore Ivan Turgenev, ancor più degli altri in bilico fra la fedeltà a valori artistici, letterari e culturali, e l'impegno etico, politico e sociale.

Pur nella complessità delle analisi, le relazioni sono di per-spicua chiarezza, e sembra perciò improprio in questo caso riassumerne qui – come talvolta si fa – i singoli contenuti ed i particolari apporti. Leggendole direttamente apparirà chiaro (confido) sia il loro impegno di varietà, di accuratezza metodologica e critica, anche là dove le valutazioni possono divergere, sia l'apporto che un Dipartimento come il nostro può dare agli studi interdisciplinari.

S.P.

N.B. Per i nomi russi, gli autori usano la traslitterazione italiana; ma Stoppard (e altri) usano quella inglese. Ne derivano inevitabili discrepanze, e in certi casi qualche contaminazione. Ma uniformarle sarebbe stato far violenza ai testi.

IL COSTO DELL'UTOPIA: STOPPARD E IL 1917

Nelle sue ultime opere Stoppard sembra essere approdato a un teatro impegnato, dichiaratamente politico: la trilogia di *The Coast of Utopia* sui pensatori russi dell'ottocento e *Rock 'n' Roll* sulla Cecoslovacchia dall'invasione sovietica alla caduta del regime comunista sono basate, più di ogni altra opera precedente, su ideologie ed eventi storici legati al totalitarismo nell'est Europa. L'origine ceca della sua famiglia e l'amicizia personale con Václav Havel sono due motivazioni forti di questo interesse del drammaturgo per gli effetti negativi del marxismo, soprattutto in termini di libertà di espressione, e di rapporto tra arte e ideologia.

Già in un'opera del 1974, *Travesties*, Stoppard aveva messo in scena un punto cronologicamente mediano tra il populismo utopico e l'anarchismo di Herzen e Bakunin, e la repressione delle istanze libertarie della Primavera di Praga da parte di un potere ormai solido e forte, temi delle opere più recenti. Il play rappresentava infatti il momento iniziale della rivoluzione russa del 1917 e il successivo rientro in patria di Lenin, aiutato a tornare segretamente in Russia perché si mettesse a capo della rivoluzione. Forse proprio la caduta del regime sovietico è la causa di una profonda revisione apportata nel 1993 da Stoppard sul testo di *Travesties*:¹ segno evidente che pur nella forma farsesca in cui era trattato, il tema storico era già in quell'opera di fondamentale importanza. La complessità del play, proprio perché emblematica del metodo drammatico dell'autore, può dare utili indicazioni sia sul suo modo di costruire le varie scene e di strutturare la commedia, sia sul tema della relazione tra opera d'arte e politica, centrale poi alla discussione sulla trilogia di *The Coast of Utopia*.

¹ Le trasformazioni enfatizzano nel testo i problemi dell'arte rispetto a quelli della politica, mentre nell'edizione a stampa del 1975 era molto più forte l'accento sulle tirannie.

Alla base degli intrecci intertestuali di Stoppard c'è un gusto particolare per le coincidenze: divertito all'idea di far incontrare due testi shakespeariani, anni prima aveva immaginato di scrivere la storia di Rosencrantz e Guildenstern che, in arrivo dalla Danimarca sulla spiaggia di Dover, vi incontrano Lear impazzito che grida "Kill, kill, kill" e vengono uccisi: una trama poi sostituita da quella, geniale, di *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, dove la tragedia di Amleto viene rivoltata "inside out", relegata al backstage per permettere a due figure minori di diventare protagoniste e di cercare di contrastare, o almeno capire, il loro destino.

Travesties è un testo dove le coincidenze sono molteplici e annodate dall'autore in modo stupefacente. È però interessante ricostruire come Stoppard ne sia venuto a conoscenza e in quali letture abbia trovato gli elementi del suo puzzle. Intanto, la commedia è ambientata nel 1917, durante la prima guerra mondiale, a Zurigo, città nella quale in quel periodo vivevano James Joyce, Tristan Tzara e Lenin. Nella realtà non si ha notizia che si siano mai incontrati, e forse neanche vissuti nella città svizzera proprio contemporaneamente,² ma qui i tre diventano protagonisti di storie intrecciate, incroci casuali, dialoghi, discussioni sull'arte, e litigi. Il personaggio centrale è però ancora una volta una figura minore, Carr, una sorta di narratore al centro di un doppio livello temporale, quello della Zurigo del 1917 e quello della sua vecchiaia, e dotato di una memoria non sempre affidabile attraverso cui vengono filtrati gli eventi.

La prima di queste coincidenze è rivelata da Martin Esslin, nel suo famoso libro sul teatro dell'assurdo, quando scrive, a proposito della nascita del movimento dada:

On February 2, 1916, the Zurich papers announced the formation of the Cabaret Voltaire. On February 5, the first evening's enter-

² Di fatto gli eventi cui fa riferimento il play non sono storicamente contemporanei, dato che la nascita del movimento dadaista risale al 1916, Lenin partì per San Pietroburgo all'inizio del 1917 e *The Importance of Being Earnest* non fu messo in scena da Joyce a Zurigo prima del 1918. Nel 1972 Stoppard rivelò a Gussow di aver saputo da un amico che Tzara, Lenin, e forse Freud, abitavano tutti a Zurigo nello stesso anno e che stava pensando a cosa fare dell'informazione che gli sembrava molto interessante: "I think it might be nice to do a two-act thing, with one act a Dadaist play on Communist ideology and the other an ideological functional drama about Dadaists" (M. Gussow, *Conversations with Stoppard*, New York, Limelight Editions, 1995, 8). Di fatto il risultato si complicò, trovando la sua struttura definitiva quando Joyce, e non Freud, risultò essere il terzo personaggio: il Joyce autore di *Ulysses*, ma anche il manager dello spettacolo teatrale di *The Importance of Being Earnest*.

tainment was provided by Tristan Tzara (born in 1896), the young Rumanian poet, reading his own work. [...] The aim of the Dadaists was the destruction of art, or at least the conventional art of the bourgeois era that had produced the horrors of war. The program of the Cabaret Voltaire at No. 1 Spiegelgasse, in the old town of Zurich – right opposite house No. 6, inhabited by Lenin, who must have been disturbed every evening by the noisy goings on there – was on a modest scale – songs, recitations of poetry, short sketches, an occasional play.³

Ogni sera la confusione che proveniva dalla casa di fronte probabilmente disturbava Lenin, intento a meditare cose ben più serie. È una riflessione un po' ironica, *en passant*, ma sufficiente perché Stoppard, che ha sicuramente letto Esslin, l'abbia notata. Il soggiorno di Lenin e della moglie Nadya a Zurigo sembra essere stato funestato anche da quello che accadeva in un'altro edificio di fronte a casa loro: una fabbrica di salsicce il cui puzzo costringeva i due coniugi a passare le loro giornate in biblioteca. Ne parla Edmund Wilson in *To the Finland Station* del 1940, libro che Stoppard indica nell'introduzione al play come una delle sue fonti. Nel libro di Esslin, che invece non è mai nominato dal drammaturgo come riferimento per il plot dell'opera, poche righe dopo il passaggio citato c'è un'altra frase che sembra quasi prefigurare l'inizio di *Travesties*, con tutti e tre i personaggi nella biblioteca pubblica di Zurigo, che uno dopo l'altro sembrano parlare in modo incomprensibile: Tzara legge una delle sue poesie fatte di collages casuali, Joyce detta la prima parte del capitolo "The Oxen of the Sun" di *Ulysses* che imita la prosa inglese delle origini, e infine Lenin che parla con la moglie, e il loro dialogo in russo si aggiunge all'apparente assurdità di tutta la scena. La descrizione di quello che avveniva al Cabaret Voltaire fatta da Esslin ancora una volta sembra aver influenzato il drammaturgo:

Hugo Ball's diary lists readings of poems by Kandinsky, songs by Wedekind and Bruant, music by Reger and Debussy. Arp read from *Ubu Roi*; Huelsenbeck, Tzara, and Janco performed a *Poème Simultan* [*sic*], a simultaneous recitation of three different poems, producing an indistinct and inarticulate murmur, "showing the struggle of the *vox humana* with a threatening, entangling, and destroying universe whose rhythm and sequence of noise is inescapable".⁴

Per quanto riguarda invece Joyce e il suo soggiorno a Zurigo, è

³ M. ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, New York, Anchor Books, Doubleday & Co., 1961, 262.

⁴ *Ibidem*.

Stoppard stesso a indicare di aver trovato nella biografia di Ellmann le gustose notizie circa la messinscena di *The Importance of Being Earnest* organizzata dall'autore irlandese, nonostante l'ostilità del console generale britannico Bennett, e anche circa gli strascichi giudiziari che ne seguirono. I due ruoli principali della commedia di Wilde furono assegnati rispettivamente a Tristan (curiosamente anche il nome di Tzara) Rawson e a un certo Henry Carr, che lavorava al consolato britannico di Zurigo, non essendo più in servizio attivo dopo una ferita riportata in guerra. La recita fu seguita da una lite tra Joyce, che pretendeva il rimborso di biglietti che Carr aveva venduto, e Carr che pretendeva gli fosse restituito il denaro speso per comprare dei pantaloni, un cappello e dei guanti, insomma un costume adatto per impersonare il dandy Algernon Moncrieff. Le accuse reciproche finirono in tribunale e le cause si trascinarono fino al 1919. Joyce si prese anche una rivincita inserendo Carr nell'episodio "Circe" di *Ulysses*, dove appare nella zona dei bordelli nelle vesti di un soldato ubriaco che impreca contro il superiore Bennett.

L'episodio della produzione teatrale fornisce a Stoppard non solo il personaggio Carr e i continui riferimenti comici nel testo di *Travesties* all'intera storia giudiziaria, ma anche il modello sul quale costruire, come fosse un'ossatura sottostante, la sua commedia: *The Importance of Being Earnest*, da cui vengono ripresi gli scambi di persona, il funambolismo della trama, e persino alcune battute. Il collage di citazioni di altri testi o di modelli apparentemente eterogenei è tipico del teatro di Stoppard, ma in questo caso l'opera di Wilde credo abbia un'importanza notevole non solo a livello di costruzione dell'intreccio ma anche sul piano del tema principale: quello del rapporto che l'arte intrattiene con la storia e la politica.

In genere nelle commedie di Stoppard la decontestualizzazione e il montaggio degli elementi usati ne relativizza il senso e cambia la prospettiva da cui guardare agli eventi messi in scena, spesso rendendoli assurdi. In *Travesties* l'apparente assenza di nessi logici non è data solo dalla tecnica del collage di fonti, ma anche dall'inaffidabile memoria di Carr, alla base della ripetizione umoristica di frasi, domande, osservazioni. Così Joyce ogni volta che viene citato diventa un nome diverso, frutto dell'amnesia, e ridicolmente sempre un diverso nome femminile: Janice, Phyllis, Bridget.⁵ Così la notizia dello scoppio della rivoluzione in Russia

⁵ Ritroveremo il gioco dei nomi, che distrugge stereotipi e rende grottesca

è ripetuta con aggiunta di particolari ogni volta che il servitore Bennett annuncia a Carr di aver messo la posta e i giornali sul tavolo e questi gli chiede "Is there anything of interest?" Il rapporto padrone e maggiordomo sembra ricalcare le scene wildiane, anche per il dandismo di Carr, con cui si ridicolizza l'idea della rivoluzione ("A *social* revolution? Unaccompanied women smoking at the Opera, that sort of thing?..."⁶ e se ne capovolge il senso, attribuendo la rivolta e la violenza ai padroni e non ai servi:

I don't wish to appear wise after the event, but anyone with half an acquaintance with Russian society could see that the day was not far off before the exploited class, disillusioned by the neglect of its interests, alarmed by the falling value of the rouble, and above all goaded beyond endurance by the insolent rapacity of its servants, should turn upon those butlers, footmen, cooks, valets... (13)

Quello di Carr, nel caso della politica, sembra un atteggiamento wildiano, umoristico e paradossale, che rovescia le basi marxiste degli eventi storici e anche le simpatie radicali di Cecily, rispondendo in modo spiazzante all'affermazione libertaria della ragazza "I am afraid that I disapprove of servants" con la battuta: "You are quite right to do so. Most of them are without scruples". (49) Lo snobismo di Carr si esplica solo nei confronti della storia e nei riferimenti, ripetuti e quindi comici, ai pantaloni per i quali sembra avere un vero e proprio culto: non solo quelli comprati per lo spettacolo teatrale, ma quelli indossati in guerra, rovinati nella carneficina. Dove Carr non ha più niente della grandezza di Wilde è nel dibattito sull'arte, che costituisce il tema centrale di *Travesties*. Qui le sue idee diventano convenzionali e conformiste, gli artisti sono misurati in base alle loro capacità tecniche e la loro tranquilla posizione viene garantita da chi combatte per gli "ideali" di civiltà e fa il suo "dovere" per dar loro la libertà nonostante l'ingratitude che essi dimostrano:

An artist is someone who is gifted in some way that enables him to do something more or less well which can only be done badly or not at all by someone who is not thus gifted. (21)

la scena, in *The Coast of Utopia*, dove a farne le spese è il famoso incipit del *Manifesto del partito comunista*: Marx chiede aiuto a Turgenev per trovare il modo migliore per iniziare il suo testo e vari sinonimi di ciò che conosciamo come "spectre" si susseguono - "ghost", "phantom", "spook", "spirit", fino al ridicolo "hobgoblin".

⁶ T. STOPPARD, *Travesties*, London, Faber and Faber, (1975) 1993, 12. I riferimenti nel corpo del testo sono a questa edizione.

Carr e gli altri tre personaggi maggiori sono i portavoce di quattro posizioni differenti, che sembrano esaurire tutte le possibili relazioni tra arte e realtà – politica, storica e sociale. Da un lato c'è Joyce con la sua idea di arte assoluta, per il quale la realtà e la storia esistono solo perché sono state cantate da qualche poeta che le ha rese immortali. Secondo lui “an artist is the magician put among men to gratify – capriciously – their urge for immortality” (41) e per essere artista ci vuole genio. Il dadaista Tzara invece nega l'Arte con la A maiuscola, perché tutto può esserlo – “an artist is someone who makes art mean the things he does” (21) – come nega senso alle belle parole pronunciate da Carr: patriottismo, libertà, dovere, amore, onore. Per lui non gli ideali ma la politica e l'economia accendono le guerre; il vero eroismo, rovesciando i luoghi comuni, non è andare a combattere bensì “to live bravely in Switzerland” (22). Per Carr, come abbiamo visto, l'arte è una buona rappresentazione della realtà, ma superflua, marginale rispetto alle necessità e ai valori della vita. La quarta definizione di arte è quella di Lenin, un'espressione della politica, asservita al partito e all'ideologia: “Today, literature must become party literature. [...] Literature must become a part of the common cause of the proletariat, a cog in the Social democratic mechanism” (58).

Stoppard ha detto a Gussow che scrivere dialoghi teatrali è il solo modo rispettabile di contraddire se stessi.⁷ Dunque qual è la sua posizione, oltre quella del drammaturgo che lascia dibattere le sue creature senza apparentemente prendere partito? La sua superiorità nei confronti dei personaggi è quella dell'umorista che mette in ridicolo le loro posizioni e in questo il modello wildiano gli è congeniale. Joyce che parla in limericks e chiede continuamente soldi, Carr con la sua amnesia senile e i suoi pantaloni, Tzara e la sua traduzione della realtà in termini assurdi e dada, sono tutti comici. Anche Lenin, che è stato letto dalla critica come l'unica figura non ridicolizzata, elemento pericolosamente realistico,⁸ è invece altrettanto assurdo. È vero che non fa parte della trama di scambi di persona che Stoppard ricava

⁷ M. GUSSOW, *Conversations with Stoppard*, cit., 3.

⁸ T. BRASSELL, *Tom Stoppard: An Assessment*, Basingstoke and London, Macmillan, 1985. Cfr. anche T.R. WHITAKER, *Tom Stoppard*, Basingstoke and London, Macmillan, Modern Dramatists, 1983, che vede nel cambio di stile negli episodi di Lenin del secondo atto un riferimento al teatro epico di Piscator e di Brecht, e trova che usare Wilde avrebbe significato banalizzare Lenin come figura politica.

da *The Importance of Being Earnest*, ma la sua declamazione come oratore, forse distorta dal ricordo di Carr, è una doppia citazione proprio dalla commedia di Wilde, il che lo fa risultare assolutamente ridicolo:

Really, if the low orders don't set us a good example what on earth is the use of them? They seem as a class to have absolutely no sense of moral responsibility! To lose one revolution is unfortunate. To lose two would look like carelessness! (58)

Attribuire a Lenin prima la battuta di Algernon, poi la paradossale e cinica affermazione di Lady Bracknell sul perdere i genitori, riferendola alle rivoluzioni, cioè inserire questo personaggio nel turbinio postmoderno delle citazioni, e soprattutto delle citazioni da Wilde, contribuisce a farne un altro oggetto dell'umorismo superiore di Stoppard, ma in questo caso c'è di più. Tutte le altre battute di Lenin di fatto riproducono i suoi stessi discorsi e i suoi scritti, senza aggiunte o variazioni, ma risultano assurde non tanto perché inserite in un contesto umoristico come il suo dialogo in russo all'inizio, bensì perché, come dice l'autore in un'intervista a Hayman, le contraddizioni del suo pensiero si espongono da sole, nel discorso che viene ripreso *verbatim* dall'originale:

Lenin keeps convicting himself out of his own mouth. It's absurd. It's full of incredible syllogisms. All the publishing and libraries and bookshops and newspapers must be controlled by the Party. The press will be free. Anybody can write anything they like but anybody who uses the Party press to speak against the Party naturally won't be allowed to do it. And then you go back to the first proposition that everything's controlled by the Party, and you're going round in circles. It's sheer nonsense.⁹

La differenza con gli altri personaggi è proprio questa: il nonsense è in ciò che Lenin ha detto, non in quello che Stoppard gli fa dire di apparentemente snobistico e wildiano. E questo ne fa un personaggio connotato di pericolosità, sia sul piano della storia che su quella dell'arte.

L'assurdità nei plays di Stoppard è sempre apparente; il drammaturgo gioca a mostrare la realtà da un punto di vista che la rende incomprensibile, ma anche a svelarne il senso. Si pensi per esempio a *After Magritte*, dove il surrealismo delle scene e delle situazioni ha invece una spiegazione, o a *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, dove la logica dell'azione è comprensibile a chi

⁹ Citato in R. CORBALLIS, *Stoppard: The Mystery and the Clockwork*, New York, Methuen, 1984, 89.

conosca la tragedia shakespeariana, ma invisibile ai due personaggi che inconsapevolmente ne fanno parte. In *Travesties* basterebbe l'inizio della commedia a esemplificare tutto questo. Tzara legge una sua poesia costruita con parole scritte su pezzi di carta tirati fuori a caso dal cappello; il risultato, senza senso in inglese, è però un limerick in francese. Joyce detta parole nonsensical che in realtà mimano l'origine della prosa inglese, il primo balbettio della lingua, in un capitolo di *Ulysses* dedicato alla nascita di un bambino. Poi parla Lenin, in russo, con la moglie. L'effetto è identico: una lingua incomprensibile e il ridicolo della situazione, che raggiunge l'apice quando Nadya rassicura il marito sulla veridicità della notizia circa la rivoluzione scoppiata in Russia, e sembra suggerire a Tzara il nome per il suo movimento, ripetendo "da da". Ovviamente, anche in questo caso l'assurdità è solo apparente, ma con una differenza: i testi di Tzara e di Joyce sono artistici, le battute di Lenin invece, anche se non capite dal pubblico, sono reali, parte di un dialogo o, quel che è peggio più avanti, appartengono ai suoi scritti, sono parole sue, la cui illogicità non ha impedito che incarnassero un reale pericolo storico.

Le quattro differenti posizioni circa l'arte e la sua relazione con la vita sono state oggetto di analisi critica, così come la probabile identificazione di Stoppard con l'una o con l'altra.¹⁰ È sembrato ai critici che, mentre il "realismo" di partito di Lenin e l'ideologia borghese di Carr vengono rifiutati, la simpatia del drammaturgo vada all'anarchismo di Tzara, ma soprattutto a Joyce, modello di intertestualità e di ironia. Stranamente, non è stata considerata una quinta posizione estetica: quella di Wilde, che costituisce l'ipotesi della commedia. *The Importance of Being Earnest* è stato ovviamente analizzato, ma non in relazione a ciò che i tre personaggi enunciano sull'arte. L'impatto del testo di Wilde su *Travesties* è stato così ridotto a considerazioni di ordine tematico: la messinscena proprio di quella commedia a Zurigo, lo sguardo nostalgico di Carr al mondo prebellico di *Earnest*,¹¹

¹⁰ Tra i tanti critici, non sempre concordi, si vedano CORBALLIS, *Stoppard: The Mystery and the Clockwork*, cit.; T. BRASSELL, *Tom Stoppard: An Assessment*, cit.; P. DELANEY, *Tom Stoppard: The Moral Vision of the Major Plays*, Basingstoke and London, Macmillan, 1990. Cfr anche L. BARILE, "La verità pura e semplice: i travestimenti di Tom Stoppard e il teatro di Pirandello", in *Rivista di Letterature moderne e comparate*, LIV, 2, 2001, 171-96, secondo la quale Stoppard "sta per Joyce", per il suo linguaggio non utilitarista e nonsensical, e Wilde è modello ideale per questo "teatro di conversazione".

¹¹ S. SCHULTZ, R. ASTLEY, "Travesties: Plot and the Moral Tilt", in J. HARTY (ed.), *Tom Stoppard: A Casebook*, New York and London, Garland, 1988, 211-24.

persino l'ennesima casualità per cui il secondo nome di Joyce, Augustine, trascritto per errore all'anagrafe come Augusta, rimanda immediatamente a Lady Bracknell, il personaggio più famoso della commedia di Wilde. Al massimo, il modello wildiano è stato riconosciuto nell'atteggiamento disincantato e mondano, un po' snob e un po' dandy, dove l'umorismo si lega alla critica sociale¹² o fa risaltare la terribilità della storia contrapponendovi il gusto per l'insignificante e il banale. Per Brassell, infatti:

“the lives of millions of people” did hang on Lenin's fate, and from this perspective, Carr, Cecily, *The Importance of Being Earnest* all fade into trivial insignificance, belittled by the menacing shadow of the “lecture”.¹³

Stoppard stesso ha riconosciuto in interviste che gli fu impossibile integrare i Lenin nello schema della commedia di Wilde: in qualche modo le istanze della storia si contrapponevano e risultavano irriducibili allo sguardo distante dell'umorista. Forse perché non c'era ironia possibile davanti a ideologie e eventi storici di tale portata negativa. Oppure, come vuole Brassell, perché il paradossale umorismo wildiano serviva proprio a far emergere per opposizione la serietà della figura di Lenin e delle conseguenze della sua attività politica, a cominciare proprio da quella partenza da Zurigo, diretto verso la Russia, che la commedia di Stoppard mette in scena:

Unwilling to make Lenin's political dogmatism comic, Stoppard consciously strives to make it frightening.¹⁴

Nessun critico sembra aver prestato attenzione all'importanza di Wilde a stabilire un'altra posizione possibile rispetto al problema dell'arte e della sua relazione con la politica e la società. Solo Neill Sammels, nel libro *Tom Stoppard: The Artist as Critic*, che

¹² Come scriveva MARENCO nell'introduzione a Tom Stoppard, *Teatro delle parodie*, Genova, Costa & Nolan, 1984: “non è a Beckett che dobbiamo rifarci, anche se di Beckett ricorrono moltissimi echi soprattutto nel primo Stoppard; ma bensì ai primi grandi maestri del disincanto mondanamente vissuto, a Coward e ancora più indietro a Wilde, ai cesellatori di mano leggera, autori di un teatro intelligente e provocatoriamente superficiale, perfidamente elusivo”, e ancora: “Potremmo chiamare Stoppard un Wilde postmoderno” (12-3). Si veda anche W.B. DURHAM (“The Structure and Function of Tom Stoppard's *Travesties*”, in *Tom Stoppard: A Casebook*, cit., 195-209) secondo cui la parodia del testo di Wilde mette in ridicolo la “serietà” dell'arte nel primo atto e della politica nel secondo; cfr., inoltre, sulla critica sociale di Wilde, E. BENTLEY, *The Playwright as Thinker*, New York, Reynal and Hitchcock, 1946.

¹³ T. BRASSELL, *Tom Stoppard: An Assessment*, cit., 157.

¹⁴ *Ibidem*, 157-8.

già dal titolo indica l'importanza data a Wilde, afferma che in *Travesties* il dibattito sulla natura dell'arte non è condotto per bocca di portavoce, bensì rivelato dal suo stesso metodo costruttivo. L'uso di Wilde è la prova di un impegno critico volto a indagare su ciò che l'arte può o non può fare, sulla sua essenza di "lie we cannot do without".¹⁵ La sostituzione della vita con l'arte e con le sue menzogne, che risultano essere verità di un altro tipo, è, per Sammels, incarnata nella figura di Miss Prism, che scambia il bambino affidatole con il manoscritto del suo romanzo, mettendo quest'ultimo nella carrozzina e dimenticando l'infante Jack/Earnest in una borsa a Victoria Station. Stoppard in un primo momento aveva pensato al titolo *Prism* per il play che poi sarebbe diventato *Travesties*, ma credo che nel nome del personaggio di Wilde vedesse più un riferimento alle molte facce e alla complessità formale del solido geometrico, e quindi alle tante voci nella sua opera, che non alla poetica dell'estetismo.

Ma Wilde non è un disincantato dandy che preferisce l'arte alla vita e l'estetica alla morale, anche se questa è la sua immagine più diffusa. Sia pure con modalità paradossali, si è espresso sul rapporto tra arte e storia, e sull'ideologia socialista: la sua è la quinta posizione in *Travesties*, diversa da quella dei personaggi in scena.

In *The Soul of Man under Socialism*, del 1891, Oscar Wilde auspicava che l'avvento del socialismo o del comunismo potesse liberare l'uomo dalla tirannia del bisogno, conducendo la società verso l'individualismo, unica forma di libertà, sia nella vita che nell'espressione artistica. A questa idea arrivava attraverso argomentazioni paradossali, quali che il socialismo solleva dalla necessità di vivere per gli altri, che ci si deve liberare della proprietà privata nell'interesse dei ricchi, che i migliori tra i poveri sono ingrati, scontenti, disobbedienti e ribelli, che i poveri non sono capaci di pensare ad altro che al denaro. Sembra di sentir parlare Algernon Moncrieff, o Jack Worthing, o Henry Carr. Al fondo del suo discorso, però, Wilde afferma che un socialismo autoritario porterebbe alla tirannia e sarebbe rimedio peggiore del male, e che comunque ogni forma di governo è un fallimento, perché esercita pressione sull'uomo e ne limita la libertà: in questo senso, persino la democrazia appare come "the bludgeoning of the people by the people for the people".¹⁶

¹⁵ N. SAMMELS, *Tom Stoppard: The Artist as Critic*, Basingstoke and London, Macmillan, 1988, 80.

¹⁶ O. WILDE, *The Soul of Man under Socialism*, in *De Profundis and Other Writings*, edited by H. Pearson, Harmondsworth, Penguin, 1976, 30.

In questo sistema di anarchia e di libertà, qual è il ruolo dell'arte? "Art is the most intense mode of Individualism that the world has known. I am inclined to say that it is the only real mode of Individualism that the world has known".¹⁷ L'arte non dovrebbe cercare di essere popolare, perché questo la sottoporrebbe al controllo e all'autorità della comunità, ignorante e senza gusto; secondo Wilde, in Inghilterra le arti verso le quali il pubblico non mostra interesse si sono salvate; la poesia non è stata influenzata, ma il romanzo ha subito l'autorità del pubblico con conseguenze nefaste. Quanto al teatro, fa una distinzione tra forme alte, rovinata dall'influenza popolare, e forme basse che permettono libertà all'artista:

In the case of the drama, things are a little better: the theatre-going public like the obvious, it is true, but they do not like the tedious; and burlesque and farcical comedy, the two most popular forms, are distinct forms of art. Delightful work may be produced under burlesque and farcical conditions, and in work of this kind the artist in England is allowed very great freedom.¹⁸

In *Travesties* la discussione, come abbiamo visto, verte sul ruolo e la funzione dell'arte e sulla vulnerabilità della libertà dell'artista.¹⁹ La cornice in cui questo dibattito prende forma è quella del gioco postmoderno di citazioni e rimandi, di sovrapposizioni intertestuali, di ironia parodica e farsesca: tutte caratteristiche del teatro di Stoppard fin dall'inizio. Ma è davvero teatro del disimpegno? Oppure l'umorismo e la leggerezza, come il paradosso wildiano, contengono un fondo di serietà, che non significa contrapporre il comico al serio o addirittura al tragico – *The Importance* al discorso di Lenin – bensì *dire* il serio e il vero in forma comica? Stoppard, in una conversazione con Gussow e con l'attore John Wood, proprio a proposito di *Travesties*, parla del suo coinvolgimento nella commedia e del rapporto tra serio e umoristico, contestando però che tutto sia riducibile alla comicità:

TS [*becoming contemplative*]: I get emotionally involved in *Travesties*. It disposes of a few private debates of mine. It doesn't have a great sort of parabola, it impinges on a number of topics that preoccupy me from time to time. I think I enlist comedy to serious purpose. I wonder if I don't trivialise something serious. I think there will come a time when I will not want to write in comic terms.

¹⁷ *Ibidem*, 34.

¹⁸ *Ibidem*, 36.

¹⁹ "Stoppard's concern is over the vulnerability of the artist's freedom", scrive T. BRASSILL in *Tom Stoppard: An Assessment*, cit., 160.

JW: I regret the semantic division between comedy and whatever. I tend to be more mystical. Anything you do is comedy. *Lear* is comedy. The only possible reaction to the human condition is laughter.

TS: I don't agree. That's a Dadaist statement, Theatre of the Absurd time.²⁰

Il dandismo intellettuale di Wilde e il suo metodo umoristico e paradossale costituiscono, secondo me, la posizione superiore, diversa dalle altre affermazioni di estetica presenti in *Travesties*: quella che potrebbe appartenere proprio all'autore, perché implica una riflessione non solo su che cosa sia arte, ma anche sulle modalità espressive attraverso cui veicolare contenuti e istanze. Non è un caso allora che per Stoppard il secondo atto, centrato sul ruolo di Lenin, si opponga proprio al nonsense, esplicitamente riferito a Wilde e al suo *The Importance of Being Earnest* e messo in scena nel primo atto, come il controllo del potere si oppone alla libertà dell'artista:

What was supposed to be happening was that we have this rather frivolous nonsense going on, and then the Lenin section comes in and says, "Life is too important. We can't afford the luxury of this artificial frivolity, this nonsense going on in the arts".²¹

Quello che la sezione dedicata a Lenin "dice" però non può essere preso alla lettera, come un'affermazione sincera. La vita è importante, ma nel programma rivoluzionario di Lenin già si intravede un crimine contro di essa perpetrato dal regime totalitario: cancellare la frivolezza e il nonsense, cioè cancellare la libertà senza vincoli del *fool* ma anche dell'artista individualista, alla Wilde.

Come dice il vecchio Carr nella sua battuta finale, nonostante Zurigo durante la guerra pullulasse di spie, esiliati, poeti, radicali, scrittori, mescolati e indistinguibili, la fusione dell'arte con la rivoluzione non è possibile: o si è artisti o si è rivoluzionari, almeno nel senso di Lenin. *Tertium non datur*:

I learned three things in Zurich during the war. I wrote them down. Firstly, you're either a revolutionary or you're not, and if you're not you might as well be an artist as anything else. Secondly, if you can't be an artist, you might as well be a revolutionary... I forget the third thing. (71)

²⁰ M. Gussow, *Conversations with Stoppard*, cit., 30-1.

²¹ La frase, detta da Stoppard a Hayman, è citata in R. CORBALLIS, *Stoppard: The Mystery and the Clockwork*, cit., 86.

ABSTRACT

Il saggio si concentra sul dramma di Tom Stoppard *Travesties*, che si può leggere come esempio del suo metodo drammatico. Nato dalla scoperta di un serie di coincidenze fattuali e basato sulla presenza simultanea di riferimenti intertestuali, il dramma è ambientato nella Zurigo neutrale durante la prima Guerra mondiale e all'inizio della Rivoluzione russa nel 1917. Il tema principale è il rapporto fra la storia, o la vita, e l'arte. Si evidenziano quattro posizioni intellettuali diverse e inconciliabili, incarnate dai personaggi principali – Joyce, Tzara, Lenin e Henry Carr, un impiegato conservatore del Consolato britannico. Tutta la storia sembra aver luogo nel ricordo vagabondante di Carr in età avanzata, oscillando così fra due livelli temporali. Sullo sfondo, lo schema è quello di *The Importance of Being Earnest* di Wilde, con la sua spiritosa eleganza e il suo intreccio ingegnoso. I critici hanno cercato a lungo di scoprire con quale dei quattro personaggi parteggi Stoppard, in riferimento alla funzione dell'arte nella società e nella storia. Questo saggio prende in considerazione una quinta posizione, probabilmente più vicina a quella dell'autore: quella di Wilde e delle sue idee estetiche e politiche sull'individualismo, sulla libertà, e sulla parodia e il nonsense come mezzi per comunicare messaggi di serietà e verità.

PAROLE CHIAVE

Utopia. Rivoluzionari russi. Teatro di Tom Stoppard.

SERGIO PEROSA

COSTE E NAUFRAGI DELL'UTOPIA

I

La trilogia di Tom Stoppard, *The Coast of Utopia* – la prima è del 2002 al National Theatre di Londra – ha avuto nel 2007-2008 un enorme successo al Vivian Beaumont Theater del Lincoln Center di New York, e induce a molte riflessioni.

I tre drammi, che in certe domeniche si potevano vedere anche di seguito (nove ore di spettacolo, come per le rappresentazioni greche antiche: una maratona non da poco) hanno al centro gli esuli rivoluzionari russi della metà dell'Ottocento, quelli ancora idealisti e “romantici”, attratti dalle idee occidentali ma rimasti sempre in stretto rapporto con la madrepatria. La storia di una generazione di intellettuali radicali (la generazione degli anni '40) ruota intorno a sei amici e tre figure di spicco: Mikhail Bakunin e Vissarion Belinskij (soprattutto nei due primi drammi) e Aleksandr Herzen (soprattutto nel secondo e terzo), i primi a incarnare e inventare l'*intelligencija*, l'opposizione intellettuale intesa come forza sociale. È una trilogia che Henry James avrebbe definito “panoramica e processionale”, ma con moderni stacchi e sovrapposizioni temporali, parallelismi d'azione, scene interrotte da intermezzi e riprese a distanza di anni. L'attività politica vi si intreccia alle altrettanto intense complicazioni della vita privata, affettiva e sentimentale dei protagonisti. La libertà strenuamente rivendicata nella vita civile investe anche i rapporti fra i sessi.

Già Shakespeare per le sue *histories* aveva usato per fini espositivi e drammatici figure storiche teatralmente re-inventate, frammiste a personaggi di pura invenzione – Enrico V come figura del re giusto, umano e vincitore, Riccardo III come “scellerato” colpevole di ogni atrocità (ma non era storicamente tanto peggio degli altri), Falstaff compagno di bagordi del principe Enrico, che dovrà ripudiarlo quando diventa re – e si serviva di cronache e

fonti letterarie liberamente ricreate, pur rispettando l'ortodossia interpretativa imposta dalla monarchia Tudor e le imposizioni della censura. Per quella che si definisce “un'invenzione [fiction] su basi di fatto”, Stoppard trae materiale, spunti e ispirazione dal libro dello storico E.H. Carr *The Romantic Exiles. A Nineteenth Century Portrait Gallery* (1933), dalla sua biografia di Bakunin, ma soprattutto dai saggi di Isaiah Berlin raccolti in *Russian Thinkers* (1978); ha anche consultato le *Literary Reminiscences* di Turgenev, e altri testi dei suoi comprimari.¹

Da Carr prende aspetti e particolari della loro vite “avventurose” e d'esilio, contraddittorie e confuse, *mixed-up*, e gli episodi di inerente potenzialità drammatica: la passione più che romantica di Natalie Herzen prima per Natalie Tučkov (Natasha), poi per il poeta rivoluzionario tedesco Georg Herwegh, con tutte le complicazioni del caso (la scoperta dell'adulterio, le minacce di duello ecc.); la perdita della moglie, della madre e del figlio di Herzen; l'amore del poeta rivoluzionario Ogarev per Natasha, con cui fugge; quest'ultima che quindi assume il ruolo di madre adottiva per i figli di Herzen e di sua compagna in un *ménage à trois* cui Ogarev si sottrae con l'ex-prostituta Maria; gli sconclusionati episodi della saga di Bakunin; e naturalmente, i grandi momenti delle loro attività rivoluzionarie in esilio (la partecipazione alle rivoluzioni del 1848, la pubblicazione di giornali come *La campana*, l'opposizione ai “nuovi radicali” degli anni '60 e '70, fra

¹ EDWARD HALLETT CARR, *The Romantic Exiles. A Nineteenth Century Portrait Gallery*, Boston, Beacon Press, 1961; i saggi di Isaiah Berlin composti fra il 1948 e il 1972 e raccolti in *Russian Thinkers* (1978) sono tradotti in italiano col titolo di un suo saggio centrale, *Il riccio e la volpe*, Milano, Adelphi, 1986; IVAN TURGENEV, *Literary Reminiscences and Autobiographical Fragments*, ed. and tr. David Magarshack, with an essay by Edmund Wilson, London, Faber and Faber, 1959; ALEXANDER HERZEN, *My Past and Thoughts*, tr. Constance Garnett, rev. Humphrey Higgins, introduction by Isaiah Berlin, New York, Knopf, 1968, 4 voll. (è considerato uno dei capolavori della letteratura russa); edizione ridotta a cura di Dwight Macdonald, Berkeley, California University Press, 1982, 684 pp. (una scelta anche a cura di Aileen Kelly, *Ends and Beginnings*, New York, Oxford University Press, 1985, 512 pp.); EDWARD ACTON, *Alexander Herzen and the Role of the Intellectual Revolutionary*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979; *Alexander Herzen and European Culture*, Atti del convegno internazionale (6-12 settembre 1982), Cotgrave, Nottingham, Astra Press, 1984; ALBERTO MASOERO, “Franco Venturi, Herzen e l'Unione Sovietica (1952-1962)”, *Annali della Fondazione Feltrinelli*, 2004, Milano, Feltrinelli, 2006, 463-94. Vedi anche il Programma di sala e gli articoli e le interviste in *The Lincoln Center Theater Review*, 43 (Fall/Winter 2006), 27 pp.

cui Černyševskij e Marx, l'affare del "primo terrorista" Nečaev, e così via dicendo).

Dai corposi saggi di Berlin, dichiarato nume tutelare, *presiding spirit* della trilogia – soprattutto da "La Russia e il 1848", "Herzen, Bakunin e la libertà individuale", "Un decennio importante: I. La nascita della intelligencija russa; II. Il romanticismo tedesco a Pietroburgo e Mosca; III. Vissarion Belinskij; IV. Aleksandr Herzen", "Il populismo russo", "Padri e figli. Turgenev e il dilemma liberale" – Stoppard desume le caratteristiche del pensiero rivoluzionario che incarnano e inscenano questi primi intellettuali *révoltés*, imbevuti da giovani di filosofia idealistica tedesca, i modi in cui vennero sviluppate, dibattute e soprattutto *vissute* le loro idee sull'agitazione rivoluzionaria, il formarsi insieme solidale e conflittuale di una piccola e altera élite di lumières isolate, legata in primis a ideali di libertà individuale, che si pone a mediazione fra contadini e governo, fra popolo e Stato, come sostituto della borghesia: *l'intelligencija*.²

Herzen è la stella del gruppo, aristocratico con pensieri radicali, fautore di indipendenza e pluralità di pensiero, ostile alle astrazioni e all'escatologia politica, a ogni visione totalizzante o concezione finalistica della storia, che per lui non ha un disegno e non segue un libretto – onde la sua battaglia contro il dispotismo zarista prima e i rivoluzionari dogmatici e violenti poi ("Dai suoi scritti deriva la vigorosa tradizione di umanesimo libertario che ha accompagnato il socialismo russo ed è stata sconfitta soltanto nell'ottobre 1917", scrive I. Berlin). Belinskij è il critico convinto che la letteratura e l'arte offrano l'unico mezzo per dibattere questioni sociali, e formino l'identità nazionale; Turgenev è l'artista che come sempre intuisce più degli altri, caparbiamente fedele all'autonomia dell'arte e alla propria "capacità negativa" di restare in mezzo fra opposte visioni ("sentiva e capiva i lati opposti della vita", avrebbe scritto Henry James; per Berlin aveva orrore dei reazionari, paura dei barbari radicali), eppur capace di affrontare memorabilmente i grandi problemi sociali ed etici dell'epoca; Bakunin, infine, filosofo dilettaante, turbolento e sper-

² Secondo Berlin, *op. cit.*, 222-56 e *passim*, "liberati" dai grandi scrittori metafisici tedeschi, si consideravano soldati dell'ideale, segnati ugualmente da atteggiamento romantico e impegno totale; Schelling avrebbe indicato loro la via di una mistica visione universale, Hegel la dialettica degli opposti (Herzen ne respingeva però l'architettura cosmologica e la teodicea storica, pur apprezzandone la fede ottimistica). – L'introduzione a *Russian Thinkers* sottolinea che il suo interesse era per il modo come le idee sono "vissute".

colato agitatore, percorre tutto il cammino dalla metafisica tedesca alla fede nella distruzione assoluta, con elementi di disumanità e scarsa dottrina politica, ma indubbiamente con forte richiamo “romantico”.

“Romantici”, per inciso, erano detti questi esiliati rivoluzionari perché imbevuti di filosofia hegeliana spicciola (l’idea che “Tutto ciò che è, è razionale”, il culto della Natura Umana, dell’Idea, dell’Assoluto, dello Spirito, la dialettica degli opposti, ecc.), di impulsi politici per lo più utopici, segnati da passioni, amori e affari romantici nelle loro vite. “Il Romanticismo trovò in loro la sua ultima espressione”, scrive Carr. Già Turgenev notava che le loro menti erano dominate dalla filosofia hegeliana. Per Berlin, l’idealismo hegeliano, con la spinta all’organicismo, all’accettazione del flusso della vita e al nazionalismo, e con la sua opposizione al materialismo settecentesco dei *philosophes*, segna marcatamente la temperie culturale dell’*intelligencija* (“Herzen crebbe in un mondo dominato dal romanticismo storico francese e tedesco”, creando quasi da solo la tradizione e l’“ideologia” dell’agitazione rivoluzionaria). E va appena ricordato che senza il carattere in tutti i sensi romantico delle loro esistenze individuali, non sarebbe stato possibile farne personaggi teatrali.

Per dare un esempio indicativo: l’aureo libretto curato da Vittorio Strada per Einaudi – *A un vecchio compagno* di Herzen (1977) – dà tutte le coordinate politiche e ideologiche del loro puntiglioso dibattito sulla rivoluzione e sul caso Nečaev, ma nulla, nemmeno nei dati biografici, delle loro vite complicate, dei legami umani e sentimentali che li univano tanto quanto li dividevano, del fatto che Herzen fosse un miliardario che ricorse ai Rothschild per esportare le sue ricchezze dalla Russia. Non ci viene fatto capire chi e come fossero umanamente (forse non lo favoriva l’atteggiamento critico e politico del nostro dopoguerra). Ma il drammaturgo ha bisogno proprio di questo, e Stoppard lo trovava, pur con tutte le loro possibili distorsioni, in Carr e Berlin, che studiavano (e rivalutavano) infatti quelle figure del primo movimento rivoluzionario russo più come *pensatori* che come politici, nel loro aspetto umano e non tanto dottrinario (rimanevano degli inguaribili e spesso confusi sognatori), che li distingueva dai loro immediati successori come Černyševskij, Marx, Lenin, fautori di granitiche, totalitarie e dispotiche certezze.

La trilogia di Stoppard ruota su questi aspetti e dilemmi: come faceva Shakespeare (ma nel suo caso con maggiore irruenza drammatica), si insiste sulle passioni e sulle visioni politiche

personali, che hanno il sopravvento sulla teoria e redimono quei rivoluzionari “romantici” dalla propensione a nuove dittature da parte dei rivoluzionari “organici”. Il grande baillame della Storia si dibatte e si dipana per Stoppard in un crescendo senza senso apparente, dove la volontà individuale o la “dialettica materialistica” influiscono ben poco sulla sua logica ed i suoi esiti. Non per nulla alla fine del primo dramma Stoppard fa comparire significativamente fra i comprimari un Ginger Cat in smoking con un gran sigaro, che rappresenta la “fantasia diabolica della dialettica”, ed è figura beffarda della casualità della Storia, e verrà richiamato in causa alla conclusione della trilogia. La Storia la fanno i singoli, le coincidenze fortuite, il caso – non le masse che restano sullo sfondo, non le intenzioni o le teorie degli intellettuali.

In Shakespeare, val la pena richiamarlo, operava costantemente il principio della cosiddetta eterogenesi dei fini: l'azione, che sia malvagiamente o benevolmente intrapresa, ottiene quasi sempre risultati opposti a quelli che ci si prefiggeva. Lo esplicita tutto lo svolgimento della trilogia di Stoppard: le rivoluzioni del 1848 sfociano in nuovi dispotismi (come la Rivoluzione francese era finita nel Terrore e nell'Impero napoleonico), i rivoluzionari anche più sinceri finiscono per avallare, invocare o imporre nuove forme di assolutismo e dispotismo; in famiglia, con le donne, ci si comporta spesso da tiranni, come fanno il giovane Bakunin e lo stesso Herzen.

Il grande contrasto che oppone Herzen a Marx, ed esalta la sua sconfitta rispetto alla “vittoria storica” dell'altro, sta proprio qui: il suo credo e il suo sogno di libertà, la sua “utopia”, rimangono vivi e impegnano tutta la sua vita, anche nella sofferta consapevolezza che l'utopia è sempre irraggiungibile, sull'altra sponda, eppure va perseguita a dispetto delle delusioni, *come se fosse* raggiungibile.

L'idea fondamentale e la linea dirimente della trilogia è che non c'è approdo alla costa dell'utopia politica e sociale, che essa costantemente si allontana da noi; ma un'utopia che venga costantemente proiettata nel futuro, da pagarsi con il sacrificio indiscriminato e le sofferenze del presente, non è del pari accettabile e giustificabile. La libertà va perseguita e costruita ora, qui, per noi e gli altri, non affidata ad un problematico e sempre sfuggente futuro. Stoppard fa dibattere e agitare i suoi protagonisti in modi che fanno riflettere ancor oggi, in una panoramica drammatica apparentemente esile e sfumata (non ci sono grandi contrasti d'azione o fra personaggi), magari più cechoviana che

epica, nonostante gli assunti, ma evidentemente sentita come di attualità, se così seguita e apprezzata, almeno in America.

Si sa che Lenin nel 1917 non voleva ascoltare Beethoven, perché l'emozione lo inteneriva e lo avrebbe reso meno duro e inflessibile quando occorresse. Per lo Herzen di Stoppard, invece, occorre ascoltare Beethoven e non tacitarne la voce e le conquiste, anche se la civiltà che lo esprime è storicamente basata sullo sfruttamento e l'ingiustizia sociale. Il punto che fa la sua grandezza di "rivoluzionario romantico" – e che ne decretò la sconfitta rispetto all'impostazione prammatica e violenta dei suoi antagonisti e successori – è che il perseguimento della libertà e dell'eguaglianza, il miglioramento sociale non può sacrificare le conquiste della civiltà: arte, letteratura, le realizzazioni dello spirito, la stessa civiltà dei costumi, il principio della libertà individuale nella sua più estesa accezione, quale si esplica ad esempio nell'Inghilterra del suo esilio, dove non è teorica ma quasi scoperta per caso, quasi inconsapevolmente costruita e accettata per semplice abitudine.

Herzen aveva portato con sé in esilio le sue grandi ricchezze, ed era forse solo superficialmente sfiorato dal fatto che derivavano da estesissimi possedimenti fondiari e servi della gleba. Diventa una consapevolezza drammatica che accompagna e segna sia la trilogia, sia il personaggio interiormente diviso fra il rispetto dei valori umani e culturali ed il sentimento rivoluzionario, fra le speranze e le disillusioni della Storia. Gli intellettuali come lui si accorgeranno che, paradossalmente, sotto la censura zarista la loro voce aveva una forza e un'importanza, una capacità di guida, che non ha più nella piena libertà e confusione delle mille voci contrastanti e un po' scettiche di Parigi o Londra. Il paradosso e la tragedia è che come si crea l'*intelligencija* (che si può dire il risultato maggiore ottenuto da questi primi rivoluzionari russi), essa deve abdicare – vedremo subito – al proprio ruolo e di fronte ai nuovi fautori della rivoluzione attiva e violenta.

2

La trilogia rappresenta una dipartita anche teatrale dalle tendenze attuali, che per ovviare agli esorbitanti costi di produzione optano per drammi a due o tre personaggi. Qui il loro numero è enorme – quarantaquattro attori per oltre settanta ruoli; scene corali, di massa o in affollati salotti, scandiscono l'azione.

Accanto ai tre protagonisti – Bakunin, Belinskij e Herzen – si

muovono i comprimari: in primis Turgenev, che fa un po' da distaccato spettatore e commentatore delle vicende, anch'egli fautore giovanile degli ideali rivoluzionari ma poi assertore dei diritti autonomi dell'arte, che ha orrore dei reazionari ma altrettanta paura dei radicali, a metà fra Don Chisciotte e Amleto, ("le doux géant, l'aimable barbare", lo definivano i Goncourt); poi il poeta rivoluzionario tedesco Georg Herwegh, bello e affascinante, che vive in esilio grazie ai soldi della moglie ebrea, di enorme successo popolare fra i contemporanei, e quello russo Ogarev, destinato a spegnersi nella malattia e nella miseria, benché anch'egli, come Herzen, un tempo ricco, padrone, in uno dei suoi tre possedimenti, di 4000 anime, che però ha emancipato dando loro anche la terra.

Quindi le donne, loro mogli o compagne, rivoluzionarie anch'esse ma nel campo degli affetti e della libertà sessuale, inquiete e volitive, seguaci dichiarate di George Sand, l'eroina e icona dell'emancipazione femminile, come i mariti o compagni lo sono dell'emancipazione dei servi della gleba e degli oppressi di ogni nazione. (George Sand era talmente popolare in Russia, che vi fiorisce un "Georgesandismo"; il suo personaggio dell'*homme inutile*, incidentalmente, precorre e sembra un equivalente di quella generazione di "uomini superflui", *lišnie ljudi*, di cui scriveva Turgenev e a cui accennava Herzen, che diventa così centrale nella letteratura russa dell'Ottocento, e di cui molti dei protagonisti della trilogia sembrano almeno in parte incarnazione: la mancanza di un ruolo definito in patria ne fa dei "radical chic" avanti lettera.)³

La trilogia ha dunque bisogno di un immenso palcoscenico, circolare e girevole, che si protende oltre il proscenio verso il pubblico e sprofonda in incredibili lontananze sul fondo; le scene intime di famiglia, di stanchi o esaltati dibattiti in giardino trapassano ad improvvise aperture sulla Place de la Concorde scossa dai moti del 1848, gli interni appena suggeriti si aprono a prospettive a perdita d'occhio. Gli effetti visivi sono egualmente strepitosi – una chiesa come di cristallo sospesa nel cielo, il ponte d'una

³ Cfr. I. Berlin nei saggi su Belinskij e Herzen, *op. cit.*, 259-61 e 309-10; Turgenev, com'è noto, scrive un *Diario di un uomo superfluo* (1851): è l'uomo di origine nobile che non trova funzione e scopo nella società e nel suo ambiente. Per Berlin, tipici esempi sono Basistov, il precettore in *Rudin* di Turgenev, Besuchov in *Guerra e pace* di Tolstoj, Levin in *Anna Karenina*, tutti i Karamazov, lo studente ne *Il giardino dei ciliegi* e il Colonnello Veršinin in *Tre sorelle* di Čechov, e naturalmente Oblomov di Gončarov. Vedi anche H. MACLEAN, "Superfluous man (*lišnii chelovek*)", in *Handbook of Russian Literature*, New Haven, Yale U.P., 1985, 454-455.

nave suggerito da due sbarre, enormi colonne che si frangono al suolo durante i giorni della rivoluzione a Parigi.

L'apertura del primo dramma, *Voyage (Il viaggio: più propriamente, La traversata)*,⁴ è su un mare in tempesta, accompagnata come in altri momenti da efficaci musiche di scena di Mark Bennett che sottolineano le diverse situazioni, su cui si eleva la figura di Herzen solitario e solenne su una colonna, che viene come risucchiata dai marosi nei quali sprofonda. Sarà il *Leitmotiv* visivo della trilogia. Poi si passa a scene quasi cechoviane nel giardino della tenuta della famiglia di Bakunin, a Prjamuchino (dove ci ritroveremo anche alla fine: gli anni vanno dal 1833 al 1844). Sullo sfondo, separati da un enorme sipario di garza, c'è la folla dei servi della gleba, a capo chino, che tengono in mano e agitano degli alberelli, quasi a segnare la loro identificazione con la terra, presenza non minacciosa ma imminente per buona parte del dramma.

Qui lo scapestrato, ribelle e squattrinato Mikhail Bakunin scopre l'Assoluto, la Vita dello Spirito e l'incipiente vocazione rivoluzionaria, in opposizione al padre (che pure aveva conseguito una laurea all'università di Padova, ma qui è figura di stanco conservatore), e nell'amicizia con il poeta Ogarev, con Belinskij, il futuro grande critico della nuova letteratura russa, naturalmente con Herzen, benché ancora presenza marginale, e altri della nuova generazione, come il giovane filosofo Stankevič. Ridotti quasi tutti all'ozio e all'inazione dal dispotismo dello zar Nicola I, sono costretti al ruolo di "uomini superflui" cui si accennava prima. Belinskij è l'unico non di famiglia aristocratica, legato ai fatti letterari piuttosto che alle teorie filosofiche dibattute incessantemente dagli altri; non parla francese o tedesco (invece del russo) come fanno gli altri ricchi rivoluzionari, che mescolano volontà rivoluzionarie con il tranquillo godimento di inauditi privilegi.⁵

⁴ La trilogia è pubblicata in tre volumi separati: London, Faber and Faber, 2002, New York, New Directions, 2003, di seguito riuniti in uno, con qualche lieve modifica.

⁵ Su Belinskij, del quale fu intimo amico, che esercitò grande influenza sulla sua carriera, e accanto al quale volle essere sepolto, vedi TURGENEV, *Literary Reminiscences*, cit., in particolare le "Reminiscences of Belinsky" del 1869, che ne fa un idealista nel senso migliore del termine, un occidentalizzante ostile agli slavofili, profondamente serio e impegnato, per il quale l'arte è una manifestazione fondamentale della personalità umana – con una certa dose di intolleranza, ma con sensibilità estetica quasi infallibile; e il saggio di Berlin a

Alle università di Mosca e di Berlino, insiste Stoppard, si sono imbevuti di idealismo tedesco (Hegel, Schelling, Kant: filosofia e utopia sono per loro “l'ombra sul muro della caverna”), e lo dibattono con ardore e ingenuità giovanile: la realtà esteriore è nella vita interiore, l'amore porterà all'Eterno. Sprizzano malcontento da ogni poro, lo stesso che animava Amleto (debitamente richiamato); l'inattività li rende aperti ad ogni irrequietezza, gli manca il contatto con la realtà, vivono “fuori dal mondo”. Con i padri fermi al passato, la loro è un'inefficace fuga in avanti. Sono tutti “occidentalizzanti”.

Il dibattito sul proprio ruolo e sulla Russia è su un vuoto da recuperare: non è né Oriente né Occidente, ma soltanto da questo potrà trovare linfa vitale:

I wrote in French, as it happens, that we Russians, belonging neither to East nor West, have never advanced with other people in the march of enlightenment. The Renaissance passed us by while we remained squatting in our hovels. (74)

dichiara Čaadaev, che più tardi si chiederà “How did we come to be the Caliban of Europe?” (82) Ma per Belinskij, in un Paese che ha solo “the backwoods – no history but barbarism, no law but autocracy, no glory but brute force, and all those contented serfs!” (82), solo creando una *sua* letteratura essa potrà creare la propria nazionalità: “the job will be done when Russia makes you think of great writers”, sentenza. Solo riprendendo la lezione di Puškin, che compare due volte muto sullo sfondo, e la cui morte in duello sconvolge gli animi, la Russia, traghettata o “trascinata” in Europa da Napoleone, potrà acquisire un'identità.

Così essi scelgono la ribellione e, per scelta o imposizione, l'espatrio; incerti, velleitari, animati da confusi ideali, pagano il prezzo dell'arretratezza locale, della terribile eredità post-napoleonica. Lo stesso vale per i loro primi amori, ispirati ai romanzi di George Sand, ma tutti tarpati, impossibili o naufragati per imperizia: quello di Liubov e Stankevič, quelli delle sorelle di Bakunin “deviati” dalle sue interferenze; Herzen (che, come dice

lui dedicato in *op. cit.*, 258-307, secondo cui sarebbe stato la coscienza dell'*intelligencija* ed avrebbe espresso l'ideale dei *révoltés*, un'incarnazione fisica e storica di eroismo morale e intellettuale, un umanista e democratico radicale, il padre nobile della critica “sociale” (la letteratura come mezzo per discutere questioni sociali) – benché fosse ostile all'arte come arma sociale, e quando scrive che “La poesia non ha scopo al di fuori di se stessa, ha per fine la poesia” sembra echeggiare E.A. Poe.

il suo nome, era figlio di un “affair of the heart”: Herz) fugge romanticamente durante l’esilio interno a Perm (mille chilometri a est di Mosca) con Natalie, anche lei figlia illegittima; Mikhail Bakunin, a Parigi grazie ai soldi di Herzen, scopre la rivoluzione, e non tornerà in patria.

A Parigi, a un gran ballo mascherato, compare il Ginger Cat, a indicare che la Storia non ha piani, risentimenti o favoriti. È la fine di un “Paradiso”, o meglio di un limbo, la fine di un’epoca di gestazione giovanile. In buona parte, è stato un confronto, meglio una *confrontation*, fra padri e figli – il grande tema che sarà di lì a poco di Turgenev; e comunque sia, saranno i figli a segnare il futuro.

Nel secondo dramma, *Shipwreck* (*Naufragio*, gli anni vanno dal 1846 al 1852), domina la figura di Herzen, ormai “cresciuto” (anche i comprimari non sono più “bambini intossicati”), dapprima ancora in Russia, a Sokolovo, dove esprime opposizione agli ideali dello slavofilo Aksakov – il quale predica lo sguardo rivolto all’Oriente del folclore e dell’ortodossia religiosa – compiacendosi della nascita dell’*intelligencija* (il debutto della Russia nel dizionario, viene definita), poi finalmente espatriato dal 1847 a Parigi, dove continua a battersi con i suoi scritti e con attività cospiratorie contro il servaggio della gleba, l’oscurantismo e il dispotismo dello zar, e dove diventa il centro di tutti i rivoluzionari in esilio, grazie anche ai finanziamenti di cui è prodigo con loro.

Shipwreck è il dramma degli espatriati, esiliati, dislocati e alienati all’estero, dove conoscono solo i servitori di cui, loro rivoluzionari, mal sopportano certe familiarità, dibattendo del futuro di emancipazione dall’assolutismo, ma dibattendosi anche fra aggrovigliate vicende famigliari, passioni, tradimenti e amori, con relativi figli illegittimi che ingrossano gli strani ménage. Le vicende private prendono il sopravvento, e il distacco dalle radici porta a forme di inaridimento. Il terribile colpo di grazia alle speranze lo dà il fallimento di tutte le rivoluzioni del 1848 – salutate al loro insorgere con esaltazione, ma il cui “naufragio” è foriero di tutta una serie di crolli personali. La Storia è andata per altre strade, la realtà è ben diversa dalle aspettative, l’idealismo e le teorie politiche non hanno portato da nessuna parte, o addirittura a una loro sconfessione: si ha il senso di aver sbagliato tutto.

Ci si accorge che si è creata l’*intelligencija*, la classe di intellettuali guida del “popolo” e delle sue istanze, ma conta di più nella patria oppressa che non nella libera e cacofonica Parigi. Il popolo, scopre Herzen, è di natura conservatore, non ha in mente

libertà ed eguaglianza, bensì pane e benessere (anche Turgenev notava che i contadini sono “conservatori *par excellence*”): “we are bookish people with bookish solutions”, deve riconoscere Herzen, “bread got left out” – e sembra di presentire Brecht. La Storia procede con altri passi: la borghesia vuol solo abbattere i privilegi aristocratici, nove milioni di nuovi votanti nella Francia repubblicana votano per un parlamento di monarchici. Il naufragio é allora proprio quello degli intellettuali e degli esuli, sconsortati dalla piega che ovunque prendono gli avvenimenti; a disagio all'estero, stanco di utopie, Belinskij ritorna a casa, per morirvi presto.

Il clima di disillusione lo suggerisce una scenetta ironica, in cui lo “sprovveduto” Turgenev suggerisce a Marx alcune possibilità di traduzione inglese dell'inizio del *Manifesto comunista* appena uscito: lo spettro che si aggira per l'Europa sarà il *phantom, spook, spectre, ghost, spirit*, o magari *hobgoblin* del comunismo? Sull'altro lato, quello dei rapporti sentimentali, Natalie Herzen si appassiona per la cugina Natalie (Natasha) Tučkov, che fuggirà romanticamente con Ogarev e diverrà sua moglie; quindi Natalie (la prima: è un po' come per *Cime tempestose*, dove si hanno le due Caterine che talvolta rischiano di confondersi) si infatua di Herwegh, il poeta sconfitto dalla rivoluzione, sconvolto dal fatto che la Storia non abbia rispetto per gli intellettuali, e fra nebulose elucubrazioni sull'amore come idea universale e spirito divino, deve acconciarsi alla sua più prosaica realtà.

In una magnifica scena del dramma, si anticipa di quattordici anni nei particolari (compreso il nudo) il celebre quadro di Manet, *Déjeneur sur l'erbe*, con Natalie languidamente protesa fra Herzen e Herwegh, al quale offre la propria nudità e se stessa in una forma di calda partecipazione a quel che crede amore universale (Emma, la moglie di Herwegh, pronuba disperata della tresca del marito, fa la donna che nel dipinto compare vestita sullo sfondo, mentre Turgenev disegna la scenetta). Ma anche in quest'ambito la costa dell'utopia è ben lontana, Herzen reagisce non come si aspetta Natalie, ma come un qualsiasi incredulo e infuriato marito borghese che perde la testa al solo sospetto del tradimento, minacciando fuoco e fiamme, e riprendendola per sé quasi a forza: l'amore si nutre di egoismo, sentenza, non di empiti universalistici. (Tuttavia la passione vuole che lei continui a tradirlo.)

Herzen non accetta comunque l'ordine dello zar di ritornare in patria, ma prostrato dalla morte della moglie e poi dalla perdita del figlioletto sordomuto Kolya e della madre, annegati in mare,

è prossimo al riconoscimento d'aver sprecato la propria esistenza. Bakunin viene catturato, la rivoluzione e la repubblica sono morte attorno a lui. Nel Secondo Impero di Napoleone III, l'Occidente non ha più nulla da insegnare alla Russia. La salveranno la (improbabile) rivoluzione dei contadini, la comune, l'*obščina*, verso cui Herzen, che ha visitazioni spettrali della moglie perduta, rivolge ora le sue speranze? (Contro il "vitello d'oro" del capitalismo famelico, Turgenev gli rinfacciava di aver scelto "il tabarro di montone" del contadino russo, come ricorda Berlin.)

3

Nel terzo dramma della trilogia, *Salvage* (va dal 1853 al 1868; il termine indica il recupero dei relitti d'un naufragio), si mettono assieme i cocci, e tramontano le più accese speranze rivoluzionarie.

Herzen rimane la figura centrale, che viva a Londra (per dodici anni), a Nizza o a Ginevra, non più tanto come pensatore e centro d'attrazione, quanto come uomo in declino, sempre più preso in confusi grovigli famigliari, superato dai tempi e dagli avvenimenti, benché sempre animato da un genuino spirito rivoluzionario, che qualche impronta decisiva lascia nella Storia. Così come il perno drammatico del precedente *Naufragio* erano le fallite rivoluzioni liberali del 1848, qui lo è il 1861, l'anno dell'emancipazione dei servi della gleba, di molto favorita proprio dagli scritti di Herzen, dal suo attivismo nel promuovere la stampa russa in esilio, soprattutto con il periodico *La campana*, fatto entrare segretamente in Russia e letto, pare, dallo stesso sovrano, e con i suoi molti libri e saggi di raffinata esegesi politica.

Ma come nascondersi che lo stuolo di rivoluzionari di tutti i paesi che affollano la sua casa, sfruttando in ogni modo le sue disponibilità finanziarie e la sua incauta ospitalità, atteggiandosi talvolta a regnanti in esilio, divisi da sospetti e mille rivalità, offre piuttosto lo spettacolo di un'inazione ormai incancrenita, e non priva di dolorosi aspetti comici? C'è il Conte Worcell, leader dei polacchi in esilio, col suo Capo di Stato, l'ungherese Kossuth, anche lui col suo aiutante di campo, il repubblicano francese Ledru-Rollin col suo – e le ripicche e i sospetti si sprecano; c'è il socialista francese in esilio Louis Blanc, un inglese rivoluzionario di comodo o di facciata, Jones, Mazzini (quasi caricaturale e preso un po' in giro), ci sono radicali tedeschi come Ruge e Kinkel e

naturalmente Karl Marx, nella sua durezza ideologica che contrasta con gli altri, e poi gli stampatori polacchi divisi fra volontà di indipendenza dallo zar e collaborazione con gli esuli russi...

Siamo in un "flotsam of refugees" – un rigurgito di relitti di rifugiati politici sulla spiaggia – che hanno perso il loro momento, rivangano il passato e vivono di recriminazioni e fantasie, a cui gli inglesi (si scopre) danno asilo per rispetto a se stessi e compiacimento di sé, non già per i loro ideali. Herzen è solo e quieto fra loro, non ne conosce nessuno e nessuno lo cerca; ha smesso di litigare con il mondo.

I left Moscow more than six years ago with Natalie and the children and my mother [ma erano in una decina di persone], packed into a carriage hung with furs against the January cold. Half a dozen sledges with our friends came to see us off as far as the staging coach [...] I came to Paris as people used to come to Jerusalem and Rome, and found the city of the plain. [...] I have lost every illusion dear to me. I'm forty. I will dwell in the land of Nod, to the east of Eden [la terra dove dimorò Caino], and the world will hear no more of me (16)

dichiara Herzen, che arriva a riconoscere:

Things *are* the same again! Reaction has triumphed, and the same idiots are making the same speeches [...] Cutting myself off from home was the worst mistake of my life! The Tsar was to be swept off the board by the tilt from ... from what? Card-house republics? [...] What fools we look now! Tsar Nicholas just tightened the screws [...] I'm left stranded like the sole survivor of a disaster of my own making. (36-7)

La Storia è stata in ogni senso ingrata con la sua generazione, ed egli è ora preso in aggrovigliati e sfibranti ménage famigliari, anche se in un episodio di intensa emozione ha consegnato al figlio Sasha il libro che ha scritto sei anni prima sulla rivoluzione del '48, appena tradotto in russo, come gli tramandasse una religione:

Don't look for solutions in this book. There are none. [...] The coming revolution is the only religion I pass on to you, and it's a religion without a paradise on the other shore. But do not remain on this shore. Better to perish. Go in your time, preach the revolution at home to our own people. (32)

Non c'è dunque paradiso sull'altra sponda, ma non si può restare in questa: meglio morire, è il compendio del suo messaggio.

Ricompare anche Ogarev, rivoluzionario della prima ora, ormai

malato e impoverito, epilettico, che si prende come compagna una donna prezzolata e bada al figlio di questa (“When it came to love, I was curably romantic”), dopo che la moglie, la splendida, adorata Natalie-Natasha del secondo dramma, intraprende una liaison con Herzen, di cui diventa compagna. C’è come il senso che siano ridotti ad avventurieri ormai disillusi e in attesa della fine, che il prezzo dell’esilio e dell’ideale rivoluzionario sia ormai il compromesso con se stessi.

La fine dei “rivoluzionari romantici” in una situazione che è estesamente di stallo, appare storica e personale, con l’una che diventa specchio dell’altra. Con i figli di primo letto e il ricordo della prima moglie scomparsa che ora egli idealizza e crede di sentire in visioni allucinate, del figlio Kolya perito in un vero naufragio, e forse delle occasioni perdute, Herzen si rifugia in un ménage baronale di governanti e istitutrici in lotta o disaccordo fra loro (fra cui spicca Malfida von Meysenbug, ostile alla continua invasione dei mille esuli o rifugiati politici). Soprattutto, si adagia o si adatta in una sorta di *ménage à trois* con Ogarev e Natalie (irrequieta e semi-isterica se non ha “rapporti intimi”: “The only thing that calms her down is intimate relations”), in un legame che è come la parodia della libertà anche affettiva precedentemente agognata.

Bakunin (che fra l’altro pare servisse da modello per il Sigfrido dell’amico Wagner), dopo anni di fortezza a Pietroburgo e il lungo esilio in Siberia, è fuggito grazie ai soldi inviati da Herzen in Giappone, di lì a San Francisco, New York, Londra, dove ricompare sempre più stranito ed esagitato, e nelle sue invocazioni e nei suoi sfoghi intona sempre più pressanti inviti all’azione rivoluzionaria. Questo è il secondo, più doloroso punto. Il colpo mortale per Herzen e la sua generazione di idealisti aristocratici, fautori della rivoluzione graduale, della libertà e della democrazia conquistate passo per passo, è l’avvento degli “uomini nuovi” – “the syphilis of our revolutionary lust”, la sifilide della nostra lussuria rivoluzionaria, come egli li chiama –:⁶ il sempre più ostile e brutale Marx, il letterato Černyševskij (che ricordiamo violentemente attaccato nel romanzo di Nabokov *Il dono*), i nuovi rivoluzionari, insomma, per i quali l’azione violenta e il terrorismo sono la sola via per debellare l’ordine sociale esistente, e il problema della libertà individuale è di secondaria importanza.

Sono loro che lasciano ai margini Herzen e la sua generazione

⁶ La frase era in una lettera di Herzen a Ogarev dell’1-2 maggio 1868.

(come proclama Černyševskij, che pretende, in un confronto con lui, “the black bread of facts and figures, analysis, projection”):

You and your friends lived the usual life of the upper classes. Your generation were the romantics of the cause, the dilettanti of revolutionary idea. You *liked* being revolutionaries, if that's what you were. [...] The case for reform is delusion. Only the axe will do. (74-5)

Sono questi nuovi, recisi rivoluzionari, che scavano ulteriore divisione nel suo animo; anche per Bakunin, ormai, “Our first task will be to destroy authority. There is no second task”.

Su loro istigazione Herzen si lascia convincere ad affidare al suo periodico clandestino un messaggio di larvata insurrezione, che porta a disastrose conseguenze e repressioni una volta facilmente scoperto. In un episodio inventato, a Blackgang Chine, sull'isola di Wight, notoria per i naufragi, dove gli esuli russi si ritrovano d'estate, il sempre più amabile e svagato Turgenev, che soffre di prostata ed emorroidi, ma è diventato scrittore celebre, le cui *Memorie di un cacciatore* han fatto di più per l'emancipazione dei servi della gleba di ogni proclama, incontra un misterioso Dottore che enuncia la lezione del nichilismo, e prefigura nella finzione drammatica quello che sarà il personaggio di Bazarov⁷ nel suo capolavoro *Padri e figli*:

TURGENEV [...] Practical utility. I believe in it.
 DOCTOR But what the age demands is to believe in nothing else.
 TURGENEV Nothing at all?
 DOCTOR Nothing.
 TURGENEV You don't believe in principle? Or progress? Or art?
 DOCTOR No. I deny abstractions.
 TURGENEV But you believe in science.
 DOCTOR Abstract science, no. [...] Two and two is four. The rest is horse shit. [...] Believing in nothing, to be precise, means to take nothing on trust [...] Negation is the thing that's best for Russia now. (86-7)

(Per il suo romanzo *Padri e figli* Turgenev confessa subito dopo d'essere attaccato e considerato traditore sia dalla sinistra che dalla destra, ma si dice compiaciuto d'aver scelto lì come altrove non l'uno o l'altro, ma “every possibile side”; e a Herzen che gli rinfaccia “You agree with everyone a little”, ribatte “Well, up to

⁷ Per Isaiah Berlin, che lo analizza in uno dei suoi saggi, Bazarov sarebbe stato il vero erede di Bakunin.

a point.” [96, 99]. L'isola di Wight compare naturalmente come sfondo anche in un episodio di *Padri e figli*.⁸

La Storia ha ormai preso altre vie, l'emancipazione dei servi – come poco dopo quella degli schiavi americani – ha risolto ben poco (gli è stata concessa la libertà ma non la terra). La costa dell'utopia è sempre più lontana, o meglio l'utopia è per sua natura sempre sull'altra sponda, irraggiungibile. Non c'è, nonostante quanto dica il titolo del nostro Colloquio, approdo. “History has no culmination”, ribadisce Herzen anche a questo punto.

In un'atmosfera struggente, la lezione del suo umanesimo e del suo sogno di libertà democratica rimane però nobile e duratura.⁹ Alla conclusione della trilogia si ode un nuovo sinistro presagio di tempesta e un rombo di tuono – l'approssimarsi della vera rivoluzione che sconvolgerà il mondo all'inizio del prossimo secolo. Il Ginger Cat della Storia – “Questo Moloch che promette che tutto sarà splendido dopo morti” – mostrerà ancora “insaziabile appetito di sacrifici umani”. Ma quasi accasciato sulla sedia, Herzen ancora sostiene che agli uomini occorre aprire gli occhi, non cavarglieli (frase ripresa dal suo *A un vecchio compagno*), e ribadisce nelle sue ultime enunciazioni che le creazioni della civiltà vanno difese, che la rivoluzione non può essere distruzione totale dell'esistente, che la libertà democratica rimane sempre il fine, e va conquistata e pagata di persona.

(Sarà il dilemma del giovane Hyacinth Robinson nel romanzo *The Princess Casamassima* [1886] di Henry James, che di fronte alle bellezze estetiche e culturali di Venezia vacilla nella sua fede e nel suo impegno rivoluzionari, e vi rinuncia: benché costruite sullo sfruttamento, sente di non poter accedere alla loro distruzione, e sceglierà il suicidio. Anche James contrappone il rivoluzionario idealista Eustace Poupin al rivoluzionario cinico Paul Muniment, e sembra che per l'altro rivoluzionario Diedrich Hoffendahl si sia ispirato direttamente a Bakunin.)

⁸ Sull'ambivalenza di Turgenev, amico devoto di questi rivoluzionari occidentalizzanti ma anche intimo della famiglia dello slavofilo Aksakov, sostenitore dell'autonomia dell'arte eppure moralmente e socialmente impegnato più di tanti predicatori, insiste I. BERLIN, 231, 255 (il suo sarebbe stato un pacato oscillare; teneva tutto in soluzione), 421, 455-7, 463-4. Del suo *Memorie di un cacciatore* è stato detto che svolse la stessa funzione ed ebbe lo stesso effetto per la liberazione dei servi della gleba che *La capanna dello zio Tom* di Harriet Beacher Stowe ebbe nel far progredire la causa dell'abolizionismo in America.

⁹ “Dai suoi scritti deriva la vigorosa tradizione di umanesimo libertario che ha accompagnato il socialismo russo ed è stata sconfitta soltanto nell'ottobre 1917”, scrive I. BERLIN, *op. cit.*, 340.

Stoppard – che come sappiamo è di origine ceca, anche se completamente anglicizzato: si chiamava Tomàs Straussler – era partito da Isaiah Berlin, e sembra ribadire con lui che l'aspirazione libertaria e liberale deve prevalere sulla forza distruttiva e la cieca violenza rivoluzionaria, e va perseguita anche sapendo che non c'è approdo su nessuna costa dell'utopia o riva del paradiso. Il sogno della società perfetta non è realizzabile perché non esiste: *ma guai a non sognarla*, come fanno con umanità e infinite debolezze, rendendoci partecipi delle loro angustie ed esaltazioni, del prezzo che ogni giorno si paga, ma ogni giorno ci rende più umani, nel tentativo insperato, costi quel che costi, gli amabili, anche se talora irritanti personaggi di questa trilogia.

Grazie a *The Coast of Utopia* risorge il teatro delle grandi passioni, dei grandi personaggi e delle grandi idee, dove il contrasto non è tanto fra loro, quanto con la Storia che incombe sullo sfondo e coinvolge o sconvolge ogni anelito anche affettivo, segnando drammaticamente con la sua incuranza ogni passo e momento della nostra vita.

ABSTRACT

Il saggio analizza la trilogia di Tom Stoppard, *The Coast of Utopia*, in relazione alle fonti che lo hanno ispirato – soprattutto *The Romantic Exiles* di E.H. Carr, *Russian Thinkers* di I. Berlin, le *Literary Reminiscences* di Turgenev –, nella sua struttura drammatica “panoramica e processionale”, ma con moderni stacchi e sovrapposizioni temporali, parallelismi d'azione, intermezzi e riprese, e nella sua resa scenica. Nelle vicende intrecciate dei rivoluzionari russi illuminati e romantici – principalmente Aleksandr Herzen, Vissarion Belinskij e Mikhail Bakunin – e delle loro mogli e compagne, emerge il dramma di una generazione di intellettuali votatisi a idee liberali e libertarie di grande nobiltà e fervore, che crea e incarna la temperie culturale dell'*intelligencija*, costretta all'esilio e disillusa dalle rivoluzioni fallite del 1848, e infine spazzata via dai nuovi rivoluzioni, rudi e concreti, fra cui Karl Marx, fautori della violenza e della ribellione armata, di una rivoluzione che nelle premesse e nella pratica si rivela altrettanto liberticida e assolutista dell'oppressione zarista. È “un'invenzione basata su dati di fatto” in cui per certi aspetti risorge modernamente, il teatro delle grandi passioni, dei grandi personaggi e delle grandi idee, dove il contrasto non è tanto fra loro, quanto con la Storia che incombe sullo sfondo e coinvolge o sconvolge ogni anelito.

PAROLE CHIAVE

Utopia. Rivoluzionari russi. Teatro di Tom Stoppard.

GIOVANNI MANISCALCO BASILE

THE COAST OF UTOPIA DI TOM STOPPARD:
LA COSTA DI NESSUNA TERRA

Nell'eroe tragico lo spettatore vede la propria possibilità di resistere, qualunque cosa accada. Nella caduta dell'eroe lo spettatore scorge la realtà e la verità dell'infinito. In virtù della consapevolezza sollecitata dalla tragedia si risveglia il senso dionisiaco della vita, lo spettatore vede nella sventura l'affermazione dell'essere.

Karl Jaspers, *Del Tragico*

1. *Il viaggio in Utopia*

Uno dei *topoi* dell'utopia classica è che all'Isola felice si arriva dopo un viaggio interrotto da un improvviso oscuramento che devia il viaggiatore verso lidi sconosciuti e, quasi sempre, ai quali non può tornare dopo essersene allontanato. Il viaggio può essere "oscurato" da una terribile tempesta, da una nebbia fitta, da un'improvvisa tenebra, ma alla fine l'Isola compare all'orizzonte, e viaggiatore e lettori sanno che una volta che le si siano voltate le spalle non sarà più possibile rivederla.¹

Il viaggio verso Utopia è dunque in un certo senso un non-viaggio, dato che nessun rutter, nessuno dei portolani che i navigatori del XVI secolo impiegavano per raggiungere il Nuovo Mondo e poi per tornare a casa, potrà condurre il viaggiatore "utopico" alla meta inattesa o ricondurlo al luogo che desidererà invano poi raggiungere di nuovo.

I tre drammi che compongono *The Coast of Utopia* di Tom Stoppard, la trilogia drammatica che ha come protagonisti i populistici russi in esilio, fra la tragedia decabrista e l'inizio del terrorismo, presentano in modo singolare questo modello e, in un certo senso, lo presentano in una luce nuova: il modello di un viaggio nel quale la costa dell'isola desiderata è sempre in vista, ma è irraggiungibile, come se il divieto di ritorno in Utopia che caratterizza il viaggio verso la terra ideale colpisse i viaggiatori prima ancora del loro approdo sull'Isola felice.

¹ Sul viaggio verso Utopia, cfr. RAFFAELLA BACCOLINI, VITA FORTUNATI, NADIA MINERVA (a cura di), *Viaggi in utopia*, Ravenna, Longo, 1996.

Tutti i critici hanno sempre messo in evidenza la “complicazione” del mondo teatrale in cui si muove Tom Stoppard, la varietà dei temi che egli ha affrontato, che non si possono confinare entro i confini del “teatro dell’assurdo”.² E il filo del metodo di Stoppard comincia a dipanarsi a partire da un dramma che precede *The Coast of Utopia* di quasi quarant’anni.

2. *Il tiro di una moneta, il principio di indeterminazione e la meccanica quantistica*

La tecnica teatrale stoppardiana è assai ricca e raffinata. Alcuni dei commenti che i critici pubblicarono dopo le prime rappresentazioni della trilogia a New York e a Londra avevano messo in evidenza l’abbondanza di *small talk* nel tessuto del dialogo per sottolineare l’apparente inconsistenza dei drammi. Ma le conversazioni da salotto e da giardino, politiche, filosofiche o semplicemente di famiglia non sono materia inutile.³ Esse servono da sfondo, profondo e ben differenziato al suo interno, per le battute folgoranti che segnano il procedere del dramma. Così, le “chiacchiere” di cui è piena *The Coast of Utopia* non sono un inutile riempitivo, ma la tessitura di un ordito su cui spiccano i fili che segnano il procedere del dramma lungo le coste di Utopia e non permettono che la terra sia mai raggiunta.

Il destino dei populistici stoppardiani inizia con *Rosenkrantz e Guildenstern sono morti*.

La lunghissima serie di “testa” del tiro della moneta che apre il dramma amletiano di Stoppard introduce, almeno in apparenza, il caso nella vicenda drammatica dei due compagni di Amleto destinati dal re Claudio a trasmettere al re d’Inghilterra la condanna a morte del principe di Danimarca.

Ma la moneta che cade mostrando sempre la stessa faccia non suggerisce solo che l’improbabile (sempre testa) può accadere ma, alla fine, che non è possibile capire se un tiro abbia una qualche influenza sul risultato del tiro successivo.

A un certo punto del dramma degli sfortunati amici-traditori di Amleto, Guildenstern, con la corda al collo si chiede:

... there must have been a moment, at the beginning, where we could have said – no.

² Cfr. W.W. DEMASTES, *Theatre of Chaos. Beyond Absurdism. Into Orderly Disorder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

³ KEIR ELAM, *Semiotica del teatro*, Bologna, il Mulino, 1988.

Questa frase segna un inizio: i due compagni di studi del principe di Danimarca, coinvolti a poco a poco nella pania degli intrighi di Re Claudio, si accorgono di non aver capito quando essi avrebbero dovuto interrompere la serie di lanci della moneta della vita, l'ultimo dei quali li aveva portati alla forca.

Rosenkrantz e Guildenstern sono morti è un dramma sul caso. Ma esso è anche un dramma sul caso "apparente": su ciò che sembra caso, e come tale imprevedibile, ma che in realtà era forse decifrabile col senno di poi: nel caso di Rosenkrantz e di Guildenstern, sarebbe loro bastato non accodarsi alla carovana dei guitti diretti al castello di Elsinore per non essere coinvolti nella mortale partita a scacchi fra Amleto e il re di Danimarca. Nel 1988 – anno della morte di Richard Feynman – Stoppard scrive *Hapgood*, dramma fondato invece sull'incertezza del principio di indeterminazione di Heisenberg, ed è una versione teatrale del Paradosso del Gatto di Erwin Schrödinger.⁴

La vicenda spionistica che forma l'ossatura della vicenda si fonda sulla trasmissione di una valigetta che contiene, oltre che dei documenti segreti, anche un marcatore radioattivo la cui "decadenza" è destinata a testimoniare l'eventuale apertura, ma i documenti scompaiono e l'isotopo radioattivo non dà alcun segno di aver rilevato l'apertura della valigetta. Cioè, la valigetta è allo stesso tempo vuota e piena e l'isotopo radioattivo è allo stesso tempo decaduto e non decaduto: come il famoso paradosso quantistico del gatto vivo/morto che fece dire a Feynman: "Se qualcuno mi parla del gatto di Schrödinger, io tiro fuori la pistola!"⁵

⁴ Cfr. P. EDWARDS, "Science in *Hapgood* and *Arcadia*", in K.E. KELLY (ed.), *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, New York, 2001, 171-84.

⁵ Secondo Niels Bohr, chi pensa di capire la meccanica quantistica, sicuramente non la capisce. Il paradosso del gatto di Erwin Schrödinger è una variante dell'esperimento quantistico delle due fessure. Se si "spara" un fotone contro una lastra opaca sulla quale siano state aperte due fessure orizzontali, il fotone si comporta contemporaneamente come particella (passa dall'una o dall'altra delle fessure) e come onda (passa contemporaneamente da entrambe). Così, se si chiude in una scatola ermeticamente chiusa un gatto, una fiala di cianuro e un neutrone, se il neutrone "decade" trasformandosi in un fotone, un martello rompe la fiala di cianuro e il gatto muore. Ma il neutrone ha il 50% di probabilità di decadere e, finché nessuno guarda nella scatola, il gatto è probabilisticamente vivo e morto nello stesso tempo, esattamente come una particella che viaggia nell'universo è ovunque – con diversi gradi di probabilità – finché qualcuno non la osserva, e come si dice, "determina la funzione d'onda"; allora, è soltanto dove è stata osservata.

Ma quando *Hapgood* andò in scena Richard Feinmann era già morto e non poté commentare il nuovo aspetto dell'imprevedibilità che Tom Stoppard faceva emergere dalla polvere delle tavole del palcoscenico: un'imprevedibilità di segno opposto a quello del dramma dei compagni di Amleto: se qualcuno in *Hapgood* avesse tirato in aria una moneta, testa e croce sarebbero comparse contemporaneamente, o non sarebbe comparsa né testa né croce.

Questo gioco intellettuale prepara la via ad *Arcadia*.

Questa volta sono le leggi sui rapporti fra tempo e spazio che la fanno da padroni.

La protagonista è una studiosa della scienza del Caos: del modo in cui azioni semplici – dipendenti dalle condizioni iniziali – possono produrre effetti assai distanti da quelli prescritti dalle equazioni del moto di Isaac Newton.

Le equazioni del moto, infatti, sono reversibili rispetto al tempo, la realtà, purtroppo, non lo è: le equazioni di Newton non danno conto degli effetti del secondo principio della termodinamica, cioè della irreversibilità della “freccia del tempo” e dell'inevitabile aumento dell'entropia nei sistemi isolati. L'illusione che è sottesa alla struttura “entropica” del dramma è quella di Laplace sulla prevedibilità teorica della vita dell'intero universo: invece, le leggi del Caos deterministico ci dicono che tutto dipende dalle condizioni iniziali e che queste non sono conoscibili, neppure teoricamente. Queste leggi sono una scoperta relativamente recente di Edward Lorenz⁶ e il risultato è che noi oggi sappiamo che una variazione piccolissima delle condizioni d'inizio di un qualunque fenomeno può produrre, nel tempo e nello spazio, effetti drammaticamente sproporzionati alle dimensioni della variazione (il cosiddetto effetto-farfalla). Mentre il secondo principio della termodinamica dichiara che il tempo scorre in una sola direzione.

I due principi combinati parrebbero mostrare che *quod factum est infectum fieri non potest* e che quello che è fatto ha effetti causali, ma che possono sembrare casuali: ogni evento collegato è deterministico, ma imprevedibile.

⁶ Edward Norton Lorenz (1917-2008) è considerato il padre della teoria del caos deterministico. La teoria del caos deterministico a partire dagli anni '80 ha trovato applicazioni in svariati ambiti della scienza. La teoria sostiene che in un sistema complesso una minima variazione dei dati di *input* ha grande impatto nel risultato finale e che, pur in condizioni iniziali simili ma non perfettamente uguali, il sistema può reagire in modi molto diversi. Cfr. per tutti E.N. LORENZ, “Deterministic nonperiodic flow”, in *J. Atmos. Sci.*, 20, 130-41.

The Coast of Utopia, dopo *Arcadia* e *Hapgood*, descrive il tentativo (vano) di alcuni uomini di determinare il fenomeno in assoluto più *caotico*: la rivoluzione.

3. *Una rivoluzione con un progetto*

Le rivoluzioni europee di cui parla Charles Tilly (Fiandre, Inghilterra, Francia),⁷ accadono sotto la spinta di condizioni neg-entropiche, cioè di condizioni che tentano di rimettere ordine in un tessuto sociale profondamente entropico: un sistema politico decotto, forze nuove che si fanno strada contro la resistenza strenua di un vecchio regime che rifiuta di lasciare spazio al nuovo. In nessuna di queste “rivoluzioni” esiste un disegno che precede lo sconvolgimento rivoluzionario. La rivoluzione semplicemente accade.

A differenza di queste, la rivoluzione russa è preparata da un secolo di progetti: il Decabrismo; il populismo-sentimentalismo della prima ora, il populismo maturo di Herzen e di Černyševskij, i movimenti violenti di *Zemlja i Volja* e di *Narodnaja Volja*, il marxismo di Plechanov; infine Lenin e il potere dei *soviet*. I modelli sono Inghilterra e Francia – viste da una prospettiva che guarda alle rivoluzioni a partire dal loro esito, non a partire dalle loro cause.

Ciò che differenzia un progetto da un avvenimento inatteso è che un progetto implica una predizione.

È quello che afferma con grossolana violenza lo *Zemljavolec* Sleptsov, in *Salvage*:

Our future is not tied to the slow movements of blind, dumb, subterranean forces. We're taking it in hand.

La “situazione rivoluzionaria” di cui parla Tilly esiste già, ma ad essa pure è già legata la pretesa di controllarne l'evoluzione. Lo dice proprio all'inizio della prima *pièce* Aleksandr Bakunin:

How the world must have been changing while I was holding it still.

Poi ne dà il senso al termine del suo personale viaggio, quando vecchio e quasi cieco, fissa un tramonto che ormai non vede più:

You grew up in Paradise, all of you children, in a harmony that was the wonder of all who came here.

⁷ CHARLES TILLY, *Le rivoluzioni europee – 1492-1992*, Bari, Laterza, 2002.

Ma non si tratta di una situazione chiara, nella quale la rivoluzione appaia inevitabile e dagli esiti scontati.

È una situazione invece molto “complicata”, nella quale giocano un ruolo sotterraneo ma importantissimo, le speranze delle donne, il ruolo dei bambini, le piccole chiacchiere da salotto o da merenda estiva in giardino. Una situazione nella quale il ruolo della filosofia – che riempie di sé la prima *pièce* – cede la primazia al ruolo degli effetti della vita in comune, alla sordità di Kolya Herzen, al tradimento di Natalia Herzen, alle relazioni di amore, sesso, odio, amicizia che tessono la tela complessa che forma la vicenda teatrale.

Il dramma della rivoluzione “mancata” – in realtà, di una rivoluzione troppo precoce – è quello della complessità (non della complicazione!): nessuno può controllare gli eventi futuri, ci dice Stoppard:

But history has no culmination! There is always as much in front as behind. There is no libretto. History knocks at a thousand gates at every moment, and the gatekeeper is chance

e faremmo male a contare sulle nostre capacità di previsione e sacrificare il nostro presente in nome di un futuro imprevedibile.

We have to open men's eyes and not tear them out... and if we see differently, it's all right, we don't have to kill the myopic in our myopia... We have to bring what's good along with us. People won't forgive us. I imagine myself the future custodian of a broken statue, a blank wall, a desecrated grave, telling everyone who passes by, "Yes – yes, all this was destroyed by the revolution."

Il percorso di Stoppard, cominciato con il lancio di monete di Rosenkrantz e Guildenstern, proseguito col gioco del Gatto di Schrödinger e del principio di indeterminazione di Heisenberg di *Hapgood*, ma anche con l'entropia di *Arcadia*, si conclude con una presa di coscienza completa dell'idea di complessità: cioè, dell'inutilità di ogni tentativo di predizione dell'evoluzione di una situazione complessa e del necessario fallimento di ogni “rivoluzione con un progetto”.

Herzen sintetizza questa visione in una terribile riflessione sulla morte del figlio sordomuto:

His life was what it was. Because children grow up, we think a child's purpose is to grow up. But a child's purpose is to be a child. Nature doesn't disdain what lives only for a day. It pours the whole of itself into the each moment.

4. *Ritornelli e riprese*

Il gioco del tempo diventa un elemento essenziale nella struttura della complessità descritta dal dramma.

Il percorso è rappresentato graficamente nei diagrammi che seguono che hanno, in ordinate, le tappe del percorso del lettore lungo le pagine del dramma (o, in teatro, lungo il tempo scenico) e in ascisse, gli anni lungo i quali si svolge la vicenda dei populistici in esilio.

Il percorso del tempo all'interno della vicenda è tortuoso all'inizio, presenta numerosi ritorni indietro – ma come dei ritornelli, o delle *reprises*: ripetizioni di momenti temporali già vissuti.

Al termine del dramma, il tempo invece si fa lineare, rapido, quasi tumultuoso.

Non si tratta di un “normale” percorso di *flash-back*. Piuttosto del percorso incerto e oscillante di qualcuno che ricorda una vita intera partendo dal suo momento finale.

Osservando l'andamento descritto dai grafici possiamo addirittura provare a collocare nel tempo il momento in cui l'osservatore segreto ci guida attraverso i suoi occhi alla ricostruzione degli eventi: nel 1862 (terzo diagramma), anno che segue quello della riforma della terra voluta da Alessandro II. La riforma si era rivelata un tragico fallimento e aveva sancito la sconfitta di ogni speranza di “evoluzione” della società russa. Proprio lì il percorso si fa lineare, rapido e concitato, e non ha più oscillazioni indietro nel tempo.

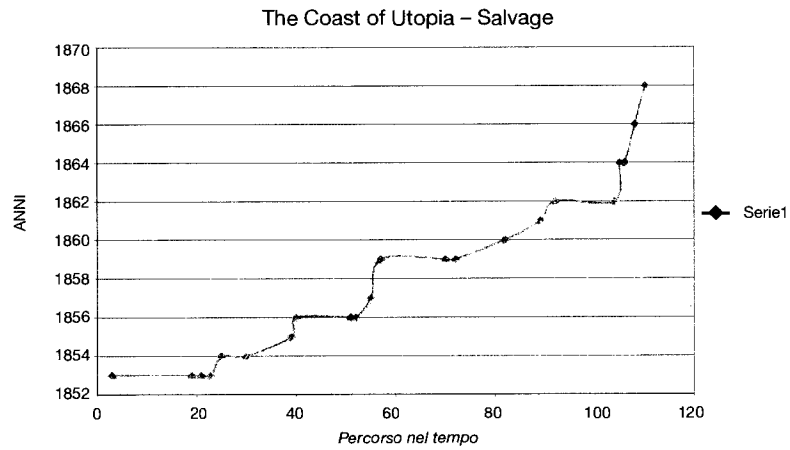
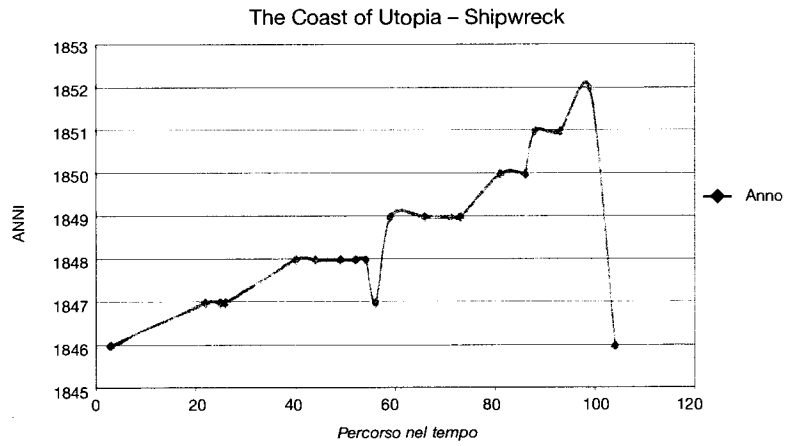
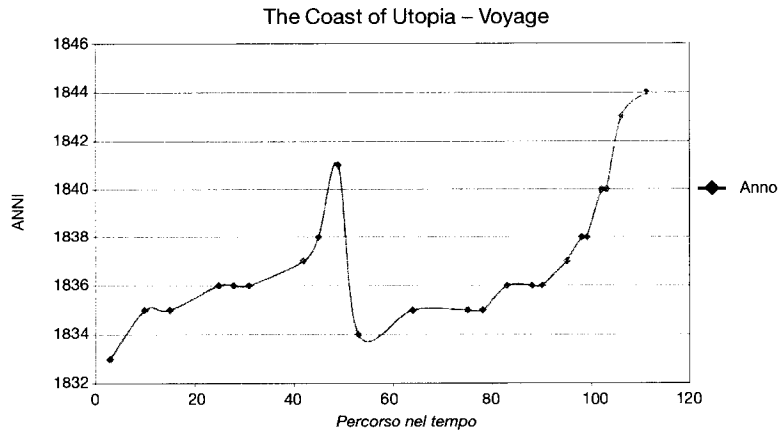
Parrebbe così che Stoppard interponga un invisibile osservatore – che ricorda e vive la storia – fra la vicenda e lo spettatore: forse per “raffreddarne” il coinvolgimento.

Una tecnica di “straniamento”?

Certo, il meccanismo di immedesimazione “semplifica” la vicenda drammatica, con l'effetto descritto da Karl Jaspers nel brano da *Del tragico* che abbiamo posto in epigrafe: ma qui non ci sono eroi e nessuno cade. Semplicemente, la vita scorre indisturbata e incurante degli uomini, in tutta la sua complessità e imprevedibilità.

Così, in quest'opera non ci sono protagonisti: non Herzen, non Bakunin, né Ogarev.

Piuttosto, protagonista è un osservatore invisibile che, come *The Secret Sharer* di Joseph Conrad, vede tutto e non dice nulla, ma scandisce il tempo del dramma come un invisibile direttore d'orchestra. Ma un direttore “paradossale”: un musicista che dirige



una musica suonata da un disco che gira su un grammofono, ma che lui non conosce. Così egli dirige alla cieca un tessuto musicale predeterminato ma ignoto. E, peggio, non si rende conto di non sapere nulla di ciò che seguirà.

In *The Coast of Utopia* fra tutti i viaggiatori, solo uno, Herzen, oltre al Compagno segreto, capirà, e solo alla fine, che al di là della costa di Utopia – costantemente in vista e irraggiungibile – non si stende nessuna terra.

5. *Dai testi*

Diamo qui di seguito alcuni dei tratti più significativi dei lunghi dialoghi che si svolgono nel corso dell'azione scenica. Sono alcune delle "rivelazioni" che mostrano i pochi squarci d'orizzonte dai quali si intravede la realtà oltre le coste d'Utopia.

Rosenkrantz e Guildenstern sono morti

GUILDENSTERN: ... *there must have been a moment, at the beginning, where we could have said – no.*

Voyage

ALEKSANDR BAKUNIN: *How the world must have been changing while I was holding it still.*

MICHAIL BAKUNIN: *The so-called love of talking animals removes people two by two from the only possibility of happiness, which is the communion of beautiful souls.*

VISSARION BELINSKIJ: *When they start laying down rules for beauty, blood in the streets is from that moment inevitable ... Every work of art is the breath of a single eternal idea.*

NIKOLAJ STANKEVICH: *Reform can't come from above or below, only from within. The material world is nothing but the shadow on the wall of the cave.*

MICHAIL BAKUNIN: *Schelling doesn't understand the point of his own philosophy, if you ask me. Transcending to the Universal Idea means to put a bomb under our submission to habit and convention – in short to give oneself utterly to loving humanity, to love our neighbour and our neighbour's wife – to release the passion of our nature.*

VISSARION BELINSKIJ: *You understood how the Eternal and Universal are more real than your everyday life, than this room and the*

world lying in wait outside the room, you believed in the possibility of escape, of transcendence, of raising your soul to the necessary height, and living high above your own life, folded into the mind of the Absolute.

ALEKSANDR BAKUNIN: *You grew up in Paradise, all of you children, in harmony that was the wonder of all who came here.*

Shipwreck

KONSTANTIN AKSAKOV: *We have to reunite ourselves with the masses from whom we became separated when we put on silk breeches and powdered wigs. It's not too late. From our village communes we can still develop in a Russian way, without socialism or capitalism, without a bourgeoisie, yes, and with our own culture unpolluted by the Renaissance, and our own Church unpolluted by the Popes or by the Reformation. It can even be our destiny to unite the Slav nations and lead Europe back to the true path. It will be the age of Russia.*

NICOLAS KETSCHER: *You've left out our own astronomy unpolluted by Copernicus.*

ALESKANDR HERZEN: *Why don't you wear a peasant's shirt and bast shoes if you want to advertise the real Russia, instead of dressing it up like you in your costume? Russia before Peter had no culture. Life was ugly, poor and savage.*

ALESKANDR HERZEN: *But Proudhon is the only one who understands what the question is: why should anyone obey anyone else?*

ALESKANDR HERZEN: *But these celebrities of the left spend their time writing tomorrow's headlines and hoping that someone else will make the news to go with them. And don't they know what's good for us! Virtue by decree. They're building prisons out of the stones of the Bastille.*

MICHAIL BAKUNIN: *Freedom is a state of mind.*

ALESKANDR HERZEN: *No, it's a state of not being locked up. What freedom means is being allowed to sing in my bath as loudly as will not interfere with my neighbour's freedom to sing a different tune in his.*

MICHAIL BAKUNIN: *I've been living in barracks with the Republican Guard. You won't believe this but it's the first time I've actually met anyone from the working class.*

KARL MARX: *Really? What are they like?*

ALESKANDR HERZEN: *French servants were the biggest surprise. I knew*

you weren't allowed to send them into the army or sell them ... but nothing prepares you for their amazing efficiency, politeness and absolute lack of calling.

ALESKANDR HERZEN: *All your civilised pursuits and refinements which you call the triumph of order will be firewood and pisspots once the workers kick down the doors and come into their kingdom. Do I regret it? Yes, I regret it. But we've enjoyed the feast, we can't complain when the waiter says, "L'addition, messieurs!"*

ALESKANDR HERZEN: *Well, now we know what the reactionaries have always known: liberty, equality and fraternity are like three rotten apples in their barrel of privilege.*

ALESKANDR HERZEN: *The Sovereign People are our invention. The masses are more like a phenomenon in nature, and nature isn't interested in our fantasy that ink is action.*

ALESKANDR HERZEN: *It's as Proudhon said, universal suffrage is counter-revolutionary.*

ALESKANDR HERZEN: *"Destruction is a creative passion!" You're such a ... child! We have to go to the people, bring them with us, step by step. But Russia has a chance. The village commune can be the foundation of true populism.*

Salvage

LUIS BLANC: *Socialist France greets Hungary, Italy and the bourgeois Republic in exile! ... and Germany, Germany and Germany, "Divided we fall, united we're fucked!"*

ALESKANDR HERZEN: *I thought, "Yes, this is the language of free men! We'll make the revolution in Berlin, Paris, Brussels!" And the revolution when it came might have swept Ruge high up into the company of vindicated prophets ... But the wave broke, and washed him up on the English shore, a refugee in the flotsam of refugees, their moment missed, their clothes shabbier by the month, their hopes shabbier, too ... forever going over the past, living on recrimination and fantasy, schemers, dreamers, monomaniacs from every failed insurrection from Sicily to the Baltic, men who can't get their shoes mended sending agents with earth-shaking instructions to Marseilles, Lisbon, Cologne ... men who walk across London to give a piano lesson redrawing the frontiers of Europe on the oilskin table-tops of back-street restaurants, toppling emperors like so many sauce bottles.*

ALESKANDR HERZEN: *Don't look for solutions in this book. There are none. Anything which is solved is over and done with. The coming revolution is the only religion I pass on to you, and it's a religion without a paradise on the other shore. But do not remain on this shore. Better to perish.*

ALESKANDR HERZEN: *But the people are more interested in potatoes than freedom. The people think equality means everyone should be oppressed equally. They love authority. They're suspicious of talent.*

MICHAÏL BAKUNIN: *Reaction is only the optical effect of the river running backwards on the tide, while the river runs always to the sea, which is liberty boundless and indivisible!*

MICHAÏL BAKUNIN: *Once – long ago, at the beginning of history – we were all free. Man was at one with his nature, and so he was good. He was in harmony with the world. Conflict was unknown. Then the serpent entered the garden, and the name of the serpent was – Order.*

NIKOLAJ OGAREV: *None of us thanked you for granting our adolescent fumbblings the status of revolutionary ideas – you elevated a kiss in the corner into free love.*

ALESKANDR HERZEN: *I don't see how the well-being of society is going to be achieved if everybody is sacrificing themselves and nobody's enjoying themselves.*

ALESKANDR HERZEN: *But reform from above or revolution from below, freeing the serfs is an absolute.*

ALESKANDR HERZEN: *It's not the belly, it's the head. Organisation? The wolf packs will have the freedom of the streets of Saratov! Who will do the organising? Oh, but of course! – you will! The revolutionary elite. Because the peasants aren't to be trusted, they're too ignorant, too feckless, too drunk. Which they are. And what if they don't want you? If they'd rather eat or be eaten like everyone else. Will you coerce them for their own good? Will you be their Little Father? You'll need some help. You might have to have your own police force. Chernyshevsky! – are we ridding the people of their yoke so that they can live under a dictatorship of the intellectuals? Only until the enemy has been liquidated, of course! – that's Proudhon's word, and a good one. In Paris I saw enough wet blood in the gutters to last me. Progress by peaceful steps. I'll babble it as long as I've got breath.*

ALESKANDR HERZEN: (to Chernyshevsky) *The thing I feared most was that a gulf would divide the intellectuals from the masses, like in the West.*

NIKOLAJ OGAREV: *"Land and Liberty! The words have a familiar sound."*

VASILIJ SLEPTSOV: *Our future is not tied to the slow movements of blind, dumb, subterranean forces. We're taking it in hand.*

ALESKANDR HERZEN: (to Marx) *But history has no culmination! There is always as much in front as behind. There is no libretto. History knocks at a thousand gates at every moment, and the gatekeeper is chance.*

ALESKANDR HERZEN: *We have to open men's eyes and not tear them out... and if we see differently, it's all right, we don't have to kill the myopic in our myopia... We have to bring what's good along with us. People won't forgive us. I imagine myself the future custodian of a broken statue, a blank wall, a desecrated grave, telling everyone who passes by, "Yes – yes, all this was destroyed by the revolution".*

ABSTRACT

Nella sua trilogia “utopica”, Tom Stoppard prosegue un discorso iniziato con *Rosencrantz e Guildenstern sono morti* e proseguito con *Arcadia* e *Hapgood*. In queste pièces teatrali, l'impiego di supporti scientifici come teoria del caso e delle biforcazioni (*Rosencrantz e Guildenstern*), teoria del caos (*Arcadia*) e meccanica quantistica (*Hapgood*) costituisce un'occasione per esplorare le capacità di predizione e di scelta di cui l'uomo dispone per determinare il suo futuro. Il fallimento del movimento populista russo, di cui ‘rivoluzionari’ in esilio si rendono conto alla fine della trilogia, acquista, nell'ambito di un affresco di grandi dimensioni e di intensa tragicità, il valore della presa di coscienza del fallimento (presente e futuro) di ogni rivoluzione e, più in generale, di ogni tentativo dell'uomo di prevedere le conseguenze delle proprie azioni, e, di conseguenza, della impossibilità di ogni azione coerente con un fine determinato. Nella trilogia di Stoppard, dell'isola di Utopia si può vedere solo la costa, ma nessuno è in grado di dire se dietro la sottile linea di terra che si intravede all'orizzonte ci sia davvero una terra, perfetta o no.

PAROLE CHIAVE

Utopia. Rivoluzionari russi. Teatro di Tom Stoppard.

FAUSTO MALCOVATI

MOSCA NON È BROADWAY

Mai, nella storia del teatro russo degli ultimi cinquant'anni, uno spettacolo teatrale ha avuto un lancio mediatico così massiccio e articolato come *La riva dell'utopia* (*The Coast of Utopia*) di Tom Stoppard. Anzitutto, con disponibilità e generosità inusitate, l'autore seguì le primissime fasi di preparazione dello spettacolo moscovita: nel dicembre del 2005 volle annunciare l'avvio del lavoro in una conferenza stampa insieme al regista, poi partecipò alle prime letture, spiegando all'intera compagnia il suo punto di vista su fatti e personaggi della trilogia. Ritornò nel giugno dell'anno successivo per partecipare a un viaggio collettivo dell'intera compagnia a Prjamuchino, tenuta della famiglia Bakunin, dove si svolge la prima parte della trilogia, e ancora nel settembre per ripulire insieme a studenti e attori, come gesto di omaggio ai protagonisti della grande saga, il monumento a Herzen e Ogarev sul monte dei Passeri, a due passi dal centro di Mosca. In ottobre 2006 venne avviato il progetto "Passeggiate lungo la riva dell'utopia": una serie di tavole rotonde distribuite nell'arco di un anno, fino all'ottobre del 2007, dedicate ai temi ideologici dibattuti nella trilogia ("La Russia e l'occidente: problemi di trasmissione culturale", "L'ottica di Stoppard", "La riva dell'utopia: la Russia in cerca di libertà e di liberazione", "L'utopia alla russa"). Nelle scuole vennero proposte lezioni e conferenze: al termine, un concorso per il miglior tema sugli argomenti trattati ("Quando l'Europa parlava in russo...", "La libertà secondo i russi", "Herzen, un uomo per tutte le stagioni"), fastosa cerimonia di premiazione e invito alla "prima" per i premiati.

Non solo: l'uscita dell'edizione a stampa della trilogia fu accompagnata da una serie di presentazioni e dibattiti e nel cineforum "35 MM" venne organizzato un festival dei film tratti da lavori o da sceneggiature di Stoppard.

Finalmente il 6 ottobre 2007, al Teatro Accademico della Gio-

ventù (RAMT), per la prima volta vengono presentate in un'unica giornata tutte e tre le parti della trilogia *La riva dell'utopia*: una decisione presa dal regista Aleksej Borodin e approvata da Stoppard, che viene mantenuta ancor oggi, a differenza di quanto avviene a Londra o a New York, dove le tre parti possono essere viste separatamente in tre sere. A Mosca *La riva dell'utopia* viene replicata solo sabato o domenica, in un unico spettacolo dalle 12 alle 22 con due lunghi intervalli tra una parte e l'altra: chi vuol avventurarsi nel lungo viaggio dedicato alla vita dei grandi utopisti russi della seconda metà dell'Ottocento non ha scelta, deve vedere la trilogia per intero. E una ragione c'è: il 99% del pubblico di Londra o New York (e lo stesso si può dire del pubblico italiano, che vedrà la trilogia in una delle prossime stagioni) non sa assolutamente nulla dei fatti e dei personaggi messi in scena da Stoppard, non ha mai sentito nominare Belinskij, Stankevič, Herzen, Aksakov, Ogarev né tanto meno ha letto una riga delle loro opere. Dunque assiste con curiosità, interesse, trasporto, qualche volta con allegria, ma senza nessun riferimento culturale preciso, alle vicende politiche e sentimentali di quei personaggi dai nomi astrusi, che vivono per lo più lontani dalla patria, a Parigi o a Londra, in assoluta povertà e si scambiano con grande disinvoltura mogli e amanti; partecipa con passione, senza tuttavia sapere i misfatti di Nicola I e l'importanza della rivolta dei decabristi, ai dibattiti ideologici, agli scontri, alle polemiche che infiammano tutto il testo. Dunque vedere una parte o tutte e tre o una prima e una dopo per uno spettatore medio europeo o americano in fondo fa poca differenza.

Tutt'altra cosa per il pubblico russo: a quel pubblico prima di tutto, dichiara apertamente l'autore stesso, e non a quello del West End o di Broadway, è destinato il testo. *La riva dell'utopia* racconta trent'anni cruciali della storia russa: senza capire quegli anni non si capiscono né Gogol', né Dostoevskij né Tolstoj, non si capisce né l'assassinio di Alessandro II né la rivoluzione del 1917. Tutto nasce da lì, tutto nasce nei dibattiti tra quegli intellettuali, alcuni dei quali emigrano e non fanno più ritorno, altri tornano e muoiono, altri restano e vengono messi a tacere da un'autocrazia cieca, dispotica, intollerante. Qualsiasi scolaro russo conosce quei nomi, ha letto le loro opere, ha imparato a memoria certe pagine, sa date e fatti delle loro vite: sono personaggi familiari come per noi Manzoni o Leopardi, Mazzini o Cavour. Con una differenza: settant'anni di propaganda sovietica li ha trasformati in paladini della grande rivoluzione bolscevica, quando in realtà

ne sono stati i più accaniti oppositori. In questo senso il testo di Stoppard rovescia decenni di storiografia fasulla, ridiscute posizioni e affermazioni che la retorica staliniana (e poststaliniana) aveva ampiamente deformato. È questa la principale ragione dello scalpore che il testo ha suscitato a Mosca: e se c'è stato da un lato un certo scetticismo da parte di quella minoranza del pubblico, ossia gli intellettuali più coscienti e avveduti, che della vulgata sovietica hanno da sempre rifiutato le formulette riduttive, dall'altro c'è stato uno straordinario consenso da parte di chi aveva sempre ingoiato la sbobba eroico-buonista dei manuali di storia made in URSS.

Ci voleva dunque uno sguardo dall'esterno, ci voleva un narratore al corrente dei fatti e della loro versione "purgata": scrostare, depurare, togliere *cliché*, far scendere da pomposi coturni, riscoprire il vero senso delle parole pronunciate centocinquant'anni fa (più o meno). Stoppard non è partito dai testi originali: è stato Isaiah Berlin a guidarlo nella scoperta di quel vastissimo e fecondo territorio ideologico legato ai nomi di Belinskij, Herzen, Bakunin, Ogarev, Stankevič. A Berlin si deve un'opera fondamentale, che andrebbe adottata in tutti i programmi di slavistica e invece è poco nota, soprattutto poco letta, *Russian Thinkers* (in italiano *Il riccio e la volpe*), dove viene affrontato con straordinaria lucidità e acutezza l'intero nodo di questioni legati al gruppo radicale e liberale della seconda metà dell'Ottocento. Stoppard si è soffermato su due capitoli, "Herzen, Bakunin e la libertà individuale" e soprattutto "Un decennio importante", dove viene raccontata la nascita dell'intelligencija russa.

L'idea della trilogia nasce da un episodio che ha colpito particolarmente l'autore: Belinskij nel 1847 è in Francia e tutti gli amici, da Herzen a Turgenev, lo sconsigliano dal tornare in patria dove lo attendono persecuzioni e con ogni probabilità l'arresto. Belinskij è irremovibile: non può vivere lontano dalla Russia, perché la Russia è l'unico paese in cui la parola scritta ha un valore, un senso, in cui lo scrittore ha un'influenza autentica, un rapporto dinamico, diretto con il suo lettore. Belinskij dunque è per Stoppard il punto di partenza: scopre la straordinaria energia del personaggio, scopre che le sue idee per tutto l'Ottocento sono state il campo di battaglia su cui si sono misurate schiere contrapposte di critici. Per Belinskij libri e idee erano eventi cruciali, questioni di vita o di morte, di salvezza o di dannazione: perciò reagiva ad essi con lo slancio più acceso, con la violenza più spietata. Per temperamento era un moralista, laico e

anticlericale fino al midollo: ecco perché, nella prima parte della trilogia, critica con inaudita aggressività la pubblicazione di *Bрани scelti della corrispondenza con amici* di Gogol'. L'autore di *Anime morte* secondo lui ha tradito la coraggiosa linea realistica seguita fino allora, si è inchinato all'autocrazia, ha accettato la repressione zarista, ha avvallato lo strapotere della Chiesa ortodossa.

Per Stoppard Belinskij è un punto di riferimento per la giovane generazione di cui Herzen, Bakunin, Ogarev fanno parte: perché Belinskij rifiuta la neutralità, il distacco, la prudenza, lotta per liberare sé e gli altri da errori, convenzioni, autoinganni, sa trovare il centro di gravità morale di un libro, di un'opinione, di un autore, di un movimento, di un'intera società, sostiene la priorità della letteratura sulla vita. In un'epoca di repressione selvaggia, per lui la letteratura è l'unico veicolo di verifica e di discussione: non solo, per lui l'uomo, l'artista, il cittadino sono tutt'uno, per lui nei romanzi come nei quadri, nei versi come nelle sinfonie ci deve essere la verità, perché quello che è intellettualmente falso o moralmente brutto non può essere artisticamente bello e viceversa. E ne *La riva dell'utopia* la vita e l'opera di Belinskij diventano giustamente un mito, al di là della canonizzazione ufficiale ricevuta prima dagli zar e poi dai segretari di partito. Stoppard ne fa un personaggio pieno di chiaroscuri, di dubbi, angosce, un eterno ribelle che sa modificare in maniera definitiva la visione etica e sociale dei più importanti tra i giovani scrittori e pensatori del suo tempo. E l'interprete Evgenij Red'ko, nello spettacolo del RAMT, ci dà un'interpretazione che è un capolavoro di esaltata energia, di strampalata ingenuità, di febbricitante inquietudine.

Ma Belinskij muore nel 1848 e lascia il posto di protagonista, nella trilogia, a un altro personaggio che Stoppard riscopre e ripensa: Aleksandr Herzen. La sua visione del mondo e della libertà prendono piede di episodio in episodio, assumendo ad ogni battuta straordinaria chiarezza, lucida evidenza. Stoppard fa di Herzen (che al RAMT ha un altro interprete magnifico per pacata solidità, Il'ja Isaev) un paladino della libertà individuale: ed è per questo che si ribella alla predicazione di socialisti e utilitaristi, all'idea che immense sofferenze debbano essere accettate nel presente in nome di una ineffabile felicità futura (ecco perché i sovietici lo hanno sempre guardato con non celato sospetto: questa era appunto la loro teoria), che oggi migliaia di innocenti siano destinati a morire perché domani milioni di uomini possano essere felici. Lo scopo della lotta per la libertà non è la libertà domani, è la libertà oggi, e la libertà è preziosa perché è fine a

se stessa, perché è quello che è: farne sacrificio a qualcos'altro significa soltanto compiere un sacrificio umano.

A Herzen sembra una dottrina nefasta quella per cui le più tremende crudeltà nel presente siano giustificate da un futuro splendido ma imprecisato: non è disposto a pagare l'altissimo prezzo che i rivoluzionari chiedevano per realizzare il loro progetto, ossia la distruzione della libertà individuale. Chiede ai suoi contemporanei un impegno in questo senso: ma non viene ascoltato. È agghiacciante la battuta finale della trilogia, rivolta da un rivoluzionario a Herzen: togliti di mezzo, sei un cadavere. La fine dell'utopia coincide con la presa di potere di uomini che vogliono il potere senza preoccuparsi dei costi che il loro agire comporta: e quei costi li hanno pagati i nonni e i padri degli spettatori moscoviti, non di quelli londinesi o newyorkesi. Ecco: Stoppard è riuscito a far affiorare in tutta la sua tragica nudità lo scontro tra un gruppo di idealisti pronto a difendere l'utopia della libertà individuale e un gruppo di rivoluzionari deciso a distruggere quell'utopia in nome di un futuro totalitario, dove la libertà individuale non ha alcuno spazio. Un futuro migliore, dicevano. Che non ci fu. Oggi lo sappiamo.

Certo, altri personaggi non sono trattati da Stoppard con la stessa forza, intelligenza, penetrazione: per esempio Bakunin è un rivoluzionario da operetta, che alla fine, dopo una rocambolesca evasione dalle carceri zariste, arriva a Londra e chiede, dopo essersi informato se si trovano buone ostriche nei dintorni, "Dove ci sarà la prossima rivoluzione?"; Marx è altrettanto maltrattato e sottovalutato, Turgenev ha l'elegante banalità del ricco emigrato, Aksakov la strafottente superficialità del proprietario terriero che vuol vendersi per amico dei contadini. Qualcuno dei critici moscoviti ha accusato l'autore di inflessioni hollywoodiane, di concessioni macchiettistiche. Forse. Ma nel complesso l'operazione è riuscita.

Un'operazione che non ha nulla, né nella scrittura né nella messinscena, di avanguardistico o di irriverente: la scrittura stoppardiana è tradizionale, a tratti addirittura cechoviana (nella prima parte), con qualche squarcio onirico (nella terza parte) e molte citazioni testuali tratte dai testi più famosi; la regia di Borodin è ammirevole per equilibrio, coesione, capacità di muovere armonicamente una grande massa di attori. Bellissimi costumi e scenografia di Stanislav Benediktov: una nuda tolda di nave, a cui di volta in volta si aggiungono pochi elementi per trasformare lo spazio aperto in salotti, camere, vie di Parigi o di Londra, piazze, barricate della rivoluzione del 1848.

Mosca è grata a Stoppard e applaude.

ABSTRACT

La prima rappresentazione moscovita de *La riva dell'utopia* è stata preceduta da una massiccia campagna mediatica: conferenze, tavole rotonde, concorsi nelle scuole, dibattiti. Stoppard stesso ha partecipato attivamente alla promozione dello spettacolo: ha dichiarato fra l'altro che il testo era stato scritto pensando prima di tutto al pubblico russo. E in realtà l'autore ripercorre trentacinque anni di storia russa con una straordinaria libertà dai modelli storiografici e con una precisa volontà di cancellare i luoghi comuni creatisi intorno a figure come Belinskij, Herzen, Bakunin, Turgenev: ricostruisce la loro vicenda umana e politica con lucidità, rigore, talora con ironia, rileggendo i loro testi, riesaminando il loro ruolo nella lotta contro l'autocrazia zarista. Di questi personaggi la critica sovietica aveva stravolto il ruolo storico, facendone dei precursori della rivoluzione bolscevica: per il pubblico moscovita la rilettura fatta da Stoppard è stata una scoperta e una spinta a ripensare a figure e opere troppo spesso fraintese da decenni di ideologia unilaterale.

PAROLE CHIAVE

Utopia. Rivoluzionari russi. Teatro di Tom Stoppard.

GREGORY DOWLING

“A FREE MIND WITHIN A DISCIPLINED FORM”: L’IMPEGNO DEL DISIMPEGNO DI TOM STOPPARD

Kenneth Tynan una volta descrisse Tom Stoppard come un autore che “si ritirava dal caos con stile” (cit. in Delaney, 150). Egli era, secondo Tynan, completamente apolitico; come prova di tale atteggiamento citava l’affermazione di Stoppard che di tutto il teatro inglese la sua battuta preferita era una citazione dalla commedia *The Philanthropist* di Christopher Hampton: “I’m a man of no convictions – at least, I think I am” (Delaney, 108). Nel 1972 la BBC realizzò un programma televisivo intitolato “Tom Stoppard Doesn’t Know”.

La parola importante della definizione di Tynan era chiaramente “stile”. Le commedie di Stoppard sembravano all’inizio una risposta elegante e “cool” al teatro chiassoso e rozzo dei vari drammaturghi impegnati politicamente degli anni Sessanta e Settanta. In un’intervista con il critico Giles Gordon, Stoppard affermò senza esitazione, “I’m not actually hooked on form. I’m not even hooked on content if one means message. I’m hooked on style” (Delaney, 23). La dichiarazione era senz’altro sincera, ma allo stesso tempo sollevava una questione: era possibile scindere il suo senso della forma dal suo senso dello stile? I dialoghi e monologhi nelle prime commedie erano sempre modelli di stile e di intelligenza, ma la loro eleganza strutturale rifletteva in piccolo l’eleganza strutturale delle opere di cui facevano parte.

Infatti in altre dichiarazioni dello stesso periodo Stoppard insisteva sull’importanza della forma:

the thing which I respond to whole-heartedly is a free mind working within a disciplined form. What I *can’t* take is an anarchic mind – not an anarchic spirit, which I admire, but a mind which has no formality to it when it comes to structuring and communicating its thoughts. (Delaney, 27)

In queste opere (penso a *Jumpers*, a *Travesties*, ad *After Ma-*

gritte, ad *Artist Descending a Staircase*) Stoppard ricorre a un espediente strutturale molto significativo; ciascuna commedia inizia con una scena apparentemente caotica o insensata; le scene successive servono poi a spiegare le assurdità di questa scena iniziale, a estrarre il senso dal non-senso. Dal caos emerge un ordine, anche se spesso si tratta di un ordine comico, imposto dal commediografo.¹

Anche le battute più ridicole hanno una loro logica e, soprattutto, una loro eleganza. In un'intervista Stoppard parlava della sua predilezione per un certo tipo di barzelletta, dando l'esempio di una battuta del comico Spike Milligan:

“And then the monsoons came, and then they couldn't have come at a worse time, bang in the middle of the rainy season.” Now, that to me is a perfect joke. My kind of joke is a snake in a funny hat eating its own tail. Tautologies, right? And for reasons which may be very uninteresting indeed, I'm very fond of them. (Delaney, 96-7)

Anche la descrizione della battuta (“a snake in a funny hat eating its own tail”) ha una sua graziosa concisione. In queste commedie si potrebbe dire che il tema principale è spesso la ricerca dell'ordine, il desiderio di trovare un sistema o un disegno (*a pattern*) in un mondo apparentemente governato dal caso – o almeno un equilibrio elegante tra il caso e l'ordine. Questo è l'argomento delle conversazioni tra Rosencrantz e Guildenstern, quando il loro gioco di “testa o croce” diventa imprevedibilmente prevedibile – e quindi inquietante:

The equanimity of your average tosser of coins depends upon a law, or rather a tendency, or let us say a probability, or at any rate a mathematically calculable chance, which ensures that he will not upset himself by losing too much nor upset his opponent by winning too often. This made for a kind of harmony and a kind of confidence. It related the fortuitous and the ordained into a reassuring union which we recognized as nature. The sun came up about as often as it went down, in the long run, and a coin showed heads about as often as it showed tails. (12)

Nella commedia *Albert's Bridge*, il povero Fraser, che soffre di tendenze suicide, riesce a riconciliarsi con l'idea della vita soltanto

¹ Qualcosa di simile si trova nella commedia *Hapgood*, del 1988; Stoppard stesso disse della prima scena: “As in other plays I've written, the first scene is supposed to be virtually incomprehensible.... It's like the beginning of *Travesties* or *Jumpers*. For ten minutes, it's just sort of *Helzapoppin*. That's a sort of mannerism of mine. Then you clear it up and begin to explain it” (Delaney, 227).

quando sale abbastanza in alto sul ponte per vedere un ordine dove prima aveva avuto la sensazione di caos:

Quite ordered, seen from above. Laid out in squares, each square a function, each dot a functionary. I really think it might work. Yes, from a vantage point like this, the idea of society is just about tenable. (32)

Fraser si dichiara infatti “a victim of perspective”, e deve continuamente tornare sul ponte per ristabilire il suo senso delle proporzioni: “My confidence is restored, by perspective” (37).

Clive James, in uno dei saggi più perspicaci mai scritti su Stoppard, concentra la sua attenzione sulla questione della prospettiva, come chiave d'interpretazione. La vitalità frizzante di queste commedie si deve alla continua ricerca di nuovi punti di vista: “What looks odd when you stand over There is perfectly reasonable if you stand over Here, whereupon the place you left begins looking odd in turn...” (218-9). Ma, dice James, Stoppard non si accontenta semplicemente di spostarsi da una parte all'altra del palcoscenico – o da un punto di vista ad un altro:

That would have been relativity of a manageable Newtonian kind [...] But Stoppard added: and now that you're here, you ought to know that Here is on its way to somewhere else, just as There is, and always was. That was Einstein's kind of relativity – a prospect much less easily grasped [...] The chill which some spectators feel at a Stoppard play is arriving from infinity. (219)

Il paragone con la fisica moderna è particolarmente acuto, se pensiamo che il saggio di James fu pubblicato nel 1975, più di un decennio prima che Stoppard scrivesse opere dichiaratamente ispirate alla fisica post-einsteiniana, come *Hapgood* e *Arcadia*, con i loro riferimenti alla meccanica quantistica e la teoria del caos.

Nel mondo comico di *Travesties* troviamo battute di spirito sull'impossibilità per l'uomo moderno di credere nella causalità: “But, my dear Henry, causality, is no longer fashionable owing to the war” (provocando la risposta di Carr: “How illogical, since the war itself had causes” [36]). Invece nel mondo più tetro di *Hapgood*, Kerner annuncia in modo pacato ma definitivo che “Causality was dead – along with God” (49). In *Arcadia*, il tema dell'equilibrio tra l'imprevedibile e il predeterminato, trattato in modo leggero e spiritoso in *Rosencrantz and Guildenstern*, diventa l'argomento centrale e cruciale della commedia. Anche qui si potrebbe dire che la danza finale, tra Septimus e Thomasina, testimonia del costante desiderio da parte dell'autore di conferire

un senso di ordine e armonia, anche quando i fatti raccontati non lo giustificano.

Infatti non sarebbe azzardato affermare che la questione del ruolo dell'artista in un mondo caotico è il tema ricorrente nelle sue opere. Le commedie si interrogano sulla questione dell'opportunità – o dovere – dell'artista di immergersi nella politica, che ovviamente è uno dei modi in cui gli esseri umani cercano di imporre un certo ordine al mondo. Se è vero che Stoppard, nelle prime commedie almeno, “si ritira dal caos con stile”, come afferma Tynan, è altrettanto vero che non ha mai smesso di interrogarsi sulla legittimità di questa scelta; e possiamo anche constatare come nelle commedie più recenti sia emerso non di rado dal suo buon-ritiro per affrontare di nuovo il caos.

Forse il dibattito stoppardiano sulla questione è cominciato in *Travesties* (1974), una commedia ambientata durante la Prima Guerra Mondiale – ma in Svizzera, per cui il tema del “ritiro” dalla lotta non può non farsi sentire. La descrizione che Carr, il protagonista, fa della Svizzera, è emblematica: “It is this complete absence of bellicosity, coupled with an ostentatious punctuality of public clocks, that gives the place its reassuring air of permanence. Switzerland, one instinctively feels, will not go away. Nor will it turn into somewhere else” (26).

Strutturalmente *Travesties* si fonda sul dibattito. Stoppard stesso ha descritto così la struttura delle sue commedie:

What there is, is a series of conflicting statements made by conflicting characters, and they tend to play a sort of infinite leap-frog. You know, an argument, a refutation, then a rebuttal of the refutation, then a counter-rebuttal, so that there is never any point in this intellectual leap-frog at which I feel *that* is the speech to stop it on, *that* is the last word. (Delaney, 58-9)

Travesties funziona più o meno in questo modo, anche se ci sono due momenti cruciali in cui l'autore concede l'ultima parola a Joyce, la figura con cui Stoppard chiaramente si identifica di più. Infatti, in un'intervista ha dichiarato, “Temperamentally and intellectually, I'm very much on Joyce's side”, aggiungendo, “but I found it persuasive to write Tzara's speech. Faced with the problem of writing a scene, I found things to say for Tzara”. (Delaney, 132) Come aveva detto in un'altra occasione, “I write plays because dialogue is the most respectable way of contradicting myself” (Delaney, 49).

A Tzara spetta il ruolo dell'artista dichiaratamente sovversivo, a cui interessa non l'opera d'arte in sé ma lo sconquasso che essa riesce a procurare tramite la sovversione di tutte le qualità tradizionalmente associate all'idea dell'arte. L'artista non deve possedere nessun talento particolare, e certamente non deve essere un genio: "It's too late for geniuses! Now we need vandals and desecrators, simple-minded demolition men to smash centuries of baroque subtlety, to bring down the temple, and thus finally, to reconcile the shame and the necessity of being an artist! Dada! Dada! Dada!!" (62).

Poi c'è la concezione marxista dell'arte, espressa in modo inequivocabile da Cecily, "The sole duty and justification for art is social criticism" (74), mentre Carr impersona un certo aspetto della piccineria del piccolo borghese: "My dear Tristan, to be an artist *at all* is like living in Switzerland during a world war. To be an artist *in Zurich, in 1917*, implies a degree of self-absorption that would have glazed over the eyes of Narcissus" (38). Come tipico in Stoppard, questi sentimenti filistei vengono espressi in periodi di paradossale eleganza artistica – un'eleganza, appunto, wildeana.

Infatti, è la voce di Oscar Wilde che predomina in tutta l'opera. È la sua commedia, *The Importance of Being Earnest*, che fornisce non solo la struttura dell'opera e i modelli per i personaggi, ma anche il tono e lo stile dei vari dialoghi. La commedia di Wilde è palesemente la quintessenza dell'arte apolitica e non-impegnata; è una commedia brillante e perfetta, un capolavoro di "frivolezza". Come dice Carr in risposta a Cecily: "Far from being a bugbear of the Home Rule sodality, Cecily, Wilde was indifferent to politics. He may occasionally have been a little overdressed but he made up for it by being immensely uncommitted" (74).

Nella commedia di Stoppard, anche Joyce viene incluso nel campo di quelli che credono in un'arte "immensely uncommitted". Si potrebbe quasi dire che Joyce, nella sua brillante e vibrante risposta agli insulti di Tzara, conferisca dignità alla concezione dell'*art for art's sake*; il suo discorso merita di essere citato quasi per intero:

You are an over-excited little man, with a need for self-expression far beyond the scope of your natural gifts. That is not discreditable. Neither does it make you an artist. An artist is the magician put among men to gratify – capriciously – their urge for immortality. The temples are built and brought down around him, continuously

and contiguously, from Troy to the fields of Flanders. If there is any meaning in any of it, it is in what survives as art, yes even in the celebration of tyrants, yes even in the celebration of nonentities. What now of the Trojan War if it had been passed over by the artist's touch? Dust. A forgotten expedition prompted by Greek merchants looking for new markets. A minor redistribution of broken pots. But it is we who stand enriched, by a tale of heroes, of a golden apple, a wooden horse, a face that launched a thousand ships – and above all, of Ulysses, the wanderer, the most human, the most complete of all heroes – husband, father, son, lover, farmer, soldier, pacifist, politician, inventor and adventurer... It is a theme so overwhelming that I am almost afraid to treat it. And yet I with my Dublin Odyssey will double that immortality, yes by God *there's* a corpse that will dance for some time yet and *leave the world precisely as it finds it* – and if you hope to shame it into the grave with your fashionable magic, I would strongly advise you to try and acquire some genius and if possible some subtlety before the season is quite over. (62-3)

Neppure l'eco della voce di Lady Bracknell in quest'ultima raccomandazione riesce a privare questa difesa appassionata del suo potere retorico. Forse soltanto la battuta attribuita da Carr a Joyce con cui il primo atto della commedia si conclude ("I wrote *Ulysses*. What did you do?" [65]) è altrettanto incisiva.

Stoppard ha dichiarato:

My prejudices were all on Joyce's side – I utterly believe in his speech at the end of Act I on what an artist is. I used to have a slight guilt feeling about being an artist, but I don't any more. When I tried to visualize a completely technological world without culture, I realized that one does not have to apologize for being an artist. (Delaney, 86)

Si potrebbe dire che in questa commedia Stoppard si impegna artisticamente per un'arte non-impegnata.

C'è un altro elemento da considerare nella commedia ed è la presenza di Lenin. Egli è l'unico personaggio che non viene coinvolto nella parodia della commedia di Wilde. Stoppard avrebbe potuto attribuire a Lenin il ruolo di Miss Prism o di Canon Chasuble, di cui non esiste nessuna "controfigura", ma saggiamente ha resistito a tale tentazione. Lenin rimane estraneo alla commedia; in nessun momento cade nell'assurdo o nella comicità. Parlando del suo teatro Stoppard ha spesso usato l'immagine dell'imboscata: il compito del commediografo è quello di tendere degli agguati agli spettatori. In *Travesties* è teso l'agguato più perfido: lo spettatore torna al suo posto dopo l'intervallo aspettandosi un altro atto di esilarante comicità come il primo;

invece si trova costretto a sobbirsi per almeno dieci minuti una seria conferenza (descritta nelle didascalie del testo appunto come “*Cecily's lecture*”) sulla nascita del comunismo. Stoppard è forse l'unico ad essersi divertito con questa trovata.

Tuttavia, con questa “imboscata” Stoppard vuole anche dire qualcosa di serio. Il fatto è che non c'è nessun modo in cui Lenin possa essere trascinato nel groviglio intricato della trama farsesca. Stoppard, in altri momenti della commedia, si servirà della figura di Cecily per ridicolizzare le dottrine del comunismo – ma Lenin stesso non è ridicolo, come non è ridicolo ma tragico l'effetto che Lenin ha avuto sulla storia della Russia. Questo scontro – o tensione – tra il peso della politica e la leggerezza dello stile stoppardiano diventerà un elemento sempre più caratterizzante nelle sue opere.

In un'intervista del 1977 (tre anni dopo la prima rappresentazione di *Travesties*) Stoppard fece un interessante paragone tra se stesso e Wilde:

In my own work, I think if you took away the style, the gift for putting things in certain ways, if you took that away and rewrote everything so that it was pedestrian, but said the same thing, then you would have a residue of a certain number of things worth saying, but not worth listening to. I don't think I would say that of, say, Oscar Wilde. I think Wilde was *motivated* by style, which is a different thing. With Wilde, style was not merely the means, it *was* the end. In my own work the distinction between style and substance is never quite as clear as an academic might wish it to be. I'm not a writer who doesn't care what things mean and doesn't care if there isn't any meaning, but despite myself I *am* a kind of writer who doesn't give a fair crack of the whip to that meaning. The plays tend to give an impression of effervescence and style and wit for their own sake and thereby obscure what to me is the core of the toffee apple. (Delaney, 99)

Il 1977 è stato anche l'anno della prima rappresentazione di *Every Good Boy Deserves Favour* e della proiezione di *Professional Foul*, le due opere con cui Stoppard ha trattato nel modo più diretto (almeno fino a *Rock 'n' Roll*, del 2006) il tema della dissidenza nei paesi comunisti dell'Est. È chiaro che le sue origini ceche e i suoi rapporti con scrittori come Havel (*Professional Foul* è dedicato a Havel) hanno contribuito in misura significativa a sgretolare il famoso disimpegno stoppardiano.

Stoppard stesso ha dichiarato che *Professional Foul* in fondo tratta lo stesso tema di *Jumpers*:

See, at bottom, *Professional Foul* and *Jumpers* can each be described as a play about a moral philosopher preoccupied with the true nature of absolute morality, trying to separate absolute values from local ones and local situations. (Delaney, 154)

Mentre in *Jumpers* il tema è trattato in modo farsesco – c'è sì un dibattito su questioni serie, ma in un contesto totalmente irrealistico e assurdo – nella commedia televisiva le questioni si ripercuotono su personaggi verosimili in un contesto totalmente realistico. Il risultato è un impatto emotivo più profondo.

Sia in *Every Good Boy* sia in *Professional Foul* dei bambini svolgono ruoli importanti. Riguardo a questo nuovo elemento Stoppard ha commentato:

I'm finding it hard to keep little boys out of my plays – my four sons aged between 5 and 14 may or may not be relevant – but something which has preoccupied me for a long time is the desire to simplify questions and take the sophistication out. A fairly simple question about morality, if debated by highly sophisticated people, can lead to almost any conclusion. (Delaney, 164)

In entrambe le pièces i bambini fungono da osservatori innocenti, che posano sulla realtà uno sguardo ancora incorrotto dalla sofisticazione. In un certo senso i bambini denunciano la nudità del re, ad esempio nella scena in cui Sacha dice al suo insegnante, “A plane area bordered by high walls is a prison not a hospital” (26). In *Professional Foul*, durante la discussione tra Anderson e Hollar, quest'ultimo difende l'idea che esistono dei “inherent rights”, dichiarando, “I observe, I observe my son for example” (55).

Stoppard è disposto a rischiare anche l'accusa di sentimentalismo; in *Professional Foul*, il momento di svolta per Anderson avviene durante la scena in cui il bambino funge da interprete tra Anderson e sua madre; Stoppard inserisce questa didascalia: “ANDERSON realizes that the boy has started to cry. He is specially taken aback because he has been talking to him like an adult” (82). È a questo punto che Anderson è costretto a misurare la distanza tra argomenti filosofici astratti e situazioni contingenti e reali.

Nella sua relazione finale durante il convegno filosofico, Anderson ricorre all'esempio del bambino per argomentare la sua tesi: “A small child who cries ‘that's not fair’ when punished for something done by his brother or sister is apparently appealing to an idea of justice which is, for want of a better word, natural” (90). La relazione di Anderson ha il suo impatto proprio perché, grazie

alla trama ben congegnata, abbiamo constatato la veridicità delle sue affermazioni.

Questi due drammi di aperta denuncia sono seguiti da altre due commedie “realistiche”, *Night and Day* e *The Real Thing*. Non mancano elementi puramente comici e Stoppard non rinuncia alla sua predilezione per “l’imboscata”, come la prima scena di *The Real Thing*, che solo dopo cinque minuti si rivela essere una “play within the play”. Alcuni critici hanno trovato forti elementi autobiografici in entrambe le commedie, ma soprattutto nella seconda, dove il protagonista è un commediografo. Naturalmente questo aspetto deve essere considerato con la dovuta cautela; ciò che è innegabile è la prosecuzione di un certo impegno sociale e/o politico – e, soprattutto in *The Real Thing*, la continuazione di un dibattito serrato sulla convenienza o necessità di un tale impegno. Alla fine si potrebbe suggerire che ciò che viene argomentato (soprattutto dal protagonista, che innegabilmente riflette la posizione di Stoppard stesso) è che il dovere primario dello scrittore è di non compromettere la propria arte: egli non deve accettare di abbassare il livello artistico in nome di un impegno sociale – anche perché se così facesse non potrebbe comunque favorire la causa in cui è impegnato. In ciò sta l’essenza della famosa (e molto divertente) analogia tra il “cricket bat” di Henry e il dramma “agit-prop” scritto da Brodie:

This thing here, which looks like a wooden club, is actually several pieces of particular wood cunningly put together in a certain way so that the whole thing is sprung, like a dance floor. It’s for hitting cricket balls with. If you get it right, the cricket ball will travel two hundred yards in four seconds, and all you’ve done is give a knock like knocking the top off a bottle of stout, and it makes a noise like a trout taking a fly... [...] Now, what we’ve got here is a lump of wood of roughly the same shape trying to be a cricket bat, and if you hit a ball with it, the ball will travel about ten feet and you will drop the bat and dance about shouting ‘Ouch!’ with your hands stuck into your armpits. ... This isn’t better because someone says it’s better, or because there’s a conspiracy by the MCC to keep cudgels out of Lords. It’s better because it’s better. (52)

Essenzialmente è un inno dell’artista ai suoi strumenti e una testimonianza del rispetto che Stoppard nutre per la lingua:

Words don’t deserve that kind of malarkey. They’re innocent, neutral, precise, standing for this, describing that, meaning the other, so if you look after them you can build bridges across incomprehension and chaos. (54)

Tuttavia non è stato questo elemento a catturare maggiormente l'attenzione dei critici. Ciò che alcuni notarono era la predominanza dei temi collegati alla questione dell'amore e del sesso. Sembrava che Stoppard avesse preso seriamente la critica spesso rivolta alle sue opere, cioè che erano "all brain and no heart", e avesse deciso di dimostrare la sua capacità di trattare anche i sentimenti. Infatti, per alcuni critici quello che dovrebbe essere l'argomento centrale di *Night and Day* – la questione della libertà della stampa – diventa solo un pretesto per esplorare il tema molto più affascinante delle fantasie erotiche di Ruth. Per la prima volta nel teatro di Stoppard è una donna a dominare la scena, e una maggiore presenza femminile si noterà in quasi tutte le commedie successive (con l'eccezione di *The Invention of Love*).

Mentre le prime commedie di Stoppard spesso si basavano su contrasti per così dire binari – il caso e l'ordine (*Rosencrantz and Guildenstern*), la moralità assoluta e il relativismo (*Jumpers*), l'arte e la politica (*Travesties*) – nel teatro più recente gli elementi contrastanti sono sempre molteplici. *Arcadia* ne è un esempio emblematico. Il tema del contrasto tra il caso e ciò che è preordinato ci riporta al mondo di *Rosencrantz and Guildenstern*, ma questo non è che uno dei contrasti di questa commedia brillante; abbiamo anche lo scontro tra letteratura e scienza, tra amore e dovere, tra passato e presente; e spesso questi contrasti celano ulteriori sotto-contrastanti. Ad esempio, nel contesto della letteratura e dell'arte, spunta il dibattito tra classicismo e romanticismo; e in quello della scienza, il contrasto tra scienza newtoniana e scienza post-einsteiniana.

Come sempre Stoppard sfrutta le possibilità del palcoscenico in modo magistrale; la commedia ci presenta due epoche diverse, il primo Ottocento e il presente (la commedia che aveva preceduto *Arcadia*, *In the Native State*, era stato un primo esperimento in questa direzione, alternando India anni Trenta e Inghilterra anni Novanta). La stessa scena funziona da sfondo a entrambi questi mondi. Gli spettatori godono del privilegio di assistere agli avvenimenti di entrambe le epoche, vedendo sia il passato sia il presente. In questo modo riconoscono, ad esempio, gli errori commessi dagli studiosi del giorno d'oggi nell'interpretare il passato. E così torna il tema della prospettiva.

Hannah e Bernard rappresentano due aspetti del mondo letterario e umanistico contemporaneo. Hannah dichiara senza esitazione la sua adesione al classicismo; lo scopo delle sue ricerche è quello di dimostrare "the decline from thinking to feeling"

(27); non c'è dubbio che Hannah (il cui nome è un palindromo, come ha notato Zeifman [187], e così ci ricorda l'osservazione di Thomasina sulle equazioni di Newton, che "go forwards and backwards" [87]) sia intelligente e spesso dimostri una percettività superiore a quella di Bernard. Ma la sua razionalità disincantata ha chiaramente anche i suoi limiti, e l'effetto complessivo della commedia, con la sua trama intricata e i suoi molteplici livelli di significato, serve a metterli in evidenza.

I limiti di Bernard sono ancora più lampanti, anche se la sua arroganza baldanzosa gli permette di raggiungere qualche piccolo trionfo, come nel suo discorso tracotante sulla superiorità delle arti sulle scienze, in cui cita Byron: "Leave me out. I can expand my universe without you. 'She walks in beauty, like the night [...]' There you are, he wrote it after coming home from a party" (61). (La citazione, da parte di Hannah, di "Darkness" più avanti nel dramma, è ancora più efficace, sia intellettualmente che emotivamente, anche perché l'intenzione della donna non è quella di denigrare la scienza.)

Byron è al centro di questa commedia, anche se non compare mai in scena. La scelta è azzeccata, perché Byron fu una figura ambigua e enigmatica. Bernard, con il suo talento per le definizioni caustiche, sicuramente dice qualcosa di vero quando afferma che Hannah, nel suo libro su Caroline Lamb, ha sbagliato tutto, perché "Caroline was Romantic waffle on wheels with no talent, and Byron was an eighteenth-century Rationalist touched by genius" (60). Naturalmente si tratta di una semplificazione ma non c'è dubbio che Byron, spesso considerato il poeta romantico per antonomasia, si identificava molto di più con gli scrittori dell'epoca della ragione, come Pope, che con i suoi contemporanei romantici.

Questo dibattito tra romanticismo e classicismo pervade tutta la commedia, ma è evidente che entrambi gli approcci hanno i loro limiti. Noi, che vediamo quello che è successo nel passato e che assistiamo non solo agli intrighi romantici e sentimentali dei vari personaggi ma anche alle passioni intellettuali e emotive della giovane Thomasina (forse il personaggio femminile più attraente di tutto il teatro di Stoppard), ci rendiamo conto che una vera interpretazione delle azioni umane deve basarsi su una comprensione globale, che tenga conto sia dei motivi della ragione che delle forze di Eros.

Arcadia è forse la commedia più brillante di Stoppard, e contiene alcune delle battute più riuscite, ma è anche la sua opera

più commovente. Un elemento fondamentale del suo successo è nel fatto che non tutto vi è spiegato – e forse non tutto è spiegabile. Anche se, come già detto, lo spettatore gode di una prospettiva privilegiata, restano sempre alcuni dettagli che non riesce a capire: qual è la vera causa della pazzia di Septimus? Com'è scoppiato l'incendio? Perché Gus non parla?

La tendenza generale del dramma è di sovvertire ogni nozione di un universo predeterminato; all'inizio della commedia Thomasina accenna alla possibilità di trovare “the formula for all the future” (5), ma man mano che il dramma si dipana emerge sempre più chiaramente che una tale formula è impossibile. Come dice Chloe nel secondo atto,

The universe is deterministic all right, just like Newton said, I mean it's trying to be, but the only thing going wrong is people fancying people who aren't supposed to be in that part of the plan. (73)

La risposta di Valentine è significativa: “Ah, the attraction that Newton left out. All the way back to the apple in the garden” (74). E infatti Thomasina stessa si rende conto che il determinismo di Newton è compromesso da “the action of bodies in heat” (84).

La tragedia di Thomasina è collegata al passare del tempo; la ragazza era troppo avanti per la sua epoca – ed era anche troppo giovane per consumare il suo amore con Septimus (la rinuncia onorevole da parte di quest'ultimo è doppiamente ironica, perché portandosi la ragazza a letto forse le avrebbe salvato la vita dall'incendio). In tutta la commedia troviamo immagini tratte e dalla poesia e dalla scienza che evocano l'idea del trascorrere del tempo, come un lento ma inesorabile viaggio verso l'estinzione:

Heat goes to cold. It's a one-way street. Your tea will end up at room temperature. What's happening to your tea is happening to everything everywhere. The sun and the stars. It'll take a while but we're all going to end up at room temperature”. (78)

Neppure l'entusiasmo di Valentine, lo scienziato che accetta con gioia l'idea della nostra ignoranza sui processi della natura (“It makes me so happy. To be at the beginning again, knowing almost nothing” [47]), riesce a cancellare l'impressione generale di una triste marcia verso il nulla. La danza che conclude il dramma è forse, come ha detto un critico, “the most moving moment in all of Stoppard's theatre” (Zeifman, 192) – ma è proprio la nostra consapevolezza che questa danza è una cosa passeggera ed effimera che la rende così commovente.

Dopo la trama perfetta di *Arcadia*, con la fusione di due piani temporali e del mondo della scienza e della letteratura, la commedia successiva, *The Invention of Love*, si può considerare o come un nuovo esperimento in questa direzione o come un ritorno al surrealismo comico delle prime opere. Ambientata nell'Ade della mitologia classica, con un cast di personaggi reali (il poeta Housman, Oscar Wilde, Frank Harris...) o mitologici (Caronte), la commedia spazia ancora nel tempo, con questa novità: che Housman, da morto (AEH), osserva, commenta e persino dialoga con se stesso da giovane. Si potrebbe anche considerare la commedia come una specie di "resa dei conti" con la figura di Wilde, che è stato una presenza (o almeno un'influenza) costante nel teatro di Stoppard. Anche se Wilde non è il protagonista di *The Invention of Love* il suo stile pervade tutta l'opera, che è la commedia più wildeana di Stoppard dopo *Travesties*.

La scelta di scrivere una commedia usando soltanto personaggi reali tratti dal mondo della letteratura (con l'eccezione già notata di Caronte) anticipa le mosse della sua opera più ambiziosa, *The Coast of Utopia*. Quest'opera, composta da tre drammi separati, che vanno visti uno dopo l'altro, per una durata di quasi dodici ore, ha ricevuto recensioni entusiastiche, ma ha suscitato anche qualche perplessità. I tre drammi pullulano di personaggi, ognuno dei quali rappresenta una corrente del pensiero letterario o politico dell'Ottocento, e pertanto in alcuni casi una certa semplificazione è inevitabile. Per chi, come chi scrive, non ha in materia conoscenze specialistiche, c'è senz'altro qualcosa di esilarante e stimolante nel grande panorama che Stoppard presenta, e non mancano dialoghi brillanti e momenti commoventi; tuttavia alcune scene sembrano sfruttare le opere letterarie a cui alludono piuttosto che illuminarle o esplorarle: ad esempio, nell'ultimo dramma, il momento in cui un medico nichilista dice a Turgenev, "Call me Bazarov" (318), è pericolosamente simile al genere del "biopic" hollywoodiano.

L'ultima commedia di Stoppard, *Rock 'n' Roll*, che ha riscosso grande successo sia in America che in Europa, si ispira chiaramente a *The Coast of Utopia* con il suo cast di intellettuali e artisti intenti a vigorosi dibattiti politici e filosofici. In ogni caso, Stoppard è ritornato a un cast di dimensioni più maneggevoli e, cosa ancor più significativa, la pièce, pur ispirandosi a numerosi personaggi storici, porta in scena solo personaggi inventati, con un'unica interessante eccezione.

L'eccezione è il personaggio triste e affascinante di Syd Bar-

rett, uno dei Pink Floyd quando il complesso era all'inizio della sua carriera, che venne scaricato a causa del suo comportamento bizzarro.² Barrett compare nelle prime scene della commedia come un anonimo "piper", un essere mitologico, che nel corso dello spettacolo, soprattutto verso la fine, ritorna in varie conversazioni. Lo stesso autore disse di lui: "Volevo rappresentare qualcuno che era semplicemente sceso dal treno" (O'Hagan). In una commedia che ancora una volta si incentra sulla relazione tra arte e politica, Barrett rappresenta la quintessenza del non-coinvolgimento; a differenza di Wilde, non può neppure rifugiarsi nella squisitezza della sua arte come scusa per giustificare il rifiuto alla partecipazione. Ciò si evince dalla descrizione di Esme sulla sua ultima performance:

The bass player and the drummer tried to stay with him, they'd find him and he'd lose them again, so they left him to it but he wouldn't give up, he botched his way on and on, fudging chords and scowling with his hair falling over the strings. He'd cut his finger and he was bleeding on the guitar. It was terrible but somehow great". (67)

La commedia è dedicata anch'essa a Vaclav Havel (come *Professional Foul*), il quale naturalmente, dato l'argomento centrale (la storia della Cecoslovacchia dal 1968 fino al 1990), viene nominato più volte. Nell'introduzione Stoppard dice che il nome di uno dei personaggi, Ferdinand, è un esplicito omaggio a Havel, che aveva scritto tre commedie con un personaggio chiamato Ferdinand. Nella prima rappresentazione della commedia a Praga (febbraio 2007), Havel era presente (così come Mick Jagger, visto che l'ultima scena celebra il primo concerto dei Rolling Stones a Praga nell'agosto 1990). Ma la cosa curiosa di *Rock 'n' Roll* è che talvolta sembra mettere in dubbio la vera efficacia delle mosse dei dissidenti politici.

Ovviamente Stoppard non intende in alcun modo negare l'importanza della lotta di Havel e degli altri sostenitori della "Charter 1977". Ma in alcuni momenti la commedia sembra dare maggiore importanza alla semplice resistenza della banda "The Plastic People of the Universe". In un certo senso è una rivalutazione della figura dell'artista non-impegnato; è proprio la sua mancanza di impegno che dà fastidio alle autorità. Come Jan dice di Jirous, un membro della banda che ha incontrato in prigione, Jirous non è stato messo in prigione perché ha insultato un poliziotto, ma perché

² Barrett è morto appena un mese dopo la prima rappresentazione della commedia.

... the policeman insulted *him*. About his hair. Jirous doesn't cut his hair. It makes the policeman angry, so he starts something and it ends with Jirous in gaol. But what is the policeman angry about? What difference does long hair make? The policeman is angry about his fear. The policeman's fear is what makes him angry. He's frightened by indifference. Jirous doesn't *care*. He doesn't care enough even to cut his hair. The policeman isn't frightened by *dissidents!* Why should he be? Policemen love dissidents like the Inquisition loved heretics. [...] Havel cares so much he writes a long letter to Husak. [...] But the Plastics don't care at all. They're unbribable. They're coming from somewhere else, from where the Muses come from. They're not heretics. They're pagans. (36-7)

Come sempre in questa commedia la scena si conclude con un brano di musica rock, questa volta "*It's Only Rock 'n' Roll*" dei Rolling Stones. La commedia è infatti una grande celebrazione del Rock 'n' Roll – e soprattutto del fatto che è "*only*" rock 'n' roll, senza alcun significato politico, filosofico, religioso o sociale. In questa totale mancanza di significato sta il suo vero significato: semplicemente è un'arte libera.

Questa celebrazione di un'arte quasi anti-intellettuale nel contesto di una commedia satura di conversazioni e dibattiti di altissimo livello intellettuale è uno dei tanti paradossi che la rendono forse l'opera più interessante di Stoppard. Le conversazioni toccano la mitologia classica, la politica, la filosofia, il giornalismo e, ovviamente, la musica. È stato notato da vari recensori che la figura centrale, Max, l'accademico marxista, che fino all'ultimo si rifiuta di negare il marxismo, riesce a suscitare le simpatie degli spettatori. Sarebbe stato molto facile per Stoppard creare semplicemente uno "straw man", una figura ridicola e patetica; invece, quando Nigel gli inveisce contro: "I'll tell you your problem... you've been wrong all your life and now you know it" (101), lo spettatore *sa* che Nigel ha ragione, ma ciononostante le sue simpatie vanno a Max. C'è qualcosa di quasi eroico nell'insistenza con cui Max continua a credere nel suo "huge country where square-jawed workers swung sledgehammers, and smiling buxom girls with kerchiefs on their heads lifted sheaves of wheat..." (102) e non c'è dubbio che nei litigi politici riesca spesso a segnare punti a suo favore.

Con quest'opera Stoppard dimostra di essere riuscito a rinnovare il suo teatro; il modello, si potrebbe dire, è sempre quello dello "*infinite leap-frog*" intellettuale, ma quest'ultima opera ha anche una sua profonda umanità; la storia della caduta del Comunismo si intreccia qui con la storia personale di molte vite, toccandoci

a livello emotivo e intellettuale. Il tradizionale espediente di affiancare realtà diverse (acrobatismo e filosofia in *Jumpers*, calcio e politica in *Professional Foul*, pittura e nazionalismo indiano in *Native State...*) è qui adottato con maggiore perizia e acume; l'esuberanza giovanile della musica rock funge da splendido contrappunto ironico alla storia politica e intellettuale che viene narrata. La forma è controllata come sempre ma la mente e il cuore non sono mai stati così liberi: una combinazione inebriante come non mai, un teatro di energia allo stato puro.

Opere citate

- DELANEY, PAUL, ed., *Tom Stoppard in Conversation*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994.
- JAMES, CLIVE, *At the Pillars of Hercules*, London, Faber and Faber, 1979.
- KELLY, KATHERINE E., ed., *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- O'HAGAN, SEAN, "Barrett: the dark archangel", *Guardian*, July 16, 2006. http://www.geocities.com/vuezsewell/RufusSewell_theatre/RockNRoll/barrett/barrett.html
- STOPPARD, TOM, *The Invention of Love*, London, Faber and Faber, 1997.
- , *Albert's Bridge*, 1974.
- , *Arcadia*, 1993.
- , *Every Good Boy Deserves Favour and Professional Foul*, 1978.
- , *Hapgood*, 1988.
- , *Jumpers*, 1973.
- , *Night and Day*, 1979.
- , *Rock 'n' Roll*, 2006.
- , *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, 1972.
- , *The Coast of Utopia*, New York, Grove Press, 2002.
- , *The Real Thing*, 1986.
- , *Travesties*, 1976.
- ZEIFMAN, HERSH, "The Comedy of Eros: Stoppard in Love", in Kelly, ed., 185-200.

ABSTRACT

Il saggio considera la questione dell'impegno politico del teatro di Tom Stoppard. All'inizio il commediografo fu generalmente considerato dalla critica come un autore completamente apolitico, interessato più allo stile che alle implicazioni sociali o politiche delle sue trame. Nelle prime commedie il tema è spesso la ricerca dell'ordine in un mondo apparentemente governato dal caso. Gradualmente, però, da *Travesties* in poi, l'attenzione viene sempre più rivolta al ruolo dell'artista in un mondo caotico – e quindi anche alla legittimità della scelta di un disimpegno Wildeano. Questo dibattito diventa cruciale nei drammi degli anni Settanta che trattano la questione dei diritti umani nell'Europa orientale ed è anche uno degli elementi centrali nelle commedie "realistiche" come *Night and Day* e *The Real Thing*. Nel teatro più recente, da *Arcadia* in poi, i famosi dibattiti Stoppardiani sono diventati sempre più complessi, coinvolgendo temi e questioni che abbracciano vari ambiti del sapere umano, come la letteratura, la scienza post-Einsteiniana, la filosofia e la politica. Il saggio si conclude con alcune riflessioni sull'ultima commedia di Stoppard, *Rock 'n' Roll*, che tratta di nuovo l'argomento del rapporto tra l'arte e la politica, e sembra rivalutare la figura dell'artista disimpegnato, essendo l'indifferenza la reazione più invisiva al potere totalitario.

PAROLE CHIAVE

Utopia. Rivoluzionari russi. Teatro di Tom Stoppard.

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

LAS SÍNTESIS DE LOS CONTRARIOS EN
«TAITA HICOTEA Y TAITA TIGRE» DE LYDIA CABRERA

Lydia Cabrera y el tema negro en Europa y América

1. *Comienzos del siglo XX: panorama artístico*

En los comienzos del siglo XX en Europa y los Estados Unidos se manifiesta el cansancio por los medios de expresión tradicionales, lo que conduce a una búsqueda libertadora de nuevas fórmulas estéticas. Las culturas primitivas, sobre todo las negras, resultan ser un terreno virgen de donde brota la posibilidad de una creatividad nueva, una música bárbara de ritmos reiterados, actitudes violentas y una franca sexualidad, a lo que se añade una fuerte dosis de magia y misterio. Son estos los motivos que sirven de estímulo para el renovamiento estético tan deseado y esperado.

Comienza a ser considerado y estudiado un modo de vivir alejado de los compromisos sociales de Occidente, perteneciente al mundo ignorado hasta el momento de las sociedades primitivas. Etnólogos, artistas y aventureros acuden a ese manantial de energías y surge así una legión de investigadores que intentan documentarse en las costumbres de estos pueblos que, encerrados en sí mismos, habían preservado antiquísimos ritos y ceremoniales. Entre ellos, hay que recordar, sobre todo, la obra del explorador y sociólogo Leo Frobenius (1873-1938), que da a conocer en una serie de publicaciones fabulosos descubrimientos científicos. Su libro más conocido, *Der schwarze Dekameron* (1910), se traduce copiosamente y propaga las leyendas, mitos y literatura oral del África negra.

La transferencia integral de objetos de arte africano, sobre todo esculturas, a museos de Londres, París, Berlín, Leipzig, Dresden y Bruselas, alimenta la crisis en las artes visuales, originando, al mismo tiempo, una corriente de curiosidad por el arte negro, el cual aporta un concepto diferente con respecto a las modalidades

tradicionales: la distorsión de las formas, el uso emocional del color y los símbolos. Esa nueva manera influye de modo especial en la plástica europea, estimulando a pintores como Picasso, Matisse, Juan Gris, y en menor grado, Kandinski, Modigliani y Marc, a abrirse más a la estética africana. Picasso acusa la influencia de ese estilo: dos de los rostros de *Les demoiselles d'Avignon* (1907) reproducen máscaras ceremoniales.

En 1917 Paul Guillaume publica, con el apoyo de Apollinaire, el *Premier Album des sculptures nègres*; en 1927 Georges Hardy su *Art nègre*, y en 1930 los números 8 y 9 de *Cahiers d'art* se dedican al arte africano. Estos artistas, pintores y escultores europeos alcanzan una forma de expresión artística que se podría calificar de africana, aunque sin conciencia de ello y quizá sólo por un rechazo a los valores occidentales; sin embargo, lo cierto es que estas manifestaciones artísticas promueven un clima de atención e interés hacia la cultura africana (Díaz Narbona, 1989: 84-5).

A ello contribuyen de forma decisiva los estudios de la nueva escuela de etnología que, superando las teorías de Lévy-Bruhl y de Spengler, logran presentar con objetividad y realismo la cultura de los pueblos llamados primitivos. Los estudios del ya citado Leo Frobenius y Maurice Delafosse, del cual sobresalen *L'âme nègre* (1922) y *Les nègres* (1927), ilusionan y llenan de entusiasmo a los jóvenes estudiantes negros, al mismo tiempo que abren camino a una crítica más directa, crítica que se suma a la de escritores como André Gide que en su *Voyage au Congo* (1927) y en *Retour du Tchad* (1928) denuncia la explotación de los negros, o como Michelle Leiris que con *L'Afrique fantôme* (1934) reflexiona sobre las diferencias entre las culturas y la necesidad de devolver a los africanos su menoscabada dignidad.

El tema negro invade los espacios sociales y culturales; con el debut de la *Revue Nègre* en el Théâtre des Champs-Élysées (1925), los ritmos africanos populan los cabarets de la capital francesa. En su libro *Ismos* (1930), Ramón Gómez de la Serna dedica un capítulo al «Negrismo». Ese tema se une, además, a una corriente más general de aceptación de lo otro que se difunde en ese período en toda Europa, como lo demuestra la publicación en España del *Romancero Gitano* (1928) de García Lorca. La sugestión suscitada por lo africano encuentra acogida también entre las filas del surrealismo de Bretón, que predica la vuelta a las sociedades primitivas como única posibilidad para la creación de una super-realidad y encuentra en el negro una fuente inexplorada de exótica vitalidad. En medio de este clima

generalizado de interés y aceptación de los valores negros, en 1922 el prestigioso premio literario Goncourt se concede al antillano René Maran por su novela *Batouala*, hecho que contribuye a que el mundo entero preste atención a la realidad africana que se hace patente.

Al mismo tiempo que en Europa se difunde el interés hacia el tema negro, y aún antes de que la convergencia de intereses etnográficos, estéticos y políticos de lugar al negrismo en el Caribe hispano, en los Estados Unidos algunos intelectuales afroamericanos, como los haitianos Anténor Firmin con *De l'égalité des races humaines* (1855) y Hannibal Price con *De la réhabilitation de la race noire par le peuple d'Haiti* (1900), así como el estadounidense William Edward Burghardt du Bois con *The Soul of Black Folk* (1903), habían iniciado unas renovaciones de imágenes que, combinadas con el garveyismo (1915)¹ culminan en el *Harlem Renaissance* o Renacimiento Negro (1918-23).

Se trata de un movimiento de revaloración de los ideales culturales negros que rechaza el racismo, la violencia y el bienestar material, y empuja a volver a la cultura y autenticidad negra sobre todo a través de la recuperación de la voz y el ritmo africanos. Es en el barrio negro de Harlem donde la música negra obtiene singular acogida: los ritmos africanos, transmitidos a través de generaciones en el Sur, en los *Spirituals*, despiertan estrepitosamente a la manera del *jazz*, que viene a señalar una fuente de escape del instinto reprimido y, al mismo tiempo, se convierten en elemento de reivindicación identitaria y cultural.

Entre las voces más representativas, el poeta Langston Hughes es el que irá más lejos e iniciará un auténtico movimiento de búsqueda y reconocimiento del pasado y de la originalidad negra frente a la asimilación de los valores blancos a través de la adaptación de los sonidos africanos del *jazz* a la poesía. Publica entre 1921 y 1925, en las revistas *Crisis* y *Opportunity*, poesías que lo llevan a la fama: «The negro speaks of Rivers», «Mother to son» y «The Weary Blues», que da el título a su primera recopilación de 1926. El artículo «The negro Artist and the Racial Mountain» (1926), centrado en la ambivalencia del papel del negro en Estados Unidos, se convierte en el manifiesto del nuevo movimiento.

El eco del Renacimiento Negro y de las vanguardias europeas

¹ Ese término surge entre 1919 y 1920, y deriva del nombre de su fundador Marcus Garvey, el cual preconizaba no sólo la unidad sino incluso el retorno a África del pueblo negro disperso por el mundo.

alcanza aquellos grupos de estudiantes negros que, en París, lejos de sus hogares y sus raíces, se forman en los centros franceses. Su necesidad imperiosa de encontrar un punto de referencia propio desemboca en la publicación de la revista *Légitime Défense* (1932) de carácter revolucionario y anticolonialista, sentando las bases de lo que a partir de 1939 se llamará *Negritud*, movimiento que reúne a todos los estudiantes negros bajo la dirección del senegalés Léopold Sédar Senghor, del martinicano Aimé Césaire y del guayanés León Damas. Su programa aparece recogido en el periódico *L'Étudiant Noir* (1934), en el cual se afirma la prioridad de lo cultural sobre lo político.

La paternidad de este neologismo se debe a Aimé Césaire que lo emplea en su poema *Cahier d'un retour au pays natal* en 1939: «La négritud est la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir; de notre histoire et de notre culture» (Kestellot, 1981: 80). Con Césaire la Negritud es, antes que nada, una realización concreta del ser oprimido; es decir, «una profunda búsqueda emocional de la identidad del individuo negro degradado por siglos de esclavitud y sufrimiento» (Depestre: 35).

La publicación de la *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1947) de Senghor marca el verdadero nacimiento de la literatura de la Negritud: con ella la literatura negro-africana se adentra en la sociedad europea al tiempo que exige y provoca la ruptura con el hábito de considerar como «francesa» toda la literatura escrita en francés (Díaz Narbona, 1989: 96). Como escribe Sartre en «Orphée Noir» – introducción a la *Anthologie* de Senghor – lo que se declara es la separación de Europa y la afirmación de una especificidad cultural propia; es decir: «l'être-dans-le-monde du Nègre» (1947: 24).

Muchos intelectuales y escritores hispanoamericanos y caribeños coinciden en París en los años de máximo apogeo del tema negro y de los movimientos vanguardistas, que ellos viven directamente y que ejercerán sobre ellos una influencia decisiva. Entre éstos, el surrealismo de Breton constituye la propuesta estética y ética más importante para el desarrollo de la nueva narrativa hispanoamericana. Como bien explica Hilda Perera:

El afán superrealista de hallar un plano de la realidad en que converjan lo tangible y el sueño, la fantasía alucinada y lo real, descubrió a los escritores, y entre ellos a los hispanoamericanos residentes en París en la década del treinta (Miguel Ángel Asturias, Lydia Cabrera, Alejo Carpentier), las posibilidades de utilizar en sus

obras el peculiar enfoque de la realidad de los indios y los negros cuya cultura primitiva se conservaba en América. (1971: 103)

Sin embargo, lo que para las vanguardias europeas es una moda, para estos escritores tiene implicaciones más profundas, porque supone la recuperación de sus raíces:

La concepción mágico-mítica de la realidad en negros e indios emanaba de una tradición viva, el suyo era un modo prescientífico de interpretar el mundo. Lo que para los europeos representaba regreso y negación de una etapa cultural, para indios y negros era un camino nunca desandado. El realismo mágico que se engendraría de su tradición había de resultar mucho más existencial y vitalista que el superrealismo francés. (Perera, 1971: 104)

Entre los primeros escritores negristas que producen prosa de ficción, Alejo Carpentier publica en 1933 en París su novela corta *Histoire du lunes* en la revista *Cahiers du Sud*, y ¡*Ecué-Yamba-O!* que describe la vida de los esclavos negros en las plantaciones y su religión. En el mismo año, Lino Novás Calvo escribe y publica en Madrid la autobiográfica novelada *El negrero: vida novelada de Pedro Fernández de Trava*, que tiene muy buena acogida en el mundo intelectual madrileño, donde recibe un elogio por parte de Don Miguel de Unamuno. En 1936, aparecen en París también la novedosa colección de cuentos afrocaribeños *Contes nègres de Cuba* de Lydia Cabrera y *Légendes du Guatemala* de Miguel Ángel Asturias, ambos publicados por la Editorial Gallimard, dos ejemplos pertenecientes a la que Rosario Hiriart define «literatura autoctona» (1989: 18).

Al otro lado del océano, junto al movimiento del *Harlem Renaissance*, el interés vanguardista hacia el tema negro despierta y dirige la atención de escritores y artistas hispanoamericanos y caribeños hacia este elemento nativo, reanudando la corriente interrumpida por el Modernismo: la tendencia a lo exótico-aborigen.

En este período, además, en el continente hispanoamericano se difunden, conceptualizadas en *La decadencia de Occidente* (1918-1919-22), sobre todo gracias a la *Revista de Occidente* de José Ortega y Gasset que en 1925 también publica una traducción de *El Decamerón negro* (1910) de Leo Frobenius. Éstos son los años, como es noto, en los que en Hispanoamérica nace y se desarrolla el indigenismo cuyo principal teórico es José Carlos Mariátegui con su obra cumbre *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Entre las novelas indigenistas más importantes de ese período destacan *Huasipungo* (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza

y los tres volúmenes del peruano Ciro Alegría: *La Serpiente de oro* (1935), *Los perro hambrientos* (1938) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941).

Paralelamente a la eclosión del interés hacia el elemento criollo en el continente hispánico, la valoración de lo africano en el arte y la etnología tiene poderosas repercusiones sobre todo en el Caribe, donde la esclavitud había permanecido hasta finales del siglo XIX, produciendo fenómenos de transculturación. En esta región, en particular en Cuba, los esclavos africanos, para evitar la oposición de la jerarquía eclesiástica católica, adoptan a santos y personajes de la religión cristiana en sus ceremonias y bailes religiosos, pero les atribuyen los poderes fetichistas de sus deidades.² En los cuatro siglos de convivencia cubana entre blancos y negros, la presencia negra ha permanecido siempre a lo largo del desarrollo literario hasta desembocar en la novela de signo abolicionista.

Cuba, por lo tanto, se convierte en el centro artístico de la nueva moda y en el eje investigativo. Durante los primeros años de república cubana, en medio del clima de discriminación racial causado por la ocupación estadounidense de la isla, entre 1898 y 1902, el criminólogo y etnólogo Fernando Ortíz comienza a explorar el mundo negro de La Habana y su historia, publicando docenas de artículos y tres estudios importantes, *Hampa afro cubana: los negros brujos* (1906), *Los esclavos negros* (1916) y *Glosario de afronegrismos* (1924), que llevarán a la publicación de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), lúcido análisis de la situación socio-económica de la Isla.

Ortíz funda, también, instituciones que contribuyen de manera imprescindible al estudio de la raíz africana en Cuba. Entre éstas, la primera y más representativa es la Sociedad para el Estudio del Folklore Cubano (1924) con la revista *Archivos del Folklore Cubano* como órgano oficial (1923). La Sociedad se dedica a acopiar, clasificar y comparar los elementos tradicionales de la vida popular cubana. Su programa incluye tanto la recopilación de todas las expresiones del ingenio cubano y el estudio descriptivo

² Cuba, junto con Brasil, es el país en el cual la trata de los esclavos sigue hasta 1880; es sólo con la ley del 13 de febrero del mismo año que se prohíbe la esclavitud, aunque se establece el sistema del patronado hasta 1886. Durante este largo y estrecho contacto entre europeos y africanos, se produce un hondo proceso de transculturación, que lleva a la formación de una sociedad mestiza y sincrética en todo sus aspectos. Acuñado por Fernando Ortíz, el término de «transculturación» resulta una palabra clave para entender la identidad multi-forme e híbrida de la isla caribeña.

de ciertas prácticas como los actos de brujería y ñañiguismo.

Junto con Ortíz, especial importancia presenta la figura de Amadeo Roldán (1900-35), el primer compositor caribeño que valora la música afro. Compone sinfonías con temas y ritmos afrocubanos incorporando en una base regular instrumentos musicales folklóricos – claves, bongós, güiros, maracas –, como en la zarzuela *La Rebambaramba* estrenada en 1928 y cuyo texto fue escrito por Alejo Carpentier.

Entre los años 1928 y 1935 la temática negrista apasiona a los escritores antillanos, estimulados también por los novedosos estudios antropológicos de Ortíz y la boga de la música negra estrenada por Roldán. La poesía negrista invade las islas y se produce un arte colorista, sexual y rítmico. Caribeño por el compás y la música, el verso imita el ritmo del bongó o las maracas; se crean vocablos nuevos, fonemas sin significación, que ayudan la cadencia y que se bautizan con el nombre de jitanjáforas. Al lenguaje dialectal del negro cubano se le otorga valoraciones criollas.

Entre las obras que marcan la adhesión a la nueva estética destacan *Motivos del Son* de Nicolás Guillén (1930), el más representativo poeta negrista, *Nosotros* de Regino Pedroso (1933), *Cuaderno de poesía negra* de Emilio Ballagas (1934), *Bongó, poemas negros* de Ramón Guirao (1934), *Acento negro* de Mayra Gómez Kemp (1934), *Tuntún de pasa y grifería* de Luis Palés Matos, que no se publica hasta 1937, el mismo año en el que ve la luz el primer número de la revista *Estudios Afrocubanos*, órgano oficial de la Sociedad de Estudios Afrocubanos contra el Racismo fundada por Ortíz en 1936.

Dos importantes antologías, *Antología de la poesía negra hispanoamericana* de Ballagas y *Órbita de la poesía afrocubana 1928-1937* de Guirao, se publican en 1935 y 1938 respectivamente. *Lira negra* de José Sanz y Díaz y *Mapa de la poesía negra americana* de Ballagas aparecen en 1945 y 1946.

En 1928, el apartado *Ideales de una raza* de Gustavo E. Urrutia hace su primera aparición en el suplemento literario dominical del conservador *Diario de la Marina*. El centro de la página aparece ocupado por un gran dibujo del pintor Mario Carreño que representa a un negro tocando el bongó, un negro cubista. Este foro modesto de una página constituye el primer y mayor exponente del negrismo y de sus manifestaciones en la literatura, la música y la pintura (Kutzinski, 192).

Ideales publica artículos de historia afroamericana y cultura en Cuba, los Estados Unidos, y otros lugares, junto con traducciones

de William Edward Burghardt du Bois y Aténor Firmin, y también proporciona bibliografías semanales dedicadas a autores negros. Destaca la obra de pintores y escultores cubanos negros como Jaime Valls, Hernando Cárdenas y Teodoro Ramos, muchos de los cuales viven en París en esta época; informa sobre las visitas a La Habana de Langston Hughes y Federico García Lorca; publica ficciones cortas negristas de Tomás Savignón – por ejemplo «El bongó» – y ofrece regularmente como atracción poesía negra: «Canción de cuna para dormir un negrito» y «La guitarra de los negros» de Ildefonso Pereda Valdés, la «Danza negra» de Palés Matos, el «I, Too» de Hughes, «Bailadora de rumba» de Ramón Guirao y varios poemas de José Manuel Poveda y de Nicolás Guillén.

Muchos de los estudiosos del negrismo, entonces y después, han puesto de relieve la diferencia entre la negrofilía europea y la significación del negrismo en Cuba y, en general, en Hispanoamérica. Precisamente a raíz de la imponente y secular presencia africana en la Isla, el tema negro en Cuba no está solamente vinculado a una cuestión estética, sino que despierta una más profunda problemática social y racial, que implica el cuestionamiento y la redefinición de la identidad cubana.

1.1. *Lydia Cabrera en el contexto vanguardia europeo*

Lydia Cabrera (La Habana 1900-Miami 1995) destaca en el panorama artístico del siglo XX por haber recuperado la raíz africana de la sociedad cubana. Bajo la influencia de las vanguardias de los años 20, Lydia Cabrera se acerca al legado mítico y simbólico del pueblo africano, trasponiéndolo a la creación literaria. Su primera colección de cuentos, *Cuentos negros de Cuba* (París, 1935; La Habana, 1940), marca el comienzo de un doble camino; es decir, por un lado, se dedica a la indagación etnológica cuya obra cumbre será *El monte* (1952), por el otro, realizará la re-creación narrativa de los testimonios y relatos brindados por sus informantes negros, dando vida a una literatura híbrida y sincrética. Sin embargo, su producción científica y literaria no van separadas, sino que se influyen mutuamente produciendo aquella colaboración entre etnología y literatura que convierte al poeta en lo que Gilberto González Contreras define «un etnólogo artista» (1936: 36).

Séptima y última hija del abogado y padre de la patria Don Raimundo Cabrera y Bosch, lo que nos interesa de Lydia Cabrera son precisamente los años de su formación europea (1927-38)

porque serán los que marcarán la pauta de su vida y creación sucesiva. Al ser su primera vocación la pintura, Lydia Cabrera viaja a París en 1927 para perfeccionar su instrucción y estudia en l'École du Louvre, con lo cual coincide en el clima de fermento vanguardista que la capital francés experimenta en esos años.

Es precisamente a través del arte plástico que la escritora acude a la cita con lo africano. Observando los bajorelieves del templo de Java, la joven Lydia se cruza con una representación de una mujer llevando fruta tropical en la cabeza, en la cual reconoce a la típica mujer cubana. Ese encuentro inesperado despierta en la escritora los recuerdos de su infancia, poblada de los relatos africanos de sus niñeras de color, con lo cual Lydia Cabrera redescubre en si misma el amor e interés por el mundo negro. Comienza, por lo tanto, a interesarse en lo africano y a escribir sus cuentos negros, que aparecen en *Cahiers du Sud*, *Revue de Paris* y *Les Nouvelles Littéraires*.

Traducidos al francés por Francis de Miomandre, estos cuentos se publican en París por la Editorial Gallimard en 1936 con el título de *Contes nègres de Cuba*, mientras que la primera edición en español, *Cuentos negros de Cuba*, se edita en La Habana en 1940. A esta colección seguirá la publicación de otros volúmenes de cuentos, entre los cuales destacan *¿Por qué... cuentos negros de Cuba* (1948), *Ayapá cuentos de Jicotea* (1971) y *Cuentos para adultos niños y retrasados mentales* (1983).

Los cuentos negros de Lydia Cabrera no son el único ejemplo de la voluntad de recuperación del elemento africano en Cuba. En esos años Rómulo Lachatañeré lleva a la imprenta una muestra de la nutrida mitología de los lucumíes cubanos, en su libro *¡Oh, mío Yemayá!!* (Manzanillo, 1938), constituido por veinte y unos patakíes, o leyendas, recogidos en la ciudad de La Habana. Junto a esta obra, aparece la colección *Cuentos y Leyendas Negros de Cuba* (1942), recogidos y prologados por Ramón Guirao. Se trata de veinte narraciones por lo general muy breves que el autor selecciona por considerarlas representativas del mundo animista del que forman parte. Sin embargo, estos relatos carecen de la elaboración literaria que, en cambio, caracteriza las narraciones de Lydia Cabrera.

Con la publicación de sus cuentos se produce el tránsito del cuento folklórico al literario inspirado en él (Castellanos, 1994: 96). Refiriéndose a sus dos primeros volúmenes de cuentos, Luis Leal señala:

Los elementos mitológicos que sobreviven entre los negros de Cuba, que tan bien sabe utilizar Lydia Cabrera, dan a sus narraciones un aire mágico. La forma de sus cuentos, sin embargo, no se queda en la simple leyenda o tradición, sino que se presenta muy elaborada, de acuerdo con los cánones del verdadero cuento. (1971: 100-01)

Lo que se genera en su narrativa es no sólo la integración de lo africano en todas sus facetas, sino, sobre todo, su interacción con la otra cara de la sociedad cubana, la europea. Dicha interacción, por un lado, da vida a un producto literario nuevo, fruto del mismo proceso transculturativo que da origen a la sociedad sincrética cubana y, por el otro, marca la creación de un espacio narrativo completamente nuevo e inédito. Su novedad reside en el hecho de que se configura como un espacio de frontera, abierto y osmótico, en el cual se producen continuas encrucijadas entre elementos distintos, hasta opuestos, que entablan una relación desjerarquizada, que no elimina las diferencias sino que las integra y valora (De Toro, 2006: 17).

La autora, al recuperar el mito africano como relato y como vivencia, abre el espacio narrativo, creando enlaces con la esfera musical y la religiosa, además de plantear la cuestión de su renovación y recreación utilizando instrumentos formales vanguardistas. Lydia Cabrera escribe sus primeros cuentos bajo el influjo del superrealismo y de más corrientes intelectuales predominantes en París durante los años de su formación – antipositivismo, antirracionalismo, freudismo, africanismo – a las cuales permanece temática y estilísticamente fiel. Los manifiestos superrealistas de Breton, publicados en 1924, 1928 y 1930, acogen las teorías freudianas sobre la relación entre sueño, fantasía y creación literaria. Llevándolas al campo estético de la literatura, Breton aboga por la expresión dictada por el subconsciente sin la vigilancia de la razón y la resolución futura de los estados de vigilia y sueño en una realidad absoluta, más allá de la realidad empírica. También urge a los artistas la búsqueda de una mentalidad mítica colectiva, «donde la magia logra, por medios irracionales y secretos, el control de las fuerzas naturales y sobrenaturales» (Browder, 1967: 134).

Sin embargo, mientras los superrealistas para inspirarse tienen que huir de la realidad recurriendo al ocultismo y la astrología, Lydia Cabrera adhiere al surrealismo retratando la cultura afrocubana, la cual es en esencia «inocentemente superrealista» (Perera, 1971: 100). Breton se entusiasma por la astrología; el *Ifá* y el *dilogún* adivinatorios de origen africano le proporcionan a

Lydia Cabrera un material infinitamente más rico en posibilidades poéticas. Los surrealistas extraen trabajosamente del sueño los patrones oníricos; ella tiene a su disposición y vista, desde adentro, los logros de una cultura secular. Lydia Cabrera no tiene que crear nada, porque todos los dictámenes surrealistas ya están en la realidad afrocubana, sólo tiene que fijarse en ella y aprovechar lo que ahí se da.

Dos tareas urgentes se abren ante ella: salvar la tradición africana condenada a desaparecer con los negros ancianos que la transmiten oralmente y lograr un estilo literario que le permita sacar, valorar y comunicar su íntima «poesía», otorgándole un rango artístico superior. Lydia Cabrera adopta muchas de las técnicas literarias de la generación de Lorca, a la que la unen lazos de comunión estética, amistad, contemporaneidad y la misma huella surrealista. La labor que realiza tiene muchos puntos de contacto con la incorporación de lo gitano a la poesía que realiza Lorca en su *Romancero gitano*.

Lydia Cabrera conoce a García Lorca durante su estancia en Madrid en 1937 y tiene oportunidad de discutir e intercambiar ideas con él. Lorca dedicará el poema «Romance de la casada infiel», de su *Romancero gitano*, «a Lydia Cabrea y su negrita». Como fruto de esta amistad y del contacto con la generación del 28, Lydia Cabrera lleva a su prosa el culto del neo-gongorismo por la metáfora y busca en el refrán castizo y criollo lo que Alberti y Lorca encuentran en los antiguos metros populares. De ahí que se perciban en sus cuentos afinidades estilísticas con la generación lorquiana y el surrealismo.

Los rasgos de novedad introducidos por la escritora en su narrativa se notan, por lo tanto, sobre todo a nivel estructural y lingüístico. Se utiliza un estilo que, por un lado, conyuga recursos pertenecientes a la oralidad y la escritura y, por el otro, se construye sobre la utilización sutil de la ironía y el sabio manejo de los recursos líricos, entre los cuales sobresale el uso de la metáfora como instrumento epistemológico. La escritora aprovecha el material folklórico presente en Cuba, individualiza su contenido poético y logra expresarlo de manera novedosa para la época.

2. «Taita Hicotea y Taita Tigre»

2.1. Línea/círculo

El cuento «Taita Hicotea y Taita Tigre», perteneciente a *Cuentos Negros de Cuba*, brinda un ejemplo tangible de la interesante complejidad de las piezas narrativas de Lydia Cabrera. Es posible distinguir dos partes principales en la estructura narrativa, cada una desarrollada a lo largo de un eje narrativo distinto. La primera está constituida por dos relatos de carácter mítico-religioso acerca, respectivamente, de la condición del mundo en su origen y de la creación del hombre, y la segunda formada por los episodios que cuentan las aventuras de Jicotea y Venado. Estos dos ejes narrativos, además, se funden en lo que me atrevería a considerar como un *intermezzo*, es decir, un episodio que separa los dos núcleos narrativos, constituyendo al mismo tiempo un espacio de tránsito entre ellos. La articulación interna de las dos partes consta respectivamente de dos relatos que encajan uno dentro del otro y de episodios que se subsiguen en una estructura lineal. Cada episodio, además, contiene un movimiento circular alrededor de una pareja de elementos contrarios.

El cuento considerado, por lo tanto, se configura como un espacio intermedio, donde se presenta la encrucijada entre dos caminos distintos, uno de naturaleza mítico-religiosa y otro que se podría definir más bien de tipo folklórico-fabulístico. Al mismo tiempo, la estructuración episódica de cada núcleo narrativo recuerda la estructura acumulativa de los cuentos orales africanos, en los que a una historia inicial el narrador y el público pueden ir sumando otras *ad infinitum*.

Desde el punto de vista formal, además, el cuento ejemplifica de manera muy satisfactoria las características principales del estilo de la autora, en el que sobresale la relación entre palabras y música, la interacción entre lengua española y africana, y el uso de las figuras retóricas.

El eje mitológico es el que rige el primer núcleo narrativo seguido de un esquema articulado, donde una palabra puede ser pretexto para insertar otra narración, con lo cual se establece una estructura compleja, de cuento en el cuento como si fuera una caja china. La narración empieza describiendo la situación que había en el mundo en sus orígenes y explicando cómo nace el ser humano. Al describir la creación del hombre, la autora no puede dejar de mencionar el surgimiento de las razas; el hombre

negro es tal por haberse aproximado demasiado al sol y haberse tostado, mientras que el hombre blanco por haberse acercado a la luna. Con la mención de la luna, la narración se interrumpe y acoge una anécdota acerca de su nacimiento y del por qué el hombre no resucita. Al final de esta historia dentro de la historia, el relato inicial se reanuda concluyéndose.

Después de estos dos episodios de sabor mítico se nota un cambio repentino en la narración, cuyo enfoque pasa de la historia del origen del mundo a la amistad entre la tortuga Jicotea y Venado y su primera aventura: «“Vamos a ser hermanos” – le dijo en aquella época Hicotea al Venado “Pata de Aire”» (Cabrera, 1989: 68). Este episodio es el que marca la línea de separación entre la primera y la segunda parte del cuento, y su particularidad reside en su carácter osmótico; es decir, al ser un lugar de tránsito acoge elementos que lo vinculan con ambos núcleos narrativos, con lo cual se configura como un espacio donde los dos ejes mencionados se encuentran y se funden, y el primero cede el paso al segundo. Al mismo tiempo, su ubicación dentro del texto permite crear cierta linealidad en la narración, porque amortigua el pasaje de una parte a otra; el final de la primera y el comienzo de la segunda se difuminan en él.

Por su naturaleza fronteriza, este primer episodio de Jicotea y Venado comparte elementos con ambas partes. Dos son los elementos que permiten reconducir esta primera hazaña con el núcleo mitológico: el espacio y el tiempo.

Por un lado, los dos animales están en un lugar indefinido, una tierra lejana gobernada por un rey, el Rey Masawe. Se trata de un lugar fuera de cualquier mapa, donde Jicotea y Venado pueden pescar la estrella de la tarde de un lago y ofrecérsela a Anikosia, la hija del rey. No hay ningún tipo de connotación espacial que permita deducir que se está haciendo referencia a un lugar concreto.

Por otro lado, también el uso que la autora hace del tiempo confiere continuidad entre las dos historias míticas y este primer episodio. El *incipit* del cuento es el de las narraciones cosmogónicas – «cuando la tierra era joven» – y se hace referencia al origen mítico del mundo y del hombre – cuando surge el hombre que Oba-Ogó crea soplando sobre su «caca» – con lo cual la historia se sitúa fuera del tiempo histórico. Paralelamente, la primera aventura de Jicotea y Pata de Aire acontece en el tiempo indefinido del mito – «en aquella época» (1989: 68) – y los dos animales más adelante descubrirán «el primer grano de maíz,

como un grano de sol» (1989: 70), con lo cual el narrador remite al tiempo de los orígenes, a la época cristalizada y atemporal antes de que la historia cronológica empezara su curso.

La referencia a un tiempo fuera del tiempo, que nada tiene que ver con el tiempo histórico, se da también al hablar del mago del océano. Cuando los dos animales piden ayuda a la diosa del mar para huir de la cólera del Rey Masawe, llega en su socorro un promontorio, el gigante Morrogoy, del cual see lee

[...] mago del océano – cuya niñez había mecido en sus brazos –, revestido de insignias, con el hábito de rocas y algas, oficia desde el principio de los tiempos en el santuario de aquella costa solitaria; pero viejo y desmemoriado, de los antiguos gestos litúrgicos sólo recordaba el del bendecir las aguas y lo repetía con obstinación milenaria y enternecedora. (1989: 71)

Nótese que se dice de él que oficiaba en el santuario de aquella costa solitaria «desde el principio de los tiempos». La inserción de este pequeño excursus acerca del gigante Morrogoy contribuye también a mantener el clima de narración mítica.

Es posible notar en esta primera aventura de la tortuga y el venado la recreación de un modelo típico de narración mitológica. Los dos animales huyen con la princesa Anikosia, provocando la ira del Padre Masawe, lo que parece repetir el tópico del rapto de una diosa que provoca la ira y la venganza de los padres o bien del esposo. Es menester detenerse sobre la figura de la princesa, de ella se dice que «Aunque virgen todavía, de su leche inagotable se alimentaban suficientemente todos los vasallos de su Padre Masawe» (1989: 69). Esto permite a la doncella encarnar la figura de los mitos cosmogónicos de la Grande Madre Tierra gracias a la cual sacan sustento todos sus hijos.

La correspondencia entre el personaje de Anikosía y el de la Madre Tierra de la mitología universal se hace todavía más evidente cuando, al ser matada por Jicotea, la tierra, antes cubierta de verdor, «empezó a secarse, a quebrarse, a empinarse» (1989: 70). Esto recuerda el mito del rapto de la diosa griega Perséfone, diosa de la naturaleza, por parte de Hades, dios del Inframundo. Su desaparición provoca la paralización de la vida en la tierra durante los meses de su ausencia. Al dolor de Deméter, diosa de la tierra y madre de Perséfone, le corresponde la rabia y el deseo de venganza del Rey Masawe, padre de Anikosía, el cual evoca la figura de un dios primordial, padre y dueño de los elementos, capaz de nublar el cielo y despertar los volcanes.

La intervención del ya mencionado gigante Morrogoy provoca el desenlace del episodio. El mago del océano se los lleva nadando a través de «siete mares de siete colores y un gran lapso de la edad del mundo» para salvarlos de la furia del Rey Masawe, y los deja «una tarde en las orillas de una isla feliz, allá por el año 1845...» (1989: 71). Este es el único punto del cuento en el que se hace referencia explícita a una fecha precisa, lo cual marca el comienzo de la segunda parte del cuento, porque se intuye que, a partir de este momento, los protagonistas dejan de participar de la atemporalidad del mito y acceden al tiempo cronológico del mundo contingente.

A este propósito, es oportuno recordar la diferencia entre estos dos tipos de temporalidad para entender mejor la importancia del cambio que sufre la narración. Lo que caracteriza la narración mítica no es la ausencia de tiempo, sino más bien la presencia de una temporalidad circular en la cual no existe finalidad alguna sino simplemente una fin. Ésta, al mismo tiempo, coincide con el origen, lo cual conlleva dos características: la irreversibilidad y la uniformidad del tiempo que fluye en un eterno retorno (Galimberti, 2008: 143).

A partir de esta dimensión cristalizada del mito, el tiempo empieza a fluir, caracterizándose como el que Umberto Galimberti denomina «tempo progettuale», es decir, un tipo de temporalidad caracterizada por estar dirigida hacia una finalidad. En griego finalidad se dice *skopós*, que indica tanto *el que observa* como *el objeto observado*. Al mismo tiempo, esta palabra se relaciona con el verbo *skopéo* que significa *pensar con anticipación, prever* y, por lo tanto, *planear*. Este tiempo, por lo tanto, no pertenece al pasado mítico, sino al futuro, y su figura más representativa no es el retorno, sino el perseguir un objetivo. Se configura, por lo tanto, como una dimensión temporal cuyo protagonista es el individuo y sus finalidades.

En el episodio considerado, Jicotea y Venado no sólo huyen con la hija del Padre de la tierra, sino que la matan, y su matanza se parece más bien a un sacrificio cuya finalidad es la evolución de la historia. De hecho, roban las semillas contenidas en su vientre, y será gracias a éstas que podrán construir su fortuna en la isla donde llegan. Esta acción se configura como un acto prometeico que rompe una atemporalidad estática, dando comienzo a otra época en la cual el individuo deja de tener una posición pasiva frente al mundo y se convierte en el centro de éste y en el dueño del tiempo. Lo que hacen los dos personajes

es tomar las riendas de los acontecimientos e imponerse como protagonistas activos del tiempo. Es precisamente esto lo que pone en relación este episodio con el segundo núcleo narrativo del cuento, porque es esta acción subversiva del orden cósmico la que permite el desarrollo de los episodios sucesivos.

Al mismo tiempo, el *intermezzo* anticipa ya el rasgo de individualización de los personajes animales que se encontrarán a lo largo de la narración. Nótese a este propósito que los nombres de los animales protagonistas están escritos en letras mayúsculas, lo que indica que el lector está ante animales prototípicos, los ejemplares arquetípicos que habitan el mundo de la fábula.

Se trata de animales que no sólo están humanizados, sino sobre todo individualizados, es decir, dibujados con su propia personalidad y manera de portarse. Venado tiene miedo de la venganza del rey y Jicotea hasta reza: «“Madre Grande de mi raza, salva a tu hijo más chiquito” – imploró en la orilla Hicotea» (Cabrera, 1989: 71). Más adelante, de Conejo, por ejemplo, se leerá que «era un hombre muy simpático y de buen conversar» (1989: 85). Mientras que la «Señá Vaca» se describe como una rica terrateniente cuya característica más evidente es la vanidad:

calzó los zapatos de raso amarillo canario, se entró en el vestido de muselina azul celeste con amplios vuelos de tirabordada [...] contenta de poder lucir sus aretes y su collar de oro francés. (1989: 84)

Como verdaderos aristócratas de la época de la colonia, los animales pueden llegar a tener hasta esclavos, con lo cual se sugiere que ha habido un cambio de papel entre los hombres y los seres humanos, donde éstos pasan a ocupar un lugar de superioridad con respecto a aquéllos. Al mencionar la mutilación de Tigre por parte de Jicotea, se dice que su mujer «sufrió un desmayo en brazos de dos esclavas oportunamente robustas» (1989: 83)

De la misma manera que se hace referencia a un momento histórico determinado, también la caracterización del espacio cambia; ya no es una dimensión indefinida, sino que se trata de un lugar preciso, porque se habla de una «isla feliz», donde las mujeres son «como flores» y muchos hombres «parecen mujeres, las caderas blandas y el pie menudo» (1989: 72). Ya se intuye que la isla en cuestión es Cuba. La certeza llega más adelante ante la enumeración de elementos que caracterizan la particularidad de la vegetación cubana: los palmares, los bosques de cedros y caoba, los maizales, la yuca, los aguacates, las guayabas, las naranjas de miel, los mangos, los mameyes y las guanábanas (1989: 73).

El eje mitológico no se agota con el cierre de la primera parte del cuento, sino que deja sus huellas también a lo largo de la segunda, a través de interposiciones de naturaleza mítica y religiosa en las hazañas de los dos animales. Cuando se relata la intención de Jicotea de dejar morir a su amigo Venado que ha caído enfermo, se inserta un pequeño excursus acerca de los demonios de las fiebres y de Burukú, demonio que produce convulsiones y mata con la viruela. De las fiebres se lee que:

[...] era menester captarlas a fuerza de ciencia y maña, que cambiaban de forma y se trasladaban de lugar al rumor más ténue: bastaba el pasar de una mirada en la que no estuviera Ifá, para que supieran huir confundándose en la maleza, esconderse en la hendidura de una piedra, volar más alto y más lejos que una tiñosa. Y en las manos inhábiles que no han sido iniciadas por un verdadero brujo de la noche, o de un hijo y nieto de Babalá, trocarse en el aire. (1989: 73-4)

Más adelante hay otra referencia a la religión afrocubana a través de una pequeña explicación acerca del poder destructivo de los Chicherekús, que Jicotea envía a Venado para provocar definitivamente su muerte:

[...] muñecos de palo o niños muy viejos muertos recién nacidos. Rostros lisos, arrebatados, sin ojos, sin nariz, sólo una boca ávida con dientes blancos de caracoles. Blandiendo navajas o toletes de guayacán, zarandeándose en suspensión o saltando de los rincones de sombra, burlones, incansables, acosando y forcejeando para mostrar sus dientes de más cerca: - «¡Papito, Mamita, mira mi yente!» - «[...] hijos son de las tinieblas [...] los hizo huir despavoridos al antro de donde habían salido; otra vez a morir a Cunanfinda, en el pecho de Agayú, que los engendra, o en “La Hembra dueña de la Cosa Mala”». (1989: 74)

Es posible señalar otro elemento que vincula las dos partes en las que se divide el cuento, contribuyendo aún más a la continuidad en el relato. El elemento en cuestión es el movimiento circular en el que se configuran las acciones. A este propósito, es interesante notar que este relato presenta algunas características fundamentales de la estructura ciclo-repetitiva presente en algunas narraciones de Lydia Cabrera. Es fácil, de hecho, encontrar en sus textos ciclos en los que una misma acción se repite, y que conducen a otros ciclos paralelos, lo cual confiere a sus cuentos una armonía circular interna.

Ya a partir de la primera parte de naturaleza mitológica se puede notar la presencia de una estructura circular. Como se ha analizado antes, la historia del origen del mundo y del hombre

se interrumpe para dejar espacio a otro relato, el del nacimiento de la Luna y su conflicto con la Liebre, al final del cual se retoma y se concluye la narración inicial. De este modo, se crea un círculo narrativo perfectamente acabado. Esta circularidad se refleja, también, en el tema del *cuentecillo* que en ella se inserta. La Luna se enfada y castiga a la liebre por no haber cumplido con el deber que le había sido asignado: comunicar a los hombres que ellos también, igual que ella, están destinados a nacer, morir y resucitar. La punición que sufre la liebre es la condena a estar prisionera eternamente en el ojo de la Luna, y se lee que «desde entonces por más que gira en torno buscando una salida, no logra escaparse...» (1989: 67).

La estructura circular de la narración encuentra correspondencia visual en la imagen del animal que corre en círculo eternamente; éste reproduce y subraya la circularidad narrativa con su carrera sin fin. Además, la liebre protagonista está encerrada en el ojo de la Luna sin posibilidad de salida, de la misma manera que su historia está encajada en otra narración. Por lo tanto, lo que se establece es el mutuo reproducirse del contenido de las historias en su organización narrativa.

La primera aventura de Jicotea y Venado también se basa en la repetición del gesto de cortar la cabeza de Anikosia por ser fea; Jicotea cumple este acto tres veces porque después de cada vez otra cabeza vuelve a crecer del cuello de la princesa. La acción de cortar cabezas es un elemento que vuelve a lo largo de la narrativa de Cabrera, como en el cuento «Sokuando» donde Gorrión y Buey les cortan las cabezas a todos sus semejantes; también en «Nogumá» el protagonista decapita a los doce tigreños, y en «Ese rayo en el lomo de la Jutía» aparece Jicotea degollando a tres gatitos. Al mismo tiempo, es precisamente la repetida decapitación de Anikosia que, como una acción ritual, provoca la huida de los animales a la isla feliz, permitiendo de este modo también el acceso a la segunda parte.

Con respecto al segundo núcleo, es posible aislar diferentes ciclos repetitivos, vinculados por tener todos ellos como protagonista a la tortuga Jicotea. El primero se basa en el desafío que Jicotea lanza a Venado: los dos tienen que tirarse a una hoguera y quien sobreviva se va a convertir en el dueño de toda la finca. Sin embargo, Jicotea al lanzarse al fuego se esconde bajo una piedra, lo que le permite salvarse de las llamas, mientras que Pata de Aire muere quemado. Con los cuernos de Venado, Jicotea fabrica un instrumento de música, elemento que da el comienzo al segundo episodio cíclico.

Cada animal que pasa cerca de la casa de la tortuga se queda fascinado y atrapado por la melodía que de ella procede, deseando robar el instrumento que la genera. Sin embargo, la tortuga siempre consigue hacer bailar a los animales hasta que pierden el control, con lo cual puede pegarles o cortarles alguna parte de su cuerpo y, de este modo, salvar su pertenencia. Vuelve a aparecer el motivo del despedazamiento, tema típico de la mitología universal y del folklore africano.

Finalmente, es el deseo de venganza de Tigre el que pone en marcha el último episodio repetitivo. Tigre, humillado por la mutilación sufrida por parte de Jicotea, logra capturar a la tortuga con la complicidad de Conejo y la encierra en un baúl para torturarla y comérsela. Jicotea se aprovecha de la ausencia del Tigre para provocar la curiosidad de los tigrecitos con un baile. Los hijos del Tigre quieren ver a la tortuga bailar una y otra vez, y para cada baile Jicotea les pide agua, su elemento vital; primero consigue una palangana llena de agua, luego ser llevado a un arroyo y, finalmente a un río. Aquí la acción repetida del baile genera también la conversión de Jicotea en mil jicoteas, efecto óptico debido al frenesí del baile.

Con respecto a los episodios cíclico-repetitivos mencionados, hay que notar que un ciclo lleva a otro, y éste a su vez produce otro más, hasta llegar al último. Por lo tanto, lo que se produce es una reacción en cadena de la repetición, lo cual marca una especie de compás en la narración y, también, genera una unidad interna. Dicha unidad se da porque los episodios están en comunicación o, mejor dicho, el uno engendra la causa del otro.

La mayoría de las acciones cíclico-repetitivas, además, tiene su correspondencia en las estructuras verbales *afro*; es decir que la inserción de estribillos en lenguaje africano acompaña la repetición. Esta correspondencia lingüística se encuentra en los ciclos repetitivos de la segunda parte. La acción repetida de entrar en el fuego está acompañada por el canto de la tortuga en lenguaje africano: «Bibiribiriquiá, bericó,/Bibiribiriquiá, bericó,/Bibiribiriquiá, bericó» (1989: 77-8). También la repetida mutilación de los animales que intentan robarle la música a Jicotea tiene acompañamiento musical en el estribillo con el que la tortuga los atrapa: «Bogguará arayé» (1989: 79). Finalmente, durante el baile de Jicotea, en el episodio final, está presente el estribillo repetido: «¡Pongueledió, el bongué/ Pongueledió, el bongá/Pongueledió, el bongué/ Pongueledió, el bongá!» (1989: 87-8).

Las palabras africanas permanecen desconocidas para el lector,

vacías de significado. El lector no enterado queda fuera de su secreto, sabe lo que está ocurriendo, pero el lenguaje queda como un fondo rítmico que se agrega a la narrativa. Al mismo tiempo, la repetición de las palabras que no se entienden está integrada a la repetición temática y la enriquece, con lo cual el fondo musical que acompaña los actos repetidos no necesita mayores explicaciones. Lo más característico es que los procedimientos repetitivos observados se logran mediante un juego bilingüe donde el idioma africano se mezcla con el español en lo que Matías Montes Huidobro define «musical contrapunto» (1978: 45). La inclusión del idioma africano, por un lado, establece el ritmo de las repeticiones cíclicas y, por el otro, ensancha las posibilidades lingüística y comunicativas del texto, introduciendo a lugares desconocidos cuya fascinación, por lo tanto, atrapa al lector.

La palabra que se repite y no se entiende, además, tiene una especie de carácter anónimo y colectivo, lo que remite a la importancia que ésta tiene en las comunidades africanas y afro-cubanas, como elemento de sabiduría en la que participa toda la población.

Como ya se ha aludido con respecto a la decapitación de Anikosia en el *intermezzo*, la presencia de la música africana en las acciones reiteradas confiere a la repetición la trascendencia del ritual, con lo cual el lector se encuentra presenciando una ceremonia de vida y muerte. De hecho, en todos los ciclos repetitivos descritos se propone un mismo esquema opositivo dentro de la acción cíclica. La astucia y maldad de Jicotea resultan ser el primer término de esta oposición, mientras que el segundo está constituido respectivamente por la ingenuidad de Anikosia, la bondad de Pata de Aire, el deseo de posesión de los animales y la curiosidad de los tigrecitos. Jicotea siempre explota estas características de sus antagonistas, juega con las que para él son debilidades con el fin de sacar su provecho personal. Estos personajes se caracterizan porque creen, confían en la tortuga y de esta manera fracasan. Esta oposición de carácter psicológico lleva también a un paralelismo contrastante de carácter trascendente: Jicotea-victoria-vida por un lado/animales-derrota-muerte por otro.

Es más. La repetición cíclica confiere orden a la narración desde el punto de vista del contenido y de la forma. De este modo, se establece una condición de armonía, la misma armonía que es el principio ordenador de la sociedad africana y que se niega al principio del texto. De hecho, al hablar del origen del mundo, se dice de manera explícita que

faltaba un poco de orden; los peces libaban en las flores, los pájaros colgaban sus nidos en las crestas de las olas. (Los mares desbordaron de los caracoles; los ríos del lagrimar del primer cocodrilo que tuvo pena) Mosquito hundió su dardo en la nalga de la montaña y la cordillera entera se puso en movimiento. Ese día se casó el Elefante con la Hormiga. (1989: 66)

El caos inicial es una etapa fundamental sin la cual no sería posible pasar de la nada al ser, de lo ideal a lo real, como bien explica Carlo Sini:

Il caos è insieme quella *kinesis* originaria che è l'evento incidente senza il quale non c'è passaggio dal nulla all'essere, dall'ideale al reale, dal possibile all'effettuale, insomma senza il quale non c'è *transito di verità*, sicché sempre di più bisogna incarnare l'opera mediatrice del Demiurgo, ripetendo il transito della parola nel racconto, che è la «musica» stessa del cosmo e della filosofia. (2003: 123)

Del caos, es decir, de una situación de desorden y mezcla se pasa, por lo tanto, al orden y armonía del cosmos.

En este cuento, como en muchos otros de la autora, el caos se convierte en orden, en *kosmos*, y el centro de este orden, el que le da origen es Jicotea, *trickster* yoruba, cuya sabiduría una vez más le permite manejar el destino de los otros seres y de su universo. El cuento se configura, por lo tanto, como espejo de la estructura cósmica; es decir, la armonía del universo se muestra y se refleja en el discurso y éste, a su vez, se refleja y se construye sobre aquél (Sini, 2003: 19). Se establece, de este modo, una relación fundamental entre cosmos, orden y cuento, relación que, como se ve, se halla en el relato considerado.

Es posible, sin embargo, dar un paso más. Estas dos palabras, *cháos* y *kósmos*, tienen un significado todavía más originario. Si se remonta a la raíz etimológica de la palabra *cháos*, se descubre que se trata de la raíz indoeuropea *cha*, utilizada en palabras como *chásco* y *cháino*, que significan *abrirse*. Por lo tanto, se intuye que *cháos* originariamente no significaba desorden y mezcla, sino más bien abertura, aquella abertura que Hesiodo coloca en el principio, antes del nacimiento de la Tierra y de todos los dioses. De este modo, lo que se introduce es la categoría de la totalidad, la dimensión que no deja fuera de sí nada.

Al mismo tiempo, el descubrimiento del significado originario de la palabra *cháos* tiene una consecuencia también sobre el del vocablo *kósmos*, que ha sido siempre utilizado como dialecticamente opuesto a *cháos*. En realidad, la palabra *kosmos* deriva de la raíz indoeuropea *kens*, que vuelve a aparecer también en el

término latín *censeo* que significa *anuncio con autoridad, decreto*. Cosmos representa por lo tanto la palabra que se impone y que al imponerse no se puede contradecir. En el origen del mundo, por lo tanto, hay una abertura originaria y total, dentro de la cual se impone una palabra creadora y ordenadora.

A la luz de lo dicho, el texto se configura como un espacio vacío que a través de la palabra une y concilia términos diferentes y contrarios. Reproduce de este modo aquel vacío originario que acoge la palabra, una palabra que es principio ordenador de todas las cosas.

Además del orden del universo, a través de la figura del ciclo lo que se quiere representar es la eternidad, es decir, la renovación continua de la vida. Precisa Sini:

La «profezia della vita eterna» è cosmologicamente raffigurata e intesa come un ciclo: ritorno ciclico degli astri e rinnovarsi sempiterno del corpo del cielo [...] Questo ritmo ciclico ha un suo *anàlogon* (la sua *ripetizione costitutiva*) nella parola assunta appunto nella forma del *racconto*: circolo dell'origine investigata e scandita dalla «peripezia», come già dicemmo. (2003: 160)

Por lo tanto, a través del orden cíclico que caracteriza el cuento a nivel estructural y temático, lo que se quiere representar es precisamente este eterno fluir, la eterna repetición que aleja a los hombres del miedo a la muerte. Al mismo tiempo que lo reproduce, de hecho, el cuento lo crea, recrea y guarda dentro de sí la inalcanzable inmortalidad.

2.2. Oposición/armonía

Se ha analizado cómo la oposición entre Jicotea, con la astucia que encarna, y los otros animales es la que da origen a los episodios cíclico-repetitivos presentes en «Taita Hicotea y Taita Tigre». Sin embargo, se distingue la presencia constante de parejas de elementos contrarios a lo largo de toda la estructura narrativa del cuento. Hermosura y fealdad, crueldad y bondad, orden y caos son los principios duales que definen la ontología del espacio narrativo y hasta la esencia de sus personajes. Esta estructura dialéctica se refleja también en su realización formal, que se da a través de un estilo mestizo donde se juntan metáforas finamente poéticas e imágenes de fealdad al estilo surrealista, se funden música y palabras, y el idioma castellano se enriquece de palabras africanas.

En este universo ancestral el Elefante se casa con la Hormiga,

la pequeñez de un caracol es capaz de contener la vastedad del mar y Jicotea y Venado pueden pescar la estrella de la tarde a través de su reflejo en un lago y donársela a la hija del rey que hasta la utiliza como pendiente; paralelamente, en este mismo mundo, «los ciegos calentándose al sol se mataban los piojos y se los comían saboreándolos con deleite» (Cabrera, 1989: 68).

Un primer ejemplo de oposiciones que se encuentran en el cuento lo brinda precisamente el siguiente paso:

Dieron en un lago. Pescaron con una tarraya la Estrella de la Tarde. Fueron a buscar a la hija del rey Anikosia, y se la ofrecieron, húmeda todavía. La hija del Rey, muy contenta se la colgó de una oreja; era bizca; el vientre le caía hasta las rodillas... No tenía más que un solo pecho estrecho y largo, larguísimo, que se echaba a la espalda para mayor comodidad y le arrastraba. (1989: 68)

La belleza y la sugestión poética de las primeras líneas se oponen enseguida a la fealdad surrealista del cuerpo de la princesa.

En este sentido, conviene detenerse sobre la figura de Anikosia. Como en muchos cuentos de Lydia Cabrera también en éste aparece un personaje femenino, pero a diferencia de la dulzura de Arere Marekén o de la sensualidad de Soyán Dekín, el rasgo principal de Anikosia es su mencionada fealdad. Además de la descripción que se acaba de citar, de su cuerpo decapitado por Jicotea brota una segunda cabeza descrita como «una cara aún más repulsiva y con mueca de derrota horrible» (1989: 69). Sin embargo, a la deformidad de su aspecto físico se opone la pureza de su virginidad: la vida y la muerte surgen de su cuerpo; si de su cabeza cortada vuela «un enjambre de mariposas oscuras, de Tataguas cornudas, con el rostro de Anikosia estampado y vivo», del ombligo de su vientre, en cambio, «brota la hoja dorada de una planta desconocida», bajo la cual los dos animales encuentran semillas que todavía no se han plantado, como el primer grano de maíz (1989: 70). El color negro de las mariposas anticipa la ira del Rey por la muerte de su hija, a éste se opone el color dorado de la nueva planta, signo de la fertilidad y abundancia de la nueva isla adonde llegarán los dos animales. Serán estas semillas, de hecho, las que permitan a Jicotea y Pata de Aire establecer allí una hermosa finca.

Otra oposición se da precisamente entre la aridez de la tierra en donde se acaba la primera aventura de Jicotea y Pata de Aire, y la fertilidad de la nueva isla en la que los dos animales empiezan nuevas hazañas. En el cielo de la primera el vuelo lúgubre

las Tataguas describen «los signos reglamentarios de maldición», mientras que «aquel cielo nuevo era como una caricia» (1989: 70-1). El contraste sigue porque la «voz azucarada» de los isleños nada tiene que ver con la rabia de Masawe, que «encende con su yesca los volcanes para que vomiten fuego» (1989: 71-2). A través del sabio uso que la autora hace de las metáforas, en efecto, se logra sugerir perfectamente la sensualidad y musicalidad de la voz; al presagio de muerte se opone la certeza de una vida nueva y feliz.

Una nueva pareja dialéctica surge por contraste entre la belleza y riqueza del paisaje de la isla y la maldad que anida en el corazón de Jicotea, la cual decide dejar morir a su amigo Venado caído enfermo, para quedarse como dueño de toda la finca:

La codicia de la tierra nació en su pecho, se hizo inmensa como el día. Pensó con avaricia, una avaricia dolorosa, en los miles y miles de frutos [...] y todas las quiso para él solo. (1989: 73)

Se trata de una «emoción muy fuerte y nueva» que experimenta la tortuga al ver la abundancia de la finca, con lo cual parece estar ante el primer germen de maldad que el deseo de riqueza y poder genera en el corazón. Jicotea es como un nuevo Adán, no tentado por una mujer sino por la hermosura y abundancia de la naturaleza. El paisaje descrito responde al tópico del *locus amoenus*, un lugar paradisíaco donde la naturaleza incontaminada y virgen representan un espacio ideal de vida serena.

Sin embargo, no siempre el estilo de la autora se conforma con el contenido tratado. Hay veces en las que al dramatismo de la escena descrita se opone un estilo cuyo rasgo más sobresaliente es la ironía. La dureza de la escena en la cual Jicotea corta la cabeza de la princesa, y sigue cortando a medida que otras cabezas van surgiendo, contrasta con la ironía y el humor que se desprenden del lenguaje. De esa larga descripción sólo se va a brindar una parte que muestra elocuentemente el contraste mencionado:

De un tajo le separó la cabeza de los hombros; la cual al sentirse desprendida, lanzada a los aires como una toronja, con tal violencia y ningún preámbulo, tardó algunos segundos en realizar lo crítico de la situación, deslumbrada por una repentina explosión de luces y aturdida por el tumulto de campanas alucinadas, de pitos y zumbidos que en su interior motivó su choque con una piedra; pero reponiéndose de este golpe tan terrible e inesperado, rebotó con furia indescriptible – inflamada la estopa de la materia pensante – y cayó sobre Jicotea, mordiéndole frenéticamente la protuberancia del

carapacho. Y se quebró sus cuatro hileras de dientes, limados en punta y se desarticuló las quijadas. (1989: 69)

En este relato también sobresale el inteligente uso del lenguaje que hace Lydia Cabrera, la cual se desentiende de esquemas académicos para lograr mayor agudeza y profundidad. Su profunda conciencia del ritmo y de la música africana le permite explotar los efectos musicales para producir contrastes entre sonidos, crear vocablos nuevos y asociaciones libres entre palabra e idea. Al describirse la lujuriente naturaleza que se desarrolla bajo la mirada de Jicotea, se habla de «los nísperos cuya áspera corteza encierra un corazón tan dulce, que el recuerdo de su sabor le llenó la boca suavemente» (1989: 73). La autora juega con la aliteración del grupo consonántico *spr* y la consonancia de la *r* para comunicar la sensación de dureza y asperidad del árbol citado y, al mismo tiempo, subraya por contraste la dulzura de sus frutos, a través de la oposición entre el sonido vibrante de la *r* y el fricativo de la *s*.

Como en todos los relatos de Cabrera, reciben un significado sorprendente palabras que en sí no dicen nada y son, en todo caso, incomprensibles pero poseen, en cambio, una gran fuerza de sugestión onomatopéyica. Tómese como ejemplo el siguiente pasaje, donde se lee el diálogo entre Jicotea y Conejo, el cual está encargado de llevar a la tortuga ante el Tigre:

[...] «-¿Estamos llegando?» - preguntó Jicotea alzando la tapa con la cabeza [...] - «¡Falta mucho todavía!» (Sánsara, sánsara, sánsara) [...] - «¡Compadre Conejo, no puedo ya del mareo que tengo! ¿Se columbra el pueblo?» - «¡Un trecho largo todavía!» (Y sánsara, sánsara, sánsara). (1989: 85-6)

La inserción de la palabra onomatopéyica *sánsara*, por un lado, sugiere la velocidad de la carrera del conejo y, por el otro, expresa perfectamente el ritmo de su respiración.

Con respecto a los estribillos africanos presentes, además de acompañar lo cíclico de los episodios, como se ha analizado arriba, su presencia en éste, y en la gran mayoría de los cuentos de Cabrera, desempeña también una función más amplia; enriquece el estilo, que se convierte en un producto híbrido e indefinido y también musicaliza el lenguaje, extrae de los vocablos utilizados su musicalidad interna.

Al mismo tiempo, la presencia constante de la música, tanto a nivel del contenido como a nivel formal, se debe al hecho de que ésta constituye parte integrante de la armonía sobre la cual

se funda la sociedad africana. En este sentido, es interesante recordar los dos principios fundamentales que rigen la sociedad negra: la armonía y quien restituye la misma. La música resulta ser lo que mejor reproduce en su estructura la armonía universal siempre buscada por el negro y, por esto, constituye un elemento constante en su sociedad. Por lo tanto, se convierte en un objeto privilegiado y, al mismo tiempo, vedado a los personajes del cuento; pueden disfrutar de la melodía, pero no pueden poseer el instrumento que la produce, aunque lo anhelan. Es Jicotea el detentador del secreto de la música, que con su astucia semidivina consigue proteger. De este modo, Jicotea reivindica su papel de daimón semidivino que ocupa un lugar intermedio entre la realidad contingente y el mundo de los dioses. Precisamente por el orden que encarna, la música resulta ser un bien precioso que custodia en su estructura el misterio del cosmos, y es por ello por lo que al poseerla, Jicotea tiene en sus manos las riendas de la realidad, el misterio y la llave de su orden.

En la mitología afrocubana la jicotea encarna la figura del *trickster* yoruba, un ser que se coloca en un peldaño más alto con respecto a los animales y a los hombres. Jicotea, por lo tanto, mantiene su esencia anfibia, llevándola a un nivel trascendente; es decir, de la misma manera que vive entre tierra y agua, la jicotea afrocubana vive entre el mundo terrestre y el cielo divino. También en este cuento afloran signos de la dualidad que caracteriza a esta figura. Sin embargo, la amistad que Jicotea declara a Venado, desde las primeras líneas de la segunda parte del relato, se deteriora con el transcurso del tiempo. Sucede que Jicotea va deseando poseer también la mitad de finca que pertenece a Venado y, cuando éste se pone enfermo, él en lugar de traerle las yerbas curativas eleva al cielo una plegaria «férvida de maldiciones»:

La idea de que su fiel amigo pudiera reventar al punto, le refrescó el corazón de una alegría muy pura, y en vez de savias que vuelven la vida al sitio de la vida, Jicotea, apenas enrojecieron los palmares y se apagó en suavidad de atardecer el canto de los pájaros, le envió a Venado [...] tres «Chicherekús»: muñecos de palo o niños [...] muertos recién nacidos. (1989: 74)

Resulta evidente que Jicotea no tiene principios morales y su carácter acomodaticio y calculador le impide guardar una relación fiel con otro. Para él cada relación es un arreglo de conveniencia donde impone su voluntad y donde el criterio de su comporta-

miento es su ventaja personal. No sólo no socorre a Venado, sino que no duda en desafiarlo y engañarlo para causarle la muerte y obtener la propiedad de la finca.

El *trickster* es un ser muy complejo dotado de personalidad multifacética, que cambia en relación a la circunstancia ante la cual se encuentre. Se trata de un ser paradójico y lleno de contradicciones, como bien explica Robert Pelton que subraya sus diferentes manifestaciones:

[...] these many «guises» in which the trickster may be deceiver, thief, parricide, cannibal, inventor, creator, benefactor, magician, perpetrator of obscene acts, reflect a mythological portray talk of a kind of surd-factor, of diverse manifestation and common occurrence in human experience. (1980: 5-6)

Ante la muerte de Pata de Aire, la reacción de Jicotea va totalmente en contra de la crueldad de su comportamiento precedente, dejando aflorar, en cambio, una especie de arrepentimiento: «-“¡Ay, Pata de Aire” - lloró Jicotea -, “Pata de Aire”, mi carabela, mi hermano! Cuando viniste al mundo, nada tenías...” Le rezó un Padrenuestro» (Cabrera, 1989: 78). Sin embargo, la positividad de este sentimiento es momentánea porque enseguida se lee que «le cortó los cuernos que el fuego había lamido sin consumir» (1989: 78). A la maldad de Jicotea se opone la pureza y bondad de Pata de Aire, que nunca deja de confiar en la relación de amistad.

A la luz de lo analizado, este cuento se configura como un lugar en el que los opuestos se encuentran y conviven: circularidad y linealidad, caos y orden, hombres y animales, fealdad y hermosura, vida y muerte cruzan sus caminos y se funden en un único mundo que cobra vida en el espacio narrativo.

Es precisamente la coexistencia de términos diferentes y contrarios lo que determina la *metaxý* del cuento considerado; es decir, su condición intermedia. El término medio entre los dos extremos es lo que participa del ser y del no-ser y, al hacerlo, abre las puertas sobre el mundo como lugar de la multiplicidad y del devenir.

La multiplicidad, la variedad, es decir, la posibilidad de que en el mundo hayan caminos diferentes, se reflejan en la presencia de parejas dialécticas dentro de la historia, que coexisten y comparten el mismo espacio. El devenir, en cambio, está representado por las estructuras circulares y repetitivas analizadas, pero que al mismo tiempo salen de sí mismas y evolucionan en otras repeticiones,

estableciendo un desarrollo dentro de la historia. De este modo, el universo narrativo ensancha sus posibilidades, debordando los límites impuestos por cualquier tipo de definición y configurándose, en cambio, como un lugar ubicado en un espacio intermedio, un lugar cuyas paredes osmóticas le permiten alimentarse de varias fuentes y alcanzar un nuevo y logrado valor artístico.

En el cuento considerado, así como en toda la narrativa de Lydia Cabrera, la autora transforma los materiales de su vivencia por virtud de su arte literario, dotándolos de una configuración lingüística que le ha permitido conferirles cierta autonomía frente a la contingencia histórica, para lograr así extraerlos de la corriente del tiempo cronológico y preservarlos. Lydia Cabrera se vale de un juego artístico: funde paisajes, historia, vida y leyendas en una nueva unidad en donde la vida histórica concreta alojada en el texto pasa a segundo plano, fundiéndose, en cambio, con la dimensión imaginaria en que todo hablar se proyecta creativamente. Paralelamente, también a nivel formal, la habilidad de la autora se reafirma en la creación de un estilo que refleja perfectamente el asunto tratado; el bilingüismo verbal, el uso de metáforas finamente poéticas junto con logradas imágenes surrealistas, y el registro verbal culto junto con el habla popular no son sino la expresión del mestizaje creador que origina la forma peculiar de éste y de los demás cuentos, y que resulta la única forma posible para expresar de manera exhaustiva la hibridez de la materia tratada.

En Lydia Cabrera, lo afrocubano no es una moda, sino un *modo*, una manera sistemática de ver el mundo, asimilada totalmente, pacientemente aprendida y sabiamente trabajada con sustancia estética. En sus cuentos habla el alma sincrética del negro cubano por boca de una autora que por empatía ha asimilado su espíritu. De ahí el carácter hondamente cubano de esta producción narrativa. En ella vibra con plena autenticidad el alma del negro criollo. La suya es una obra de total cubanía, en la cual Lydia Cabrera expresa la riqueza y complejidad de ese polo afrocubano tantas veces despreciado, pero sin el cual Cuba dejaría de ser Cuba.

Bibliografía de la autora

- CABRERA, LYDIA, *Ayapa: Cuentos de Jicotea*, Miami, Ediciones Universal, 1971.
 —, *Por qué... Cuentos negros de Cuba*, Madrid, Ramos, 1972.
 —, *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales*, Miami, Ultra Graphics Corporation, 1983.
 —, *Cuentos negros de Cuba*, Madrid, Icaria, 1989.
 —, *El monte: (Igbo - Finda, Ewe Orisha, Viti Nfinda): (notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y el pueblo de Cuba)*, Miami, Ediciones Universal, 1992.

Bibliografía crítica de la vida y de la obra de Lydia Cabrera

- HIRIART, ROSARIO, *Lydia Cabrera: Vida Hecha Arte*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1978.
 —, «Prólogo» a LYDIA CABRERA, *Cuentos negros de Cuba*, Madrid, Icaria, 1989.
 INCLÁN, JOSEBNA, *Ayapá y otras Otán Iyebiyé de Lydia Cabrera*, Miami, Universal, 1976.
 MONTES HUIDOBRO, MATÍAS, «Lydia Cabrera: observaciones estructurales sobre su narrativa», en REINALDO SÁNCHEZ (ed.), *Homenaje a Lydia Cabrera*, Miami, Universal, 1978, 41-50.
 PERERA, HILDA, IDAPO. *El sincretismo en los Cuentos negros de Lydia Cabrera*, Miami, Ediciones Universal, 1971.

Bibliografía general

- ALPHA I., SAW, *Introducción a la cultura africana: aspectos generales*, Barcelona, Serbal; París, Unesco, 1982.
 BROWDER, CLIFFORD, *André Breton, Arbiter of Surrealism*. Gêneve: s.e., 1967.
 CASTELLANOS, JORGE e ISABEL, *Cultura afrocubana 1. El negro en Cuba: 1492-1844*, Miami, Universal, 1988.
 —, *Cultura afrocubana 2. El negro en Cuba: 1845-1959*. Miami, Universal, 1988.
 —, *Cultura afrocubana 3. Las religiones y las lenguas*, Miami, Universal, 1992.
 —, *Cultura afrocubana 4. Letras, música y arte*, Miami, Universal, 1994.
 CHEVRIERE, JAQUES, *Littérature nègre*, Colin, París, 1974.
 COLOMBRES, ADOLFO. *Celebración del lenguaje*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1997.
 CONTRERAS, GILBERTO GONZÁLEZ, «La poesía negra», *Revista Bimestre Cubana*, 37, La Habana, 1936, 30-42.
 CUERVO HEWITT, JULIA, *Aché, presencia africana: tradiciones yoruba-lucumi en la narrativa cubana*, New York, Peter Lang, 1988.

- DEPESTRE, RENÉ, «Haïti ou la Négritude Dévoyée», *AfricAsia*, 6, París, 1970, 30-41.
- DE TORO, ALFONSO, «Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación. Roberto Retamar: Calibán», in SUSANNA REGAZZONI (a cura de), *Alma Cubana: Transculturación, Mestizaje e Hibridismo. The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje and Hybridism*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006, 15-35.
- DIAGNE, PATHÉ, «Renacimiento africano y cuestiones culturales», en SAW ALPHA (a cura di), *Introducción a la cultura africana: aspectos generales*. Barcelona, Serbal, París, Unesco, 1982, 117-65.
- DÍAZ NARBONA, INMACULADA, *Los cuentos de Birago Diopp: entre la tradición africana y la escritura*, Cádiz, Universidad, Servicio de Publicación, 1989.
- GALIMBERTI, UMBERTO, *Gli equivoci dell'anima*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- KESTELLOTT, LILYAN, *Anthologie nègro-africaine*, Verviers, Nouvelles Editions Marabout, 1981.
- KUTZINSKI, VERA M., «Literatura Afrohispanoamericana», en ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ENRIQUE PUPO-WALKER (a cura de), *Historia de la Literatura Hispanoamericana. El siglo XX*, vol. II, Madrid, Editorial Gredos, 2006, 188-210.
- LEAL, LUIS, *Historia del cuento hispanoamericano*, México, de Andrea Ediciones, 1971.
- ORTÍZ, FERNANDO, *Los negros brujos*, Miami, Ediciones Universal, 1973.
- , *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.
- PELTON, ROBERT D., *The Trickster in West Africa: a Study of Mythic Irony and Sacred Delight*, Berkeley, University of California Press, 1980.
- PERASSI, EMILIA, REGAZZONI, SUSANNA (coordinadoras), *Mujeres en el umbral: la iniciación femenina en las escritoras hispanicas*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- REGAZZONI, SUSANNA, «Escritoras cubanas», en *Studi di letteratura ispano-americana*, n° 30, 1999, 95-103.
- , «Mito y experiencias en algunas escritoras cubanas contemporáneas», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Hispanistas. III. Hispanoamérica. Lingüística. Teoría literaria*, Madrid, Editorial Castalia, 2000, 362-7.
- , *Storie di Fondazione. Storie di Formazione. La donna e lo schiavo nella Cuba dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2005.
- , (ed.), *Alma Cubana: Transculturación, Mestizaje e Hibridismo. The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje and Hybridism*, Madrid-Frankfurt a.M., Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- SARTRE, JEAN PAUL, «Orphée Noir», Introducción a LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de la langue française*, París, P.U.F., 1948.
- SÉDAR SENGHOR, LÉOPOLD, *Liberté I: Négritude et Humanisme*, París, Seuil, 1964.

- SINI, CARLO, *L'analogia della parola*, Milano, Jaca Book, 2003.
—, *Raccontare il mondo. Filosofia e cosmologia*, Milano, Jaca Book,
2004.
VALDÉS, BERARDO, *Panorama del cuento cubano*, Miami, Universal, 1976.

ABSTRACT

The purpose of the present paper is to propose a first approach to the narrative tales of Lydia Cabrera (La Habana 1900-Miami 1995). In the first chapter, the artistic overview which was present in Europe and America during the first decades of the XX century is depicted, focussing on the importance granted to the Negro figure; moreover, the contact with the European vanguards, which produces in Lydia Cabrera the fertile encounter with the African root of her country, is described. The second chapter, instead, is dedicated to the analysis of just one tale, chosen among the writer's production. It is «Taita Hicotea y Taita Tigre», where the most significant features of the writer's work are emphasized; further, in the same tale, it is highlighted the presence of couples of conflicting elements, whose dichotomy has been solved and synthetised, thus recovering the concept of harmony which is the basis of the african thinging.

KEYWORDS

European vanguards. Afro-Cuban literature. Lydia Cabrera.

ISABELLA FERRON

SCHELLING UND DIE SPRACHE

*Einige Anmerkungen zu Schellings Nachdenken
über die Sprache. Von der Philosophie der Kunst
bis zu dem pasigraphischen Versuch*

I. *Einführung*

Der vorliegende Beitrag verfolgt das Ziel einer Analyse der schellingschen Konzeption der Sprache, einerseits wie er sie in seinen Frühschriften und in der Philosophie der Kunst versteht, andererseits in den naturwissenschaftlichen Schriften, um darzulegen, wie sich seine Idee der Sprache entwickelt und welche Stellung sie innerhalb seines philosophischen Systems hat. Schelling¹ spricht über die Sprache zunächst sehr kurz und nur innerhalb der Philosophie der Kunst. Somit wird Sprache zu einer besonderen Kunstform, die er sehr hoch einschätzt, da sich das Absolute dadurch am besten ausdrückt.²

Eine Analyse der schellingschen Konzeption der Sprache soll also ein Beweis dafür sein, wie sich die Debatte über das Wesen der Sprache im 19. Jahrhundert verschiedenartig entwickelt hat und wie sich auch die schellingsche Sprachauffassung zum Nachdenken über die Möglichkeit einer Universalsprache beigetragen hat. Es sei anzunehmen, dass Schelling in den verschiedenen Phasen seines Denkens eine sehr hoch komplexe umfassende Sprachidee anbietet, die man der romantischen Leseart der Welt bezüglich nicht zu übersehen hat, wenn man dieses Zeitalter noch breiter und umfassender untersuchen möchte.

Schellings Auffassung der Sprache ist aber marginär in die sprachphilosophische und sprachwissenschaftliche Untersuchung einbezogen:³ kaum Beachtung hat auch sein pasigraphischer Ver-

¹ Für diesen Aufsatz ist die folgende Ausgabe der schellingschen Werke verwendet worden: FRIEDRICH WILHELM JOSEPH SCHELLING, *Ausgewählte Schriften in sechs Bänden*, Bd. 2 Schriften 1801-3, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1985. In dieser Arbeit wird die Angabe so verkürzt: *SW*, Bd. 2.

² F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 482 f.

³ Die kritische Bibliographie über die Stellung der Sprache bei Schelling

such gefunden, und das liegt – aller Wahrscheinlichkeit nach – an dem Mangel eines Interesses der Kritik an einigen Aspekten des schellingschen Gedankenguts, die ich für wesentlich halte, zumal sie die Struktur seines ganzen philosophischen Systems ersetzen. Dass seine Bemerkungen folglich nicht die richtige Anerkennung in der nachfolgenden Sprachphilosophie und -wissenschaft bekommen haben, beeinträchtigt ihre Wichtigkeit und Originalität keineswegs.

Es liegt auf der Hand, dass Schelling in der Sprache und über die Sprache in einer besonderen intensiven Art durchdenkt, auch wenn man zugeben muss, dass er der Sprache in seinem Werk nur wenigen Platz eingeräumt hat.

Die Reflexion über die Sprache verfiicht er eng im unmittelbaren Zusammenhang mit der Aufstellung und Durchführung seines metaphysischen Prinzips, also im Zentrum seines Philosophierens. Zuerst ist die Sprache ein abbildliches Verstandesprodukt und insofern begrifflich strukturiert,⁴ da der Verstand – im kantischen Sinne begriffen – das Vermögen der Begriffe ist. Die Begriffe entstehen als spontane Verstandesleistung durch Vergleich, Abstraktion und Reflexion des mannigfaltigen Erkenntnismaterials, welches in der Genauigkeit des Begriffs fixiert wird. Die Grenze des Begriffs und seiner Leistungsfähigkeit werden aber nur dort erreicht, wo es nicht mehr um gegenständlich-objektive Erkenntnis geht. Kurzum: es handelt sich um den alles Gegenständliche begrifflich machenden Grund, der nicht gegenständlich-objektiv

zählt nur wenige Studien, die sich auf die fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts begrenzen. Helmut Gipper erwähnt nur kurz die sprachliche Konzeption Schellings in seinem Buch *Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie im Zeitalter der Romantik: ein Beitrag zur Historiographie der Linguistik*, 2. verbesserte Aufl., Tübingen, Narr Verlag, 1985. In der Ausgabe Plitts, *Aus Schellings Leben. In Briefen*, wird kurz auf die Thematik der Sprache verwiesen. Schon in den Jugendjahren (am Ende seines Aufenthalts in Bebenhausen) beschäftigte sich Schelling mit der Problematik der Universalsprache, jedoch in religiöser Hinsicht. Aller Wahrscheinlichkeit nach hängt das von seinem Interesse für die orientalischen Sprachen ab, und seine Auseinandersetzung mit dieser Thematik findet einen einleuchtenden Beweis in einem auf Latein verfassten Gedicht, das er an den Vater in einem Brief von 28. Mai 1790 geschrieben hat. Vgl. dazu: *Aus Schellings Leben. In Briefen*, Hg. von Plitt, Bd. I, 1775-803, Hildesheim-Zürich-New York, Olms Verlag, Nachdruck von 2003, Bd. I, S. 19. Hinsichtlich der Schellingschen Werke sind auch die folgenden Ausgaben verwendet worden: F.W.J. SCHELLING, *Einleitung zu einer Idee zu einer Philosophie der Natur*, in F.W.J. SCHELLING, *Sämtliche Werke*, Erste Abt., Bd. II, Stuttgart und Augsburg, 1856-61; DERS., *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Ausgewählte Schriften in sechs Bänden*, Bd. 2. Schriften 1801-3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1985.

⁴ F.W.J. SCHELLING, *Bruno*, IV, 302.

sein kann. Wesentlich ist der Ort der Wahrheit, wo Subjekt und Objekt, Erkennendes und Erkanntes, Denken und Sprechen immer zusammenhängen. Dieser Grund kann nur ein Absolutes sein, d.h. ein Unbedingtes, und muss gedacht werden, wenn gegenständliche Erkenntnis und wahres Wissen erklärt werden: sonst kann er als absoluter Grund nicht in den immer auf die Objekte bezogenen Begriff «Sprache» eingehen. In der Tradition ist dieser Grund «Gott»; Schelling zieht ihn aus der Einheit von Subjekt und Objekt heraus und nennt ihn «intellektuelle Anschauung». Auch bei Schelling fallen Denken und (begriffliches) Sprechen zu Gunsten der sprachlosen Gewissheit einer intellektuellen Anschauung auseinander.

Das Absolute als das absolute Identische, bzw. Nichtobjektives kann nicht mittels der Begriffe verstanden werden, sondern durch unmittelbare Anschauung.⁵

Die intellektuelle Anschauung sei – so Schelling – zwar Gewissheit, aber noch kein Wissen, da eine minimale Differenz zwischen Subjekt und Objekt dafür notwendig sei. Sie nimmt das Wissen der Einheit von Denken und Sein, Idealität und Realität vorweg, und deren Wahrheit als Wahrheit des Absoluten aufzuzeigen, sei es Aufgabe der Philosophie. Dadurch bedarf aber man der ästhetischen Anschauung. Schelling erklärt diese Idee im Prozess einer Geschichte des Selbstbewusstseins, welches die wesentliche Einheit der bewussten Tätigkeit der Reflexion und des unbewussten, reellen Produzierens der Dinge erlangt. Den letzten, entscheidenden Anstoss zu dieser Einsicht muss demzufolge das Kunstwerk geben, in welchem die von der intellektuellen Anschauung vorausgesetzte Identität gegeben wird. Dem Kunstwerk, das einerseits an ein reelles Natur-, andererseits an ein ideelles Freiheitsprodukt grenzt, gelingt es, die bewusste Tätigkeit in der Form der unbewussten widerzuspiegeln: Dementsprechend muss die intellektuelle Anschauung objektiv-gewiss legitimiert werden.⁶

Ihre Objektivität wird dank der ästhetischen Anschauung gewährleistet und zeigt sich durchweg sowohl in der ursprünglich absoluten Identität zwischen Subjekt und Objekt um Selbstbewusstsein des transzendentalen Ich wie auch bei aller Begriff- und Sprachlosigkeit in der Kunst. Darüber hinaus teilt sich eine Erweiterung des Verständnisses von Sprache aufgrund der

⁵ F.W.J. SCHELLING, *System des transzedentalen Idealismus*, III, 625.

⁶ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I, 5, 389, S. 217.

Negativität des Begriffs angesichts des absoluten Prinzips mit. Im Identitätssystem wird die intellektuelle Anschauung zum Medium der Anschauung des Ich im Unbedingten und Absolutem schlechthin. Die Sprache wird durchaus aufgrund des Absoluten notwendigerweise gewährt, insofern sie als ideale Begriff-Sprache verstanden wird.⁷

Das Absolute kann an sich für die Erklärung dessen gedacht werden, was empirisch erscheint, aber in seinem Wesen nicht begrifflich-sprachlich dargelegt werden, sondern nur an die Evidenz der reinen Vernunftkenntnis appelliert, welche allen Verstand überragt. In der Trennung von Vernunftidee und Verstandesbegriff, Denken und Sprechen stellt sich der Philosoph auf die Gipfel des Identitätssystems in der Evidenz einer Sache, bzw. des Absoluten bewusst.⁸

Die immer noch vordringlich als idealer Sprachbegriff verstandene Sprache gehört zum bloss Abbildlichen einer untergeordneten Erkenntnis und reicht nicht zum Absoluten, welches sich einer übergeordneten Vernunftkenntnis als die Einheit von Denken und Anschauen, Idealem und Realem in der intellektuellen Anschauung entwickelt.

2. *Die Sprache in der Philosophie der Kunst: Sprache als «natürliches Kunstwerk»*

2.1. *Die Philosophie der Kunst*

Die Sprache wird, wie kurz zuvor erwähnt, innerhalb der Philosophie der Kunst anders betrachtet und, vor allem, als etwas Natürliches begriffen. Der Abbildcharakter deduziert Schelling innerhalb der Philosophie der Kunst, in der die Sprache⁹ wie Folgendes analysiert wird: dem Problem der Sprache wird nur ein kurzer Paragraf innerhalb der Philosophie der Kunst, d.h. der § 73 der Schrift *Über das Studium der Philosophie insbesondere. Aus: Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (1803) gewidmet. Ich halte diese sprachliche Bestimmung für angebracht und notwendig, da es mir scheint, dass ein roter Faden durch das schellingsche Gedankengut bis zur Philosophie der Offenbarung gezogen werden kann, in der die Sprache in einer noch

⁷ F.W.J. SCHELLING, *SW, Bruno*, IV, 302.

⁸ F.W.J. SCHELLING, *SW, Philosophie und Religion*, VI, 27.

⁹ F.W.J. SCHELLING, *SW, I/ 5*, 482.

verschiedenen Hinsicht betrachtet wird. Obwohl nur sprunghaft ist die Reflexion über die Sprache bei Schelling immer nachweisbar und ihre Bestimmung als «natürliches Kunstwerk» steht als der Ausgangspunkt für ihre fortführenden Determinationen. In diesem Zusammenhang resultiert schlechthin wichtig, die Entwicklungslinien des Begriffs «Sprache» bei Schelling zu umreißen.

Ist der Ausgangspunkt des transzendentales Systems das Subjektive als Erstes und Abolutes, in dem Bewusstloses und Bewusstes in ursprünglicher Identität vereint sind, so kommt es philosophisch nun darauf an, diese Identität im transzendentalen Ich als eine gewusste Identität von Objektivem (Natur, Notwendigkeit) und Subjektivem (Ich, Freiheit) zu zeigen.¹⁰

Gefragt ist eine Synthesis der in der Freiheit des Absoluten existierenden «Identität des Bewussten und Bewusstlosen» und dem in der Anschauung des Naturproduktes existierenden «Bewusstsein dieser Identität».¹¹

Die Kunst wird als ewiges Organon der Philosophie verstanden, und in ihr zeigt sich das Geniesprodukt, das nicht als Einheit zu begreifen ist, sondern als solche gedacht werden muss, und zwar als Identität von Bewusstem und Unbewusstem, Denken und Sein, Geist und Natur, Subjektivem und Objektivem.¹²

Es geht demnach in der Philosophie der Kunst nicht um Kunstprodukten,¹³ sondern um die Bestimmung des Übergangs zur Kunst durch ein transzendentales Nachdenken über die verschiedenen Wissensformen:

Die Kunst ist das Reale, Objektive, die Philosophie das Ideale, Subjektive. Man könnte also die Aufgabe der Philosophie der Kunst zum voraus schon so bestimmen: das Reales, welches in der Kunst ist, im Idealen darzustellen. Allein die Frage ist nun eben, was es heiße: ein reales im Ideales darzustellen, und ehe wir dieß wissen, sind wir über den Begriff der Philosophie der Kunst noch nicht im Reinen. Wir haben also die ganze Untersuchung noch tiefer anzufassen. Da Darstellung im Idealen überhaupt = Construieren, auch die Philosophie der Kunst = Construction der Kunst seyn soll, so wird diese Untersuchung nothwendig zugleich in das Wesen der Construction tiefer einbringen müssen.¹⁴

Die geforderte Synthesis zwischen Bewusstem und Bewusstlosem ist einzig und allein denkbar, wenn sie einerseits als Tätigkeit, und

¹⁰ F.W.J. SCHELLING, *SW*; I/4 116 f., S. 48; I/5, 368, S. 196.

¹¹ F.W.J. SCHELLING, *SW*, III, S. 612.

¹² F.W.J. SCHELLING, *SW*, III, 626 und I/5, 383, S. 211.

¹³ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5 362, S. 190 f.

¹⁴ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 364-5, S. 192-3.

andererseits als das Verhältnis zwischen dem Akt ihrer Tätigkeit und dem Produkt begriffen werden kann. Damit diese Tätigkeit des Ich aber vollzogen wird, ist sie eine in Freiheit vollzogene Handlung. Im Kunstprodukt wird die bewusste Tätigkeit des Ich in seiner Verwirklichung als bewusstlose, bzw. objektive Tätigkeit reflektiert, d.h. die bewusste Tätigkeit erscheint als bestimmt durch das Bewusstlose.¹⁵

Die Tätigkeit, welche das Kunstprodukt schöpft, beginnt bewusst und endet bewusstlos, und ihr Produkt ist nicht an Zwecke gebunden. Um das zu erklären, greift Schelling auf die freie Handlung des Ich zurück. In ästhetischer Produktion verwirklichen sich Bewusstsein und Bewusstlose in einer absoluten Identität, und das ist nur möglich denkbar, wenn die ästhetische Produktion nicht mit den Bedingungen einer freien Handlung verbunden ist. Kurzum: im Kunstprodukt verwirklicht sich diese Identität im Moment, wo die produzierende Tätigkeit aufhört, da sie sich im Produkt vollständig erfüllt hat und in einer vollkommenen Selbstanschauung im Produkt gekommen ist.¹⁶ Dasselbe geschieht in der Sprache:

Die ideale Einheit als Auflösung des Besondern ins Allgemeine, des Concreten in Begriff, wird objektiv in Rede oder Sprache [...] Die Sprache ist, nur wieder real angeschaut, dieselbe Auflösung des Concreten in das Allgemeine, des Seyns in das Wissen, welches das Denken ideal ist.¹⁷

In der Selbstanschauung begreift das Ich nicht nur sich selbst, sondern es erblickt zugleich im Kunstprodukt die Verwirklichung des Absoluten. Die Wirkung des Absoluten auf das Ich verursacht einen Gemütszustand von «unendlicher Befriedigung».¹⁸

Wenn also Bewusstsein und Bewusstloses, Ideales und Reales, Verstand und Wille, bzw. Erkennen und Handeln als freie Taten in der Kunst identisch sind, muss die Vernunft nicht nur ein äußerliches Dasein treffen, sondern sie kann auch Für-sich-selbst-sein. In seiner Form ist das Kunstwerk sowohl von der Materie, als auch von der Idee unabhängig, welche seine grundlegenden Elemente sind. In ihm äußert sich die schöpferische Kraft des Genies, welches nichts anders als eine Einheit von Realem und Idealem ist.

¹⁵ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 366, S. 194.

¹⁶ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 377 f., S. 205.

¹⁷ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 482, S. 310.

¹⁸ F.W.J. SCHELLING, *SW*, V, S. 615.

In der Sprache sieht Schelling eine Analogie mit dem Kunstwerk: auch die Sprache resultiert aus einer Synthesis zwischen Bewusstem und Bewusstlosem, da sie gleichzeitig sowohl als Tätigkeit als auch als das Verhältnis zwischen dem Akt dieser Tätigkeit und dem Produkt zugleich begriffen werden kann. Dementsprechend ist der Sprechakt eine in Freiheit verwirklichte Tat, in der die bewusste Tätigkeit des Subjekts in seiner Verwirklichung als bewusstlose, bzw. objektive Tätigkeit reflektiert, d.h. die bewusste Tätigkeit erscheint als bestimmt durch das Bewusstlose. Im sprachlichen Produzieren verwirklichen sich demzufolge Bewusstseins und Bewusstloses in einer absoluten Identität, und das lässt sich nur denken, wenn die sprachliche Produktion nicht an die Bedingungen einer freien Handlung gebunden ist. Im Sprechakt verwirklicht sich diese Identität im Moment, in dem die produzierende Tätigkeit aufhört, da sie sich im Produkt vollzogen hat und in einer vollkommenen Selbstanschauung im Produkt gekommen ist.¹⁹

In ihrer Form ist folglich auch die Sprache²⁰ sowohl von der Materie wie auch von der Idee unabhängig, welche beide aber ihre grundlegenden Elemente sind. In ihr äußert sich die schöpferische Kraft des Genies, welches schlechthin nichts anders als eine Einheit von Realem und Idealem ist:

Die Sprache als die sich lebendig aussprechende unendliche Affirmation ist das höchste Symbol des Chaos, das in dem Absoluten Erkennen auf ewige Weise liegt. In der Sprache liegt alles als eins, von welcher Seite man sie auffasse.²¹

Sprache ist somit eine besondere und eigentümliche Form der Kunst, in der Schelling auch eine Analogie mit der Vernunft sieht:²²

.Noch mehr ausgedrückt ist die absolute Identität in der Sprache, inwiefern sie von der Seite ihrer Bezeichnungen betrachtet wird. Sinnliches und Unsinnliches ist hier eins, das Handgreiflichste wird zum Zeichen für das Geistigste. Alles wird Bild von allem und die Sprache selbst eben dadurch Symbol der Identität aller Dinge. In der innern Construction der Sprache selbst ist alle Einzelne selbst bestimmt durch das Ganze; es ist nicht Eine Form oder einzelne Rede möglich, die nicht das Ganze forderte. Die Sprache, absolut betrachtet oder an sich, ist nur Eine, wie die Vernunft nur Eine ist,

¹⁹ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 482, S. 310.

²⁰ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 482-3, S. 310-1.

²¹ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 484, S. 312.

²² F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/4, 114, S. 47.

aber aus dieser Einheit gehen ebenso, wie aus der absoluten Identität, die verschiedenen Dinge die verschiedenen Sprachen hervor, deren jede für sich ein Universum, von den anderen absolute gesondert, und die doch alle wesentlich eins sind, nicht bloßdem inneren Ausdruck der Vernunft nach, sondern auch was die Elemente betrifft, die bei jeder Sprache, wenige Nüancen ausgenommen, gleich sind.²³

Die Sprache wird nicht nur als Teil des philosophischen Denkens in Blick genommen, sondern im weitesten Sinne auch als menschliches Urphänomen, das sich im künstlerisch-poetischen Ausdruck vervollkommt.²⁴ Einerseits hat sie hinsichtlich ihrer idealen, intellektuellen Seite Zugang zu dem Begriff des Denkens; andererseits hinsichtlich ihrer realen Seite wird sie zum Medium, mittels dessen sie objektiviert wird:

Die Sprache von der einen Seite betrachtet ist unmittelbarer Ausdruck eines Idealen – des Wissens, Denkens, Empfindens, Wollens u.s.w. – in einem Realen, insofern selbst ein Kunstwerk. Allein sie ist von der anderen Seite ebenso bestimmt ein Naturwerk, indem sie als die eine nothwendige Form der Kunst nicht ursprünglich durch Kunst erfunden oder entstanden gedacht werden kann. Sie ist also ein natürliches Kunstwerk, wie es mehr oder weniger alles ist, was die Natur hervorbringt.²⁵

Ideales, begriffliches Denken und reales Reden sind bei Schelling getrennt, jedoch nur der intellektuellen anschaulichen Einheit des philosophischen Prinzips gemäß. Sie sind aufgrund ihrer Abständigkeit vom Absoluten gleichwertig und demzufolge aufeinander bezogen. Sowohl das Denken wie auch die Sprache sind als Abbilder des Absoluten zu begreifen, streben danach, jedoch erreichen das Urbild nie. Nach wie vor ist Sprache realer Ausdruck idealer Gedanken, und inwieweit sie mit dem Denken nicht identisch ist, ist sie mit ihm in Hinblick auf absolute Wahrheit nicht untergeordnet, sondern vielmehr gleichgestellt.²⁶

In der Identitätsschematischen Differenzierung wird die Sprache zum Ausdruck eines Idealen, also eines Subjektiven wie Wissens, Denkens, Empfindens und Wollens. Trotz ihrer Subjektivität ist sie aber nichts vom Subjekt spontan Geleistetes, Erfundenes, sondern Form alles Wissens, Denkens, Empfindens und Wollens, durchweg als notwendiges Leib:

²³ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 484, S. 312.

²⁴ F.W.J. SCHELLING, *SW*, V, 736.

²⁵ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 482, S. 310.

²⁶ *Ebd.*

Als rein= Ideales wird sie aber nicht objektiv, sie fällt in das Subjektive zurück, und ist selbst das Subjektive: sie strebt also notwendig unmittelbar wieder nach einer Hülle, einem Leib, durch den sie ihrer Idealität unbeschadet objective werde; sie integriert sich wieder durch ein Reales.²⁷

Ferner trifft es zu, dass sie aller subjektiven Leistung schon als naturhaft Vorgegebens zugrunde liegt.²⁸ Sie ist keine willkürliche Erfindung, bzw. kein Konstrukt des Menschen, oder ein irgendwann von einem Gott dem Menschen gegebenes Verständigungsmittel, sondern eher eine immer schon voraussetzende Basis des Subjekts als naturhaft vorgegebene und unbedingte, d.h. in ihrem Ursprung nicht zu erklärende Form:

Randbemerkung: Sprache überhaupt= Kunsttrieb des Menschen, und wie der Lehrer des Instinkts das Sittliche ist, so der Sprache. Beide Behauptungen, dass durch Erfindung der Menschen, durch Freiheit, und daß durch göttlichen Unterricht, sind falsch.²⁹

Somit verlässt Schelling den instrumentellen Gebrauch der Sprache. Idealsprachlich gefasst ist die Sprache nur 'Eine' wie die Vernunft, mit ihrem harmonischen Ineinander von Lauten und Bedeutungen, das Symbol der Identität aller Dinge im Absoluten.³⁰ Dass die Sprache gewissermaßen so alles ist, macht sie chaotisch, dass sie aber alles harmonisch strukturiert, macht sie zum Kosmos.³¹

²⁷ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 483, S. 311.

²⁸ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 482, S. 310.

²⁹ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 486, S. 314.

³⁰ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 485, S. 313.

³¹ W. BEIERWALTES, «Einleitung», in *F.W. Schelling: Texte zur Philosophie der Kunst*, Ausgewählt und eingeleitet von W. Beierwaltes, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1982, S. 3-46; K.O. APEL, *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*, Archiv für Begriffsgeschichte, Bonn, Bouvier, 1973; H. ARENS, *Sprachwissenschaft: Der Gang ihrer Entwicklung von der antike bis zur Gegenwart*, 2. Aufl., Freiburg-München, Alber Verlag, 1969; E. COSERIU, *Die Geschichte der Sprachphilosophie von den Anfängen bis zur Gegenwart. Eine Übersicht*, 2 Bde., Tübingen, Narr Verlag, 1969-72; U. ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1993; M. FRANK, *Eine Einführung in Schellings Philosophie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985; DERS., *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1975; G. GAMM, *Der Deutsche Idealismus. Eine Einführung in die Philosophie von Fichte, Hegel und Schelling*, Stuttgart, Reclam, 1997; L. HASLER (Hg.), *Schelling. Seine Bedeutung für eine Philosophie der Natur und der Geschichte. Referate und Kolloquien der Internationalen Schelling Tagung Zürich 1979*, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1981, S. 77-98; G. HASLER, P. SCHMITT (Hg.), *Sprachdiskussion und Beschreibung von Sprachen im 17. und 18. Jhd.*, Münster, Nodus Publikationen (= Studium Sprachwissenschaft Beiheft 32), 1999; R. KOSELLECK, *Geschichtliche*

Ausgangspunkt dieses transzendentalen Systems ist das Subjektive als Erstes und Absolutes. In diesem Subjektiven verknüpfen sich Bewusstloses und Bewusstes in einer ursprünglichen Identität. Ich halte es für möglich, dass Schelling eine Analogie mit der Sprache und ihrer Definition in der Identität sieht.

Schelling bestimmt zwar die Sprache auf diese Art und Weise:

- als Auflösung des Konkreten im Allgemeinen³²
- als Ausdruck eines Idealen in einem Realen³³
- als ein Naturwerk³⁴
- als ein «natürliches Kunstwerk»³⁵

Schelling legt demzufolge die Sprache innerhalb der Rede vom Absoluten an, wenn er sie als Einheit, als absolute Identität vom Bewusstem und Bewusstlosen begreift. Im Verhältnis der Sprache zum Denken erblickt er den Ursprung des menschlichen Bewusstseins. Denken und Sein, Denken und Sprechen werden in Einem betrachtet und konzipiert. Diese Einheit ist schon im Absoluten vorausgesetzt. Diesbezüglich gehört die Sprache mithin zum Identitätssystem, in dem man eine Verbindung mit der Vernunft³⁶ erkennen kann. Im Absoluten ergibt sich ein Indifferenzpunkt³⁷ von Realem und Idealem, von Besonderem und Allgemeinem. Aus diesem Indifferenzpunkt sollen – so Schelling – Einheit und Erkenntnis hervorbringen. Auch in der Sprache gibt es einen Indifferenzpunkt, wo man durch die verschiedenen Sprachen die Einheit der inneren Sprachform finden kann:

[...] aber aus dieser Einheit gehen ebenso, wie aus der absoluten Identität die verschiedenen Dinge, die verschiedenen Sprachen hervor, deren jede für sich in einem Universum, von den anderen absolut

Grundbegriffe: historisches Lexikon aus politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Stuttgart, Klett-Kotta, 1990 ff.; H. PAETZOLD, *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur ästhetischen Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*, Wiesbaden, Steiner, 1983; D. JÄHNIG, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, Bd. 1: *Schellings Begründung von Natur und Geschichte*, Pfullingen, 1966; Bd. 2: *Die Wahrheitsfunktion der Kunst*, Pfullingen 1969; JANTZEN, J., [Darstellungen einzelner Schellingscher Werke], in *Lexikon der philosophischen Werke*, Hg. von F. Volpi-Nida-Rümelin, Red. Vearntwortl. Mithg. M. Köttnitz-H. Olechnowitz, Stuttgart, Kröner, 1988.

³² F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 482, S. 310.

³³ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 483, S. 311.

³⁴ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 482, S. 310.

³⁵ *Ebd.*

³⁶ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/4, 114, S. 48.

³⁷ F.W.J. SCHELLING, *SW*, Bd. 2, I/4, 380, S. 124.

gesondert, und die doch alle wesentlich eins, nicht bloß dem inneren Ausdruck der Vernunft nach, sondern auch was die Elemente betrifft, die bei jeder Sprache, wenige Nüancen ausgenommen, gleich sind.³⁸

Es liegt auf der Hand, dass es sich hiermit um eine Einheit handelt, welche absolut fixiert wird, nicht wie in der intellektuellen Anschauung, und sie wird somit zum Symbol der schöpferischen Kraft der Sprache.³⁹

Sprache wird zum Mittel der Synthesis in ihrer Einheit von Formen (die Sprache) und in ihrer Differenzierung (das Sprechen, die historischen Sprachen), aber sie ist durchaus auch und besonders eine spezifische Form des Absoluten. Das Absolute ist Gott und Schelling begreift die Sprache im Verhältnis zu Gott wie folglich:

Da wo der Idee die ideale Einheit selbst, als besondere, zur Form wird – in der realen Welt – wird sie nicht in ein anderes verstellt, sie bleibt ideal, aber so, daß sie die andere Seite dagegen zurückläßt, und demnach nicht als absolut Ideales erscheint, sondern als bloß relativ Ideales, das das Reale außer sich – sich entgegenstehend – hat. Als rein-Ideales wird sie aber nicht objektiv, sie fällt in das Subjektive zurück, und ist selbst das Subjektive; sie strebt also nothwendig unmittelbar wieder nach einer Hülle, einem Leib, durch den sie ihrer Idealität unbeschadet objektiv werde; sie integriert sich wieder durch ein Reales. In dieser Integration entsteht das entsprechende Symbol der absoluten oder unendlichen Affirmation Gottes, weil diese hier sich durch ein Reales darstellt, ohne daß sie aufhört ideale zu sein (welches eben die höchste Forderung ist), und dieses Symbol ist die Sprache, wie sie leicht einsehen läßt. Aus diesem Grunde hat nicht nur in den meisten Sprachen Sprache und Vernunft (welche eben das absolute Erkennen, das Erkennende der Idee ist) ein und denselben Ausdruck, sondern auch in den meisten philosophischen und religiösen Systemen, vorzüglich des Orients, ist der ewige und absolute Akt der Selbstaffirmation in Gott – der Akt seines ewigen Schaffens – als das sprechende Wort Gottes, der Logos der zugleich Gott selbst ist, bezeichnet worden.⁴⁰

In der Sprache sowie in der Kunst wird das Absolute durch sein Gegenbild bestimmt, und zwar durch die empirische Welt, und auf diese Art und Weise wird es mittels der Indifferenz ausgezeichnet.

Auf keine andere Weise, als wie sich in der Sprache das Wissen noch jetzt symbolisch fasset, hat sich das göttliche Wissen in

³⁸ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 485, S. 313.

³⁹ *Ebd.*

⁴⁰ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 482-83, S. 311.

der Welt symbolisch gefasst, so dass auch das **Ganze** der realen Welt (nämlich inwiefern sie selbst wieder Einheit des Realen und Idealen ist) auch wieder ein ursprüngliches Sprechen ist. Aber die reale Welt ist nicht mehr das lebendige Wort, das Sprechen Gottes selbst, sondern nur das gesprochene – geronnen – Wort.⁴¹

Für Schelling ist die Kunst bewusste Tätigkeit und die Poesie das Bewusstlose, was in die Kunst miteingeht. Die Indifferenz von Poesie und Kunst bringt nun das Vollendete (das nur durch das Genie möglich ist) hervor.⁴² Die Kunst reflektiert die Identität der bewussten und der bewussten Tätigkeit, ihr Grundcharakter besteht in einer bewussten Unendlichkeit, einer Synthesis von Natur und Freiheit. Diesbezüglich behauptet Schelling, dass das Kunstwerk so ist, «als ob» es einer unendlichen Auslegung fähig wäre. Es kann nicht zu Ende führen; Es ist nicht auslesbar, nicht völlig und zu Ende lesbar. Ähnlich denkt Schelling an die Sprache, die er als etwas Besonders begreift und durch die Analogie mit dem Kunstwerk zu erklären versucht. Er bemerkt, dass sich die Totalität des Absoluten in der Sprache mittels der Bestimmung der einzelnen Teile äußert: die Totalität wird durch das Allgemeine, die Gattung, die Idee (die Sprachform) symbolisiert, während die verschiedenen Teile durch das Besondere, die Materie (die Lautform) bezeichnet werden.⁴³

Bei Schelling ist die Sprache somit eine besondere Kunstform und gehört zu den bildenden Künsten; die Poesie ist ihr höchstes Symbol, da sie ein gesprochenes Wort ist und die unmittelbare Kenntnis des Kunstwerks gewährleistet. Demzufolge ist es Aufgabe der sprachlichen Konstruktion,⁴⁴ das Reale und das Ideale, das

⁴¹ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 484, S. 312

⁴² Vgl. D. JÄHNIG, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, Bd. 1: *Schellings Begründung von Natur und Geschichte*, Pfullingen, Neske, 1966; Bd. 2: *Die Wahrheitsfunktion der Kunst*, Pfullingen, Neske, 1969; JANTZEN, J., [Darstellungen einzelner Schellingscher Werke], in *Lexikon der philosophischen Werke*, Hg. Von F. Volpi-Nida-Rümelin, Red. Vearntwortl. Mithg. M. Köttnitz-H. Olechnowitz, Stuttgart, Kröner, 1988; KOSELLECK, R., *Geschichtliche Grundbegriffe: historisches Lexikon aus politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart, Klett-Kotta, 1990. Vgl. F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 364-5, S. 192-3 und I/5, 386, S. 214.

⁴³ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 485, S. 313.

⁴⁴ Der Begriff der «Construction» ist im Schelling'schen transzendentalen System sehr wichtig, da dieser Begriff in gewisser Hinsicht der Kernpunkt ist, aus dem Schelling seine Philosophie entwickelt. Schelling benutzt den Begriff der «Construction» auch der Sprache, und allgemeiner, der Kunst bezüglich, damit auch die Philosophie der Kunst ihren wissenschaftlichen Charakter und somit die abstrakte Ebene der Reflexion gewinnen kann. Vgl. dazu: SCHELLING, *F.w.j.*, *SW*, I/4, 409, S. 152-53.

Besondere und das Allgemeine miteinander zu verknüpfen. Das Besondere kann z.B. in der Sprache als Symbol der Gattung objektiv dargestellt und reflektiert werden.⁴⁵

Die Kunst ist demzufolge eine bewusste Tätigkeit, die nur ein Teil der ästhetischen Produktion ist. Die wahre Eigenschaft des Kunstwerks ist aber eine unbewusste Unendlichkeit, da es ein unendlicher und unbewusster Zusammenhang von Bedeutung ist, der sich in der Mythologie ausdrückt. Das Kunstwerk entsteht schlechthin aus der Verknüpfung zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein.⁴⁶

Das Produkt der organischen Natur ist nur zufällig schön, nicht notwendig. In der Kunst geschieht eine Umkehrung der Naturahmung von der Naturschönheit: sie gibt der Kunst die Regel nicht, sondern das, was die Kunst in ihrer Vervollkommung schafft, wird zum Prinzip und zum Gesetz, um die natürliche Schönheit beurteilen zu können.⁴⁷

In diesem Zusammenhang bestimmt Schelling die Sprache als ein «natürliches Kunstwerk»,⁴⁸ und das würde bedeuten, dass sie sowohl der Natur als auch der Kunst zugehöre.⁴⁹ Beide, Kunst und Natur, sind voneinander sehr verschieden, jedoch besitzt die Sprache die Eigenschaft, Züge und Elemente von beiden in sich zu tragen.⁵⁰

Es liegt auf der Hand, dass der Produktionsprozess der natürlichen Phänomene und Formen mechanisch und regelmäßig ist: hinsichtlich der Sprache kann man aber nicht nur vom mechanischen Produktionsprozess sprechen, da man in ihr aufgrund ihres intellektuellen, geistigen Teils auch eine Prozessbildung ansieht, welche zu der Kunstproduktion analog ist, in der sich die Individualität äußert. Dort, wo es ein Naturprodukt gibt, gibt es ein Bewusstloses, welches das Bewusste reflektiert. Das bedeutet also, dass die bewusste Tätigkeit durch das Bewusstsein determiniert zu sein scheint. Bei einem Kunstprodukt vollzieht sich genau das Gegenteil dazu, und zwar die bewusste Tätigkeit des Ich wird in seiner Realisierung als bewusstlose Tätigkeit reflektiert. Folglich fängt die Tätigkeit des Naturprodukts bewusstlos an und endet bewusst. Des Kunstprodukts bezüglich ist die schaffende Tätigkeit

⁴⁵ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 482, S. 310.

⁴⁶ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 384 S. 212.

⁴⁷ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I, III, S. 622.

⁴⁸ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/V, 482, S. 310.

⁴⁹ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 384, S. 212.

⁵⁰ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 482, S. 310.

bewusst und wird bewusstlos. Schelling macht darauf aufmerksam, dass sich die Tätigkeit auf das freie Handeln des schaffenden Ich bezieht. In der Kunstproduktion spricht Schelling aber von der Identität von Bewusstsein und Bewusstlosem, d.h. von absoluter Identität. Diese letztere kann nur vollzogen werden, wenn die ästhetische Produktion von freier Handlung unabhängig ist. Das Kunstwerk unterscheidet sich von dem Naturprodukt, inwiefern es die Synthesis einer vorhergehenden Trennung ist. Es ist absolut zweckfrei und wird von einer anfangs bewussten Tätigkeit bestimmt. In diesem Kontext ist die Bestimmung der Sprache zu verstehen.

In der Sprache und durch die Sprache entwickelt sich die subjektive und individuelle Wahrnehmung der Objekte. Hinsichtlich der Sprache ist das Allgemeine die innere Sprachform, während das Besondere durch die konkret historischen Sprachen charakterisiert ist. Die historischen existierenden Sprachen sind demzufolge als Darstellungen des Allgemeinen anzusehen.⁵¹

Die besondere Form der Sprache, d.h. eine historisch existierende Sprache, die in ihrer spezifischen Erscheinungsweise zugleich Allgemeines ist, ist die Idee, dass sie «das Universum in der Gestalt des Besonderen»⁵² ist. Das Konstruktionsprinzip ist die Verbindung zwischen Allgemeinem und Besonderem. Die Sprache ist die höhere Potenz der bildenden Kunst, inwiefern sie Ausdruck der Vernunft ist. Sie hat eine universelle und totale Bedeutung: als Kunstform stellt sie die Dinge dar, wie sie in sich sind, und zwar wie sie im Absoluten als absolute Formen der Dinge sind.

Als «natürliches Kunstwerk» begriffen ist die Sprache zweckfrei, in ihr vollendet sich aber auch gleichzeitig die Identität von Bewusstsein und Bewusstlosem. Der Sprecher fängt an, bewusst zu sprechen, aber wie er spricht, macht er es völlig unbewusst. Seine Tätigkeit ist der Sprechakt, den er frei von allen Bedingungen vollzieht, um sich und seine Gedanken auszudrücken. Die Sprache ist aber auch als natürlich bestimmt, da sie ursprünglich ein natürliches Phänomen ist, das aber eine symbolische und metaphysische Bedeutung hat. Begrenzt man sich auf ihre Funktion, Mittel zu sein, um die Kommunikation zwischen Menschen zu gewährleisten, wird sie als natürliches Produkt und somit nur als ein Mittel verstanden. Wenn man aber bedenkt, dass die Sprache

⁵¹ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 485, S. 313.

⁵² F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 562, S. 390.

die Gedanken empirisch ausdrückt und sie als Symbol von der verlorenen Einheit zwischen den Menschen und der Natur, von Gott selbst ist, wird somit einleuchtend, warum Schelling sie auch als ein Kunstwerk bestimmt, und warum er ihr einen Platz in der Philosophie der Kunst einräumt.⁵³ Als Teil der Natur ist sie *a priori*, wobei sie eine Voraussetzung der Totalität der Natur selbst ist. Die organische Natur ist ein Bild der Freiheit, und die Sprache als Teil der Natur ist somit auch eine Voraussetzung dieser Freiheit. Mittels der Sprache äußert sich die Indifferenz der Natur und mithin auch die Indifferenz in allen Teilen der Natur:⁵⁴

So zufällig ist die Sprache nicht; es liegt eine höhere Nothwendigkeit darin, dass Laut und Stimme das Organ seyn müssen, die inneren Gedanken und Bewegungen der Seele auszudrücken. Man könnte jene Erklärer fragen, warum denn auch der Vogel Gesang hat und das Thier eine Stimme hat.⁵⁵

Als Zusammenhang von sprachlichen Zeichen ist die Sprache als ein Teil der Kunst angesehen und bekommt dementsprechend eine symbolische Bedeutung. Die Rede wird somit zu einem Ordnungsprinzip. Damit verknüpft gleich Schelling die Sprache einem lebendigen Organismus.⁵⁶ Sozusagen ist sie keine Zwangsjacke, kein Diktat von Sprachcharakter. Sie ist sinnlich, logisch und unlogisch zugleich, und er sieht innerhalb des sprachlichen Prozesses die Kraft der Bewegung und der Produktivität.⁵⁷

⁵³ F.W.J. SCHELLING, *SW, SW*, Bd. 2, § 73 I/5, 483-4, S. 311-12.

⁵⁴ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 486, S. 314.

⁵⁵ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 485, S. 313.

⁵⁶ In der Bestimmung der Sprache als lebendigen Organismus steht Schelling im Einklang mit der Mode seiner Zeit, die der Beliebtheit des Begriffs in den Geisteswissenschaften entpricht. Die eingangs gegebene Begriffsbestimmung des Organismus als einer Ganzheit, deren Glieder funktionell bestimmt und aufeinander angewiesen sind, trifft dagegen durchaus auf die Sprache zu. Wenn wir sagen, in der Sprache hänge alles organisch miteinander zusammen, meinen wir im Grunde, dass ihre Teile zwar Verschiedenes leisten, aber einander ergänzen und so ineinandergreifen, dass keiner durch einen anderen ersetzt werden oder ohne die anderen funktionieren kann. Diese Ansicht herrscht auch heute in der Sprachwissenschaft noch vor und wird von dem später zu besprechenden Begriff der Sprache als System weitgehend abgedeckt. Ferner trifft es zu, dass die Sprache eine Evolution, eine Entwicklung hat; freilich nicht als ein selbständiges Lebewesen, sondern als ein Aspekt des Menschen. Die Evolution der Sprache ist mithin ein Teil der Evolution des Menschen. Um eine genauere Darstellung der verschiedenen Beschreibungen der Sprache, vgl. A. BORST, *Turmbau von Babel: Geschichte der Meinungen über und Vielfalt der Sprache und Völker*, Stuttgart, Hiersemann, 1957-63.

⁵⁷ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 485, S. 313.

Schelling geht darüber hinaus und betont die Tatsache, dass das Bewusstsein mit den historischen existierenden Sprachen zusammen wächst: die Wörter sind die Minimaleinheiten, welche die Erfahrung der empirischen Welt in Bedeutungen und Sinne umwandeln. Die Sprache besteht nicht nur in einem einfachen Zusammenhang von Namen und Benennungen verschiedener Objekte: in ihr vollzieht sich eher die Einheit zwischen Denken und Sprechen, und sie bestimmt die Existenz der Objekte selbst. Demzufolge ist sie eine subjektive Tätigkeit, und zugleich auch intersubjektive Kommunikation, da sie im Denken ein Objekt «konstruiert», d.h. dass sie mit dem Denken beisammen geht und ihn innerhalb einer Grenze setzt. Kurzum: sie ist der Ort des Universellen, aber auch zugleich ein euristisches und kommunikatives Mittel. Schelling verleiht ihr einen totalisierenden Charakter und rechnet darauf, durch die Sprache und in der Sprache die menschliche Teilhabe an der natürlichen Lebendigkeit zu sehen. Somit ist die Sprache bei ihm als ein Prozess von unendlicher phänomenischen Produktivität begriffen, welche eine ideale durchaus intellektuelle und geistige Form hat, und zwar die Sprachform. Ich halte es für möglich, dass die Sprachform bei Schelling als die grundlegende, wesentliche Struktur und nicht als die bloße Grammatik zu verstehen ist. In der Bestimmung der Sprache als «natürliche[n] Kunstwerk[s]» sieht Schelling die sprachliche Einheit des Menschengeschlechts als Ereignis einer idealen Einheit, welche aus dem Monotheismus entstanden ist. Anders ausgedrückt: er meint, dass die Vielfalt der existierenden Sprachen aus der Zerstörung des Monotheismus entsteht und legt dagegen die Gestalt des Sprachgenies, als autonomer Identität, dar. Letzteres symbolisiert die Versicherung der Tradition, bedingt das Denken und wird von diesem auch zurückwirkend bedingt. Das Sprachgenie ist ein Zusammenhang von Kategorien, Formen, und somit – im kantischen Sinne – nicht-bedingte Bedingung des Denkens: es entspricht der schaffenden Kraft des Geistes in einer unendlichen Prozessualität. Als *forma formata* entspricht das Sprachgenie der Totalität der Natur, die als Organismus verstanden wird. Wie das Kunstgenie ist das Sprachgenie frei zu handeln und befindet sich ausserhalb der Prinzipien und der Regeln. Die Sprache selbst wird also als ein Organismus, als ein Produktions- bzw. Bildungsprozess und somit als Symbol des Absoluten verstanden.

Ist das Absolute oder Gott als die Identität oder Indifferenz zwei Kräfte zu begreifen, von denen eine subjektive, geistige oder

bewusste, die andere natürliche, reale und schlechthin unbewusste ist, ergibt sich die Sprache in ihrem gleichsetzenden Identität zwei verschiedener Formen als das Symbol des Absoluten.⁵⁸

Wenn der Mensch sich mit dem Absoluten gleichsetzt, ist er nicht frei; Frei kann er nur sein, wenn er zwischen Subjektivität und Objektivität schwankt und somit auf die beiden Prinzipien zurückgeht. Die menschliche Freiheit ist eine Synthesis von Freiheit und Notwendigkeit. Die Kunst ist das einzige philosophische Organon, das imstande ist, die Identität von Subjektivität und Objektivität zu vollziehen. Des weiteren hat die Sprache – als «natürliches Kunstwerk» begriffen – auch eine funktionale Eigenschaft und wird zur Bedingung für etwas anders. In der Voraussetzung einer Ursprache⁵⁹ also, die Schelling dann in dem Begriff von «Pasigraphie» weiterentwickelt, schliesst er den Politheismus als die Ursache der Sprachverschiedenheit ein. Die Natur selbst ist eine Art von Sprache, die Rede Gottes durch die Geschöpfe.

Die Sprachform ist bei Schelling keine grammatikalische Form, sondern eher ein totalisierender Charakter, in dem der menschliche Geist an der Entwicklung einer universellen Lebendigkeit der Natur teilnimmt. In ihrem Wesen ist die Sprache sowohl *forma formans* wie auch *forma formata* und in dieser letzten Bestimmung äußert sich die Totalität des Organismus und somit die Totalität der Natur.⁶⁰

Diese Idee der Sprache begleitet Schelling in seinen folgenden Schriften und nimmt eine andere Form, wenn er sich dem Begriff der Pasigraphie innerhalb der Philosophie der Natur annähert.

⁵⁸ *Ebd.*, S. 311.

⁵⁹ Vgl. dazu das Gedicht, das er in seinen Jugendjahren über die Frage nach dem Ursprung der Sprache geschrieben hat (s. F.W.J. SCHELLING, *Aus Schellings Leben. In Briefen*, Hg. von G.L. Plitt, Hildesheim-Zürich-New York, Nachdruck von der ersten Ausgabe 1869, Olms Verlag, 2003, S. 19), aber auch das Gedicht, das er in Auseinandersetzung mit J. Grimm 1850 über die Thematik des sprachlichen Ursprungs verfasst hat. Vgl. dazu «Vorbemerkungen zu der Frage über den Ursprung der Sprache. Gelesen in der Klassensitzung der Wissenschaften in Berlin, 25. November 1850», in *Sämtliche Werke*, Teil I, Bd. 10, Münchner Jubiläumsdruck, vierter Ergänzungsband, persönlicher Nachlass 1810-50, nach der Originalausgabe in neuer Anordnung herausgegeben von Manfred Schröter (X 491-26), S. 503-10.

⁶⁰ F.W.J. SCHELLING, *SW*, I/5, 484, S. 312.

3. *Die Suche nach einer vollkommenen Sprache: Schelling und die Pasigraphie*

3.1. *Die Voraussetzungen der Pasigraphie bei Schelling*

Schelling führt seine Überlegungen über die Sprache in der Naturphilosophie fort, wenn er sich 1811 mit dem Begriff der Pasigraphie in der Schrift, *Bericht über den pasigraphischen Versuch des Professor Schmid in Dillingen* (1811), beschäftigt.⁶¹ Auch in diesem Fall steht die philosophische Fragestellung im Vordergrund, da die philosophische Bestimmung der Sprache nicht nur über alle existierenden Einzelsprachen zurückgreift, sondern auch auf den menschlichen Versuch, eine vollkommene Sprache (Euglossie > gr. *eu*, gut) zu finden, welche die allgemeine Kommunikation zwischen den Menschen – von ihren Einzelsprachen und ihrem Ursprung unabhängig – gewährleisten sollte. Des weiteren zielt sie auch auf das Wesen der Sprache selbst, d.h. auf die Sprache als idealen, abstrakten Gegenstand.

Im Einklang mit der Debatte seiner Zeit und des vorausgehenden Jahrhunderts, welche der Sprache ihre grundlegende Rolle im Erkenntnisprozess und nicht nur beimisst, geht Schelling der anregenden Idee einer möglichen universellen Sprache nach, welche allen Menschen gleich sein und jeder Kommunikation zugrunde liegen soll. In dieser Epoche wird die Analyse der sprachlichen Vollkommenheit bzw. Unvollkommenheit vorzugsweise in engem Zusammenhang mit der Bestimmung der Erkenntnis betrachtet. Letztere zu definieren und ihre Grenzen, auch wenn nur andeutungsweise, zu skizzieren, ist überhaupt keine einfache Aufgabe, da viele Elemente auf dem Spiel stehen. An die Bestimmung der Erkenntnis ist in erster Linie auch die Erfahrung schlechthin gebunden. Fraglich bleibt die Beziehung zwischen beiden, Erfahrung und Erkenntnis, die uns auf die intellektuelle Sphäre projiziert. Kurzum: mit dem Problem der Erkenntnis ist auch die Frage nach der Existenz des Bewusstseins und des Geistes überhaupt und nach einem möglichen Zusammenleben von Intuition, Wahrnehmung und Denken verbunden. Demzufolge erscheint die Vernunft etwas Komisches und einseitig kaum Definierbares: die Erkenntnis ist etwas Intellektuelles, jedoch auf und durch das Empirische bedingt. Sie besteht aus verschiedenen Teilen,

⁶¹ F.W.J. SCHELLING, *Sämtliche Werke*, 1811-15, erste Abteilung, achter Band, Stuttgart und Augsburg, J.B. Got'scher Verlag, 1861.

die damit verbunden und zugleich voneinander unabhängig sind, wie die Einzelpunkte einer Sphäre. Was geschieht also eigentlich, wenn wir die Wirklichkeit betrachten und behaupten? Verstehen wir wirklich das, was wir sehen und wahrnehmen? Nehmen wir im Erkenntnisprozess die Bedeutung der Dinge wirklich, oder verleihen wir sie den Dingen, aber was bedeutet all das? Sind wir wirklich imstande, das Denken wörtlich zu erfahren?

Daran gebunden wird die Sprache als zugleich Objekt und Mittel für die Erreichung der Erkenntnis verstanden. Sie ist wesentlich eine menschliche Fähigkeit, welche die Konzepte anordnet und ihnen eine empirische Ausdrucksform verleiht. Vor ein Kommunikationsmittel zu sein, ist sie mithin Organon, eine Entität in Potenz, welche die Begriffe und die Idee einordnet und verstehbar macht.

Von dieser kognitiven Idee der Sprache aus können die Ausdrucksart und der Ausdrucksprozess der Sprache nicht unmittelbar entstehen, eher muss eine Zwischenphase, eine Übergangsphase angenommen werden, in der die sprachliche Fähigkeit an bestimmten Zielen gerichtet ist, d.h. den Einzelsprachen. Letztere sind Ausdruck der objektiven, allgemeinen und abstrakten Idee der Sprache. Wie schon Humboldt mehrmals betont hat, sind die Einzelsprachen die Verwirklichung eines aus dem menschlichen Geist entstandenen Weges: durch den Sprechakt, das Sprechen, drückt sich der Geist aus und ist zugleich auch intersubjektive Kommunikation in der sinnlichen Welt des menschlichen Gedankens, welcher die Wirklichkeit mittels des Ausdrucks modifiziert und dann zum Geist wieder zurückkehrt, indem er dem Menschen eine umschliessendere und – gewissermassen – unterschiedlichere Verständigung der Erkenntnis durchaus verleiht. Somit ist das Sprechen nicht nur Produkt des menschlichen Geistes, sondern es wird auch zur Schöpfungskraft.

Sprache und Denken, die nicht etwa verschiedene Gesichtspunkte eines und desselben Sachverhaltes sind, sondern verschiedenartige Objekte, zeichnen den Weg auf der Suche nach Wahrheit und Erkenntnis, aber das «Wie» bleibt geheimnisvoll, da sie ihre innere Natur nicht zeigen. Die Sprache ist aber somit der einzige Wegweiser zur Erkenntnis, auch wenn sie fliehend, wechselhaft und demnach Spiegelung der veränderlichen Erkenntnis ist. In ihrem Verhältnis zum Denken und zur Wirklichkeit enthüllt sich die Chance für den Menschen, auf die Erkenntnis zu zielen, und damit wird unsere Wirklichkeits- und Weltansicht schlechthin mittels der Sprache bestimmt.

3.2. *Historische Prämisse*

Die Idee einer möglichen Universalsprache,⁶² die jedem Menschen aus den verschiedensten Völkerstämmen zugrunde liegen sollte, greift bis in der Antike tief zurück, hat verschiedene Epochen überlebt, und ihr werden mannigfaltige Bedeutungen zugewiesen. Das utilitaristische Nutzen des Menschen war in erster Linie der Drang, eine Sprache zu finden, welche alle sprachlichen Grenzen der verschiedenen historischen Sprachen überwinden und damit die Kommunikation gewährleisten konnte. Die Idee einer universellen Ursprache setzte das Prinzip der sprachlichen Vollkommenheit voraus: die daraus resultierenden historischen Sprachen mangelten an dieser Vollkommenheit, waren in gewisser Hinsicht fehlerhaft, und das war der Hauptgrund der Verwirrung unter den Menschen. Die Suche nach einer Universalsprache verkörpert der menschliche extreme Versuch, nicht nur die um ihn umgebende Wirklichkeit, sondern auch der Sprache seine Bedürfnisse einzuordnen.

Mit der christlichen Tradition gewinnt das Interesse für die Universalsprache auch eine religiöse Dimension, und man sucht diese Sprache durch das Studium der historischen Sprachen, insbesondere der Sprache *par excellence*, d.h. des Hebräischen. Erst im 16.⁶³ und 17. Jahrhundert bekommt die Problematik eine

⁶² Vgl. U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1993; R. PELLERÉY, *Le lingue perfette nel secolo dell'utopia*, Roma-Bari, Laterza, 1992; K.O. APPEL, *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico. Archiv für Begriffsgeschichte*, Bonn, Bouvier, 1973; H. ARENS, *Sprachwissenschaft: Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart*, 2. Aufl., Freiburg-München, Karl Alber Verlag, 1969; D. BAGGIANI, *Langues et nation en Europe*, Paris, Payot, 1987; A. BAUSANI, *Le lingue inventate: linguaggi artificiali, linguaggi segreti, linguaggi universali*, Roma, Ubaldini, 1974.

⁶³ Die Bestimmung einer Universalsprache entfaltet sich vorzugsweise in der Lehre von Port-Royal, wo man sich mit der Grammatik und der Logik beschäftigt. Antoine Arnauld e Claude Lancelot vertreten in der *Grammaire* die These der Existenz einer allgemeinen bzw. universellen Grammatik, die imstande ist, die Grundelemente jeder Sprache zu identifizieren. Zusammen mit der Logik wollen sie somit die Existenz von den grundlegenden Strukturen des Rasonierens beweisen. Das setzt durchweg auch die Idee eines allen Menschen gleichen Denkens voraus. Damit verbunden sind auch die Studien von Juan Caramuel de Lobkowitz (1654), George Dalgarno (1661) und John Wilkins (1668), folglich auch diejenigen der *Royal Society*, welche im Einklang mit einigen Thesen Lullios stehen. Mit der «Erfindung» der wissenschaftlichen Methode und der auf objektiven Kriterien basierten Klassifikationen wird auch die Sprache zum wissenschaftlichen Objekt innerhalb der Verhältnisse Ursache-Wirkung. Demzufolge wird auch die Idee einer Universalsprache anders betrachtet. Einer

sekularisierte Dimension und geht einen anderen besonderen Weg. Mit Hobbes und Locke wird die Idee der Unvollkommenheit von den historischen Sprachen durchaus beiseite gelassen, die dann mit dem Aufblühen der Aufklärung und dem damit verbundenen Glauben an der Autonomie der menschlichen Vernunft nur selten in Betracht kommt. Die Definition und Realisierung der Pasigraphie befindet sich also innerhalb der Diskussion über die Problematik einer möglichen Universalwissenschaft, die das europäische Nachdenken über das Wissen und dessen Mittelbarkeit stark interessiert hat. Wie anderorts bemerkt, erstreckt sich der Begriff durch die Jahrhunderte, von der Antike bis zum heutigen Tag, und erreicht seinen Höhepunkt in der Übergangsphase zwischen Aufklärung und Romantik, in der die Sprache als der höchste Ausdruck der menschlichen Geistigkeit maßgeblich angesehen ist. Durch die Wiederfindung einer Universalsprache glaubte man, die Einheit der durch die babylonische Sprachverwirrung verlorengegangenen Ursprache wieder finden zu können. Mit dieser neu erfundenen Universalsprache sollte – laut den damaligen Gelehrten – ein Kommunikationssystem gefunden werden, mittels dessen die Dinge der Außenwelt unmittelbar dargestellt werden könnten, und

Tradition, die ihre Aufmerksamkeit nur auf das, was ewig und unveränderbar ist, setzt sich eine neue Denkart ab, die auf die phänomenische Variabilität Licht wirft. Der Wissenschaftler steht vor dem Kosmos, der nicht mehr durch ontologische Hierarchien unterworfen ist. In dieser Periode entsteht die Idee eines realen Charakters, d.h. eine Schrift, die ein Ding oder einen Begriff ohne Zweideutigkeit bestimmt. Es ist die Idee einer Pasigraphie, oder einer nur schriftlichen Universalsprache (vgl. Matteo Ricci, Loius Couturant und Léopold Leau). Bedeutenswert sind die Werke aus dieser Zeit von FRANCIS LODWICK: *A common writing* (1646) und *The groundwork or foundation laid (or so intended) for the framing of a new perfect language and universal or common writing* (1652). Lodowick steht als Beispiel für die Studien, die in dieser Periode über die Universalsprache aufblühen und sich nach der mathematischen und algebraischen Sprachen richten. Dementsprechend ist die Rede von der Universalsprache innerhalb des universalistischen Plans zu verstehen, eine Wissenschaft zu begründen, die jedem zugänglich und einleuchtend sein soll. Vgl. dazu: U. ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1993; R. PELLERÉY, *Le lingue perfette nel secolo dell'utopia*, Roma-Bari, Laterza, 1992; U. RICKEN, *Sprachtheorie und Weltanschauung in der europäischen Aufklärung. Zur Geschichte der Sprachtheorien des 18. Jahrhunderts und ihrer europäischen Rezeption nach der Französischen Revolution*, Berlin, Akademie-Verlag, 1990; B. SCHLIEBEN-LANGE, *Europäische Sprachwissenschaft um 1800. Methodologische und historiographische Beiträge zum Umkreis der «Idéologie»*, 4. Bde., Münster, Nodus Publikationen, 1989-94; W. HÜLLEN, «Universalsprachen- ein fruchtbarer Irrtum des 17. Jahrhunderts», in E. Leupold und Y. Petter (Hg.), *Interdisziplinäre Sprachforschung und Sprachlehre. Festschrift für Albert Raasch zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Narr Verlag (= Tübinger Beiträge zur Linguistik, 353), 1990, S. 85-97.

somit der Unvollkommenheit von anderen natürlichen Schriftssystemen nicht unterworfen waren. Angesichts der offenkundigen Unvollkommenheit von Schriftssystemen und der unerfüllbaren Utopie einer 1:1-Relation zwischen Laut und Buchstabe entwickelte sich im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts in verschiedenen europäischen Ländern, eine lebhaft Auseinandersetzung über die Möglichkeit einer idealen Schrift, einer Universalschrift, die als direktes Abbild der Dinge funktionieren und den «Umweg» über den Laut umgehen könnte.

Die ägyptische und die chinesische Schrift, zwei Bildsprachen, sind die ersten Vorbilder, in denen die Gelehrten (u.a. Leibniz, Descartes, Mersenne, Athanasius Kircher, Comenius oder John Wilkins), welche von ihrem Exotismus begeistert und fasziniert waren, eine Isomorphie zwischen Laut und Buchstabe zu sehen glaubten und sie mithin als Voraussetzung für die Entstehung einer Universalsprache begriffen. Die Orientierung gerade an einer fernen und exotischen Sprache für die Universalsprachskonzeption galt damals als ein geeignetes Mittel, das im Zuge der apologetischen Diskussionen der Renaissance gesteigerte nationale Sprachbewusstsein verschiedener europäischer Länder in dieser Frage zu übergehen, weshalb diese fernen Sprachen von den europäischen Sprachen so weit weg waren, dass sie somit dem Vorbilde einer Universalsprache am besten entsprechen könnten. Das Projekt, eine Universalsprache nach dem Modell des Chinesischen und Ägyptischen scheiterte jedoch, als man bemerkte, dass es sich auch in diesem Fall nicht um eine direkte Vorstellung der Wirklichkeit durch den Zusammenhang zwischen Laut und Wort handelte, sondern um eine durch das Abbild vermittelnde Idee.

Während Reflexionen zu Universalsprachenprojekten im 17. Jahrhundert ihre Blütezeit erleben, wird Licht auf die Idee einer *Universalsprache* erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch die *Pasigraphie* des Joseph de Maimieux und die teilweise daran anknüpfenden Bemühungen einiger französischer Ideologen wie etwa Garat neu geworfen. Zu dieser Zeit gewinnen die anthropologischen Implikationen der Schrift eine wichtige Rolle, die oft auch unter einem politisch-sozialen Gesichtspunkt analysiert werden. Das Konzept von Universalsprache und das damit verbunden von Pasigraphie ist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zweideutig: Einerseits – in einem restriktiven Verständigungsprozess – wird darunter eine Kunstsprache verstanden, die nur in der Schrift besteht und keine lautliche Realisierung hat. Diese Entwicklung einer Pasigraphie steht in der Tradition Leibniz' und

seiner Vorgänger, und gerade im letzten Jahrzehnt des ausgehenden 18. Jahrhunderts werden Vorschläge einer Universalsprache in diese Richtung streng geworfen. Andererseits kann man unter dem Begriff «Universalsprache» eine natürliche Sprache bestimmen, welche die Funktionen des Lateinischen als allgemeiner Sprachwissenschaft übernehmen sollte.

Die Frage nach der Pasigraphie kann mithin in dieser Periode doch auch als eine Frage nach einer verbreiteten allgemeineren Zivilisationsprache verstanden werden, die sich nicht nur auf wissenschaftliches Nutzen beschränken sollte. In der Reflexion über die Möglichkeit von der Existenz einer Universalsprache ergibt sich auch die Bedeutung «Gemeinsprache», «Koiné», die sich nicht nur auf den Bereich der Wissenschaft bezieht, sondern das ganze menschliche Wesen und Produzieren umfasst.

4. Schellings Entwurf einer Pasigraphie

In der Bestimmung einer möglichen Pasigraphie wird die Sprache also in einer besonderen Modalität und Form gedacht, und zwar als vollkommene künstliche Sprache, deren Ziel es ist, die verschiedenen Eigentümlichkeiten der historisch-natürlichen Sprachen zu übergehen, die als Fehler empfunden werden. Ihre faktische Verwirklichung oder nicht bestimmt eine grundlegende Analyse der existierenden Sprachen und wirft Licht auf die Notwendigkeit, die eigentümliche Fähigkeit der Sprache, und nur ihre, d.h. das Nachdenken über sich selbst (Metasprache), auch auf andere Aspekte der Wirklichkeit anzuwenden. Die Suche nach einer vollkommenen Sprache entspricht nicht nur utilitaristischen Nützen, sondern vorzüglich der natürlichen Folgerung einer Notwendigkeit des Menschen, Macht auf seine Umgebung auszuüben. Die Erfindung der Pasigraphie ist nichts anders als ein extremer Erklärungsversuch der empirischen Wirklichkeit. Auch der schellingsche Versuch einer Pasigraphie ist – in gewisser Hinsicht – eine Art radikaler Erklärungsart der Realität. Seine Abhandlung über die Pasigraphie gehört zu den naturwissenschaftlichen Schriften. Im Versuch, den Begriff «Construction» weiter zu bestimmen, geht Schelling durch sein philosophisches System ein und behauptet, dass es einen Anklang zwischen Naturphilosophie und Naturwissenschaft gebe, da die Naturphilosophie die Naturwissenschaft voraussetze. Das Artikulieren und die Entwicklung des Konstruktionsbegriffs in der schellingschen Philosophie setzt in allen ihren

Facetten die Idee einer universellen Symbolik voraus, welcher das empirische Mannigfaltige unterworfen wird. In diesem Kontext bezieht sich Schelling auf eine *characteristica universalis*, die sich auch in der Schrift über die Pasigraphie mit teosophischen Instanzen zusammen befindet und die natürliche Seite der Sprache betrifft. Um seine Idee der Pasigraphie vorzukommen, verwendet Schelling einen Kunsttrick, wobei er durch eine kritische Auseinandersetzung zwischen der Idee derer bei Leibniz und derjenigen bei Schmid⁶⁴ seine eigene Idee entwickelt. Bei Schmid hat die Idee der Pasigraphie nur wenige Anhaltspunkte mit der traditionellen Idee von Universalsprache, vielmehr setzt sie sich mit dieser auseinander. Durch die kritische Auseinandersetzung erläutert Schelling die traditionelle Idee und rechtfertigt somit seine erneuende Konzeption einer Universalsprache:

Von jeher gab es Personen, welche die leidige Folge des babylonischen Turmbaus aufzugeben suchten, dass wieder Eine Sprache in der Welt wäre oder wenigstens Eine allen Völkern verständlichen Schrift. Das letzte sucht auch Professor Schmid in Dillingen zu bewerkstelligen.⁶⁵

Professor Schmid hat vor kurzer Zeit eine Abhandlung geschrieben, in der er die verschiedenen Versuchen über die Pasigraphie erklärt und seine eigene Idee von Pasigraphie darlegt. Wie Schelling betont, ist Schmid auf der Suche eines «Correspondenzmittel [s]», das er nicht als etwas Zufälliges, eher Natürliches begreift.⁶⁶ Schmid fasst die Pasigraphie als «unmittelbare[n] Abdruck der Vernunft selber» auf und ist der Meinung, dass die Universalsprache keine Kunstsprache sei, sondern eine dem Menschen zugehörige Sprache:

Die Schrift oder das Zeichen müsse unmittelbarer Abdruck der Vernunft selber seyn, das menschlichen Denken nach Inhalt und Form zeichnen.

Wäre dann zuvörderst das natürliche System, die nothwendige Verkettung und Abstufung unserer Gedanken gefunden, so würde

⁶⁴ JOHANN MICHAEL SCHMID, *Von den bisherigen Versuchen, eine allgemeine Schriftsprache einzuführen, eine Rede, mit welcher Professor Schmid Vorlesungen über einen neuen Versuch einer allgemeinen Schriftsprache eröffnet am Königlich Baierischen Lyzeum zu Dillingen, den 19ten Mai 1807*, Dillingen, Brönnner Verlag; *Schmid's Grundsätze für eine allgemeine Sprachlehre, zugleich als Erklärung und Rechtfertigung seines Gedankenverzeichnisses*, Dillingen, 1807.

⁶⁵ F.W.J. SCHELLING, «Bericht über den Pasigraphischen Versuch des Professor Schmid in Dillingen», in *Sämmtliche Werke*, (1811-5), achter Band, S. 439.

⁶⁶ *Ebd.*

sich, meint Hr. Schmid, die Schrift, welche Abdruck dieses Zusammenhangs wäre, von selbst als eine Schrift für alle Menschen und Völker bewähren.⁶⁷

Bei Schmid wird die Pasigraphie als die allen Menschen gemeinsame Sprache in der Natur des Menschen selbst verstanden, sie befindet sich also in der sinnlichen Welt, in der der Mensch seine Gedanken durch die Sprache ausdrückt. Daran gebunden vertritt Schelling eine sehr ähnliche These: um sie zu betonen, vergleicht er die Idee Schmidts mit dem Projekt einer Universal-sprache 'Leibniz', welcher – aller Wahrscheinlichkeit nach – der bekannteste Vertreter der Universal-sprache ist. Leibniz verfißt die Idee von der Elaboration eines Formensystems, das allgemein sein soll und somit allen individuellen Verschiedenheiten überwinden kann. Diesem System sollen Regeln zugrunde liegen, die einen universellen Charakter haben und die Idee eines Symbolsystems voraussetzen, welches durch das Studium der *lingua characteristica universalis* und des *calculus ratiocinator* bestimmt wird.

Leibniz analysiert durchweg die existierenden Sprachen unter einer historischen Perspektive, er hält die sprachliche Verschiedenheit für positiv und schließt ein, dass das Individuum aber durch diese Mannigfalt Zugang zum Universellen haben kann.⁶⁸ Jedoch glaubt Leibniz, dass eine Begrenzung der daraus folgenden Willkürlichkeit der historischen Sprachen möglich ist, wenn man in den verschiedenen Sprachen Elemente sucht, die auf einen ursprünglichen Kode zurückgreifen. Das wird auch durch den Gebrauch von Symbolen ermöglicht. Leibniz negiert die Existenz und die Wichtigkeit der historischen Sprachen nicht, jedoch ist er der Ansicht, dass man von diesen Sprachen aus eine Kunstsprache bilden kann, die den Menschen auf den Weg der Universalität bringt. Eine solche Universal-sprache bestehe – so Leibniz – aus verschiedenen Elementen, deren Aufgabe es ist, die zwischen den Gedanken existierenden Verhältnisse und Beziehungen auszudrücken. Leibniz beschreibt den Entwurf dieser Sprache schon in der Konstruktion der *lingua characteristica universalis* innerhalb von *Dissertatio de Arte Cominatoria* (1666), wo er von der Unendlichkeit der Aussagen begeistert ist, die man durch den Kalkül vollziehen kann. Leibniz setzt sich auf der Suche nach eines erfindenden Mechanismus, der neues Wissen schaffen kann.

⁶⁷ *Ebd.*

⁶⁸ G.W. LEIBNIZ, *Sämtliche Schriften und Briefe*, Hg. von der Preußischen (nunmehr Deutschen), Darmstadt, Akademie der Wissenschaften, 1923 ff.

Demzufolge reduziert er alle Ideen auf einfachen Ideen, die durch einen mathematischen Symbolismus gegeben werden. Das, was Leibniz primär interessiert, ist die Form der durch den Kalkül gebildeten Aussagen. Durch den Gebrauch von Formen wird nicht notwendig, sich jedes Mal auf die Begriffe zurückgreifen, sondern das Symbol, das Zeichen haben immer dieselbe Valenz. Die *characteristica universalis* ersetzt das Raisonement und reproduziert die sprachlichen Handlungen, sodass jeder Sprecher innerhalb einer einzigen Aussage alles zu Verfügung hat. Die *characteristica universalis* ist als ein Zeichensystem zu begreifen, das von der Sprache als Laut unabhängig ist. Somit setzt Leibniz die Entwicklung der mathematischen Sprache voraus.

Schelling entfernt sich aber von dieser Idee der Universalsprache. Ist die Pasigraphie für Leibniz eine *signatura rerum*, wo die Zeichen der Sache selbst entsprechen und sie somit zu einer Art von Kalkül wird, gehen Schmid und demnach Schelling einen anderen Weg.

Schmids parigraphischer Versuch stellt keine allgemeine Sprache als Kalkül dar und begründet sie auch nicht wissenschaftlich. Diese Art von Sprache ist weder wissenschaftlich begründet, noch von einer inneren Notwendigkeit bestimmt, noch ihre Grundlage in Begriffen hat.⁶⁹ Wobei Schelling den pasigraphischen Versuch Schmids erklärt, lässt er seine eigene Idee von Pasigraphie ans Licht kommen, welche er durch Beispiele aus der Antike und der Naturwissenschaft legitimiert.

Bei Schmid ist das Zeichen weder willkürlich, noch notwendig, besser gesagt, interessiert er sich dafür überhaupt nicht: ihm interessiert, dass das Zeichen nicht das Ding, sondern sein Wesen bestimmt:

Hrn. Schmids Zeichen sind ihm nach seiner eigenen Erklärung bloß Mittel; es hört aller natürliche Bezug auf das Bezeichnete auf; oder vielmehr auch hier bleibt sich der Verfasser nicht gleich, indem er dasselbe Zeichen bald als ein nothwendiges behauptet, bald nur als ein willkürliches will gelten lassen. So ist ihm der Geist, nicht bloß dem Zeichen nach, sondern wirklich, die fünfte Potenz des Dings überhaupt.⁷⁰

Von da an führt Schelling seine Pasigraphie durch die Verbindung mit der Antike mittels der Analyse von Begriffen wie Figur, Zahl

⁶⁹ F.W.J. SCHELLING, «Bericht über den pasigraphischen Versuch des Professor Schmid in Dillingen», in *Sämmtliche Werke*, (1811-5), achter Band, Stuttgart und Augsburg, J.G. Cotta'scher Verlag, 1861, S. 441.

⁷⁰ *Ebd.*, S. 444.

ein, die in der Sprache eine besondere Rolle spielen. Die Figur ist an das Wort gebunden, sie schreibt dem Wort ihre Macht zu.⁷¹ Die Zahl ist in der Sprache grundlegend, da sie Singular von Plural unterscheidet. Meines Wissens nimmt Schelling noch einen anderen Weg, wobei er die Pasigraphie nicht als etwas Zeichenhaftes aufgreift, sondern er bestimmt sie in seinem philosophischen System mit einem auf den Menschen gerichteten Blick:

Es gibt viele Dinge, die höchst wünschenswerth sind und lebhaft gewünscht werden, ob sie gleich noch nie zu Stande gekommen. Von dieser Art ist der Wunsch, durch Verwandlung der Metalle Gold zu machen, ein Universalmittel gegen das Herr der Krankheiten, einen Unsterblichkeitstrank zu finden, und noch mehreres Aehnliches. Vielleicht gehört der Gedanke der Pasigraphie in die nämliche Klasse, und seine Ausführung müsste daher auch durch ähnliche Mittel und Wege gesucht werden. Wie es nämlich bei dem Goldmachen nicht sowohl darauf ankommt, das Gold selber, als vielmehr das Gold des Goldes, oder das zu finden, was das Gold zu Gold macht, so würde es, um die Sprache zu finden, die in der ganzen Welt so verständlich wäre, als das Gold ist, eigentlich darauf ankommen, die Sprache der Sprache zu finden.⁷²

Ist der Versuch Schmidts als etwas Elitäres bestimmt, ist Schelling dagegen der Meinung, dass die Pasigraphie jedem Menschen verständlich und zugänglich sein soll. Diesem Entwurf setzt er die natürliche Alternative auseinander:

Wer die pasigraphische Schrift liest, liest sie entweder mit dem Verstand, d.h. er findet jedes Mal durch Analysis der zusammengesetzten Zeichen ihre Bedeutung, oder er behält zuletzt die Zeichen im Gedächtnis, und liest die Schrift ebenso mechanisch und gedankenlos als wie die Buchstabenschrift. Wird das erste verlangt, so möchte die Pasigraphie, die hierdurch in die schwerste, nämlich in eine philosophische Dechiffrierrkunst übergeht, höchstens für eigentliche Gelehrte seyn, denn dass Kaufmannsdiener und Comtoristen, die sich doch ebenfalls zu den Gebildeten rechnen, so viel logische Fertigkeit und Geduld haben, um mit solchen Chiffren fertig zu werden, ist billig zu bezweifeln. Im andern Fall, da es doch auf etwas Mechanisches hinausläuft, wäre es weit einfacher, pasigraphische Wörterbücher in allen Sprachen zu schreiben [...]⁷³

Schelling hält aber eine Zeichenlehre für eine Art Zauberkunst, die jede Willkürlichkeit und Künstlichkeit von sich entfernt. Dagegen sollte die Pasigraphie den Charakter der Offenbarung von der

⁷¹ *Ebd.*, S. 443.

⁷² *Ebd.*, S. 448 f.

⁷³ *Ebd.*, S. 445 f.

Essenz der Dinge an sich haben. Eine wahre und echte Pasigraphie sei – so Schelling – diejenige, die die Essenz der Sprache enthülle, genauer gesagt, sie solle «*die Sprache der Sprache*» sein und durch die Notwendigkeit eines Zusammenhanges von Zeichen und Bezeichnetem gebildet werden:

Wenn es erlaubt ist, eine Schrift für möglich zu halten, die nicht zufällig oder konventionell, sondern ihrer Natur nach allgemein verständlich wäre: so muss es noch vielmehr erlaubt seyn, einer Sprache dieser Art [die Sprache der Sprache] für möglich zu halten, und weit natürlicher wäre, auch hier wie anderwärts von der Sprache zu der Schrift als umgekehrt wie Hr. Schmid von der Schrift zu der Sprache gelangen zu wollen. Es ist ein Gedanken [...] dass es eine Natursprache gebe, durch welche jeder, der sie träge und wirklich redet, jedem andern unmittelbar, nämlich durch Ausschließung des inneren Grundes aller Sprachen, verständlich würde und ihm daher in seiner Sprache zu reden scheine. Dieß wäre also in Anhebung der Sprache, was die Pasigraphien durch ihre Schrift leisten wollen.⁷⁴

Auch in diesem Kontext ist also die Rede von der Sprache als menschlichen Urphänomen, die sich im künstlerisch-poetisch Ausdruck vollzieht. Sprache ist in ihrem Wesen nicht nur Objektivität, sondern auch Subjektivität des Ausdrucks.⁷⁵

Schelling begreift sie als eine Art von Grund, der sich tief im Menschen befindet, der natürlicher Art und dem Menschen vorgegeben ist.

Als «Sprache der Sprache» ist die Pasigraphie eine besondere Sprachform, welche als die Matrix der historischen Sprachen zu begreifen ist. In sich selbst besitzt sie die Objektivität, die aus der Abstraktion von der Individualität jeder Einzelsprache resultiert.

Als eine besondere Sprachform ist sie im Menschen angeboren. Als Beweis dazu benutzt Schelling einige medizinische Berichte seiner Zeit. Wenn er von Poesie als der aus «dem Inneren der Seele» kommenden Sprache redet, bezieht er sich auf Fälle von Sonnambulismus, Konvulsionen, Extase, in denen einige Menschen sprachliche Handlungen unbewusst verrichten, die sie nicht gewöhnlich machen (z.B. der Fall des Kranken, welcher im Konvulsionenzustand auf Griechisch spricht, jedoch hat er nie zuvor Griechisch gelernt).⁷⁶

Das setzt also voraus, dass die Sprache tief im Menschen zugrunde liegt:

⁷⁴ *Ebd.*, S. 449.

⁷⁵ *Ebd.*

⁷⁶ *Ebd.*, S. 450.

[...] dass ein Quellpunkt der Sprache im Menschen liegt, der, wie so vieles andere in ihm verborgen, unter gewissen Umständen freier hervortritt, und sich zu einem höhern, allgemeinen Sprachsinne entwickelt, wie es im Sonnenbulismus nicht der specielle Gesichtssinn, sondern ein höherer, allgemeinerer ist, wodurch die Gegenwart anderer Dinge empfunden wird.

Gibt es einen anderen innern Grund der Sprache, so muss, weil dieser Grund in allen Menschen der nämliche Seyn muss, auch die Möglichkeit einer ihrer Natur nach allgemeinen Sprache zugegeben werden, die jeder von selbst reden würde, wenn er in diesen innern Grund, das Centrum aller Sprache, versetzt wäre, und jeder verstehen, wenn dieser innere Grund un ihm angeregt oder lebendig würde.⁷⁷

Dementsprechend versteht Schelling die Sprache nicht nur als etwas Menschliches und Natürliches, sondern er spricht von einer Sprachform, die in sich einen Sprachsinne hat, welcher jedem Menschen gemeinsam ist. Schelling denkt somit, dass das Sprechen die empirische Verwirklichung der «Sprache» ist, welche als ein organisiertes System zu begreifen ist. Er betont folglich den natürlichen Aspekt der Sprache, wobei er Beispiele aus der Geologie mit klaren – jedoch nur angedeuteten – Anspielungen auf die Entdeckungen im fernen Amerika Alexander von Humboldts hineinfügt. Ein hervorragendes Beispiel dafür ist der Vergleich zwischen Sprache und Granit, die er meisterhaft verflocht, um die Sprache als Grund menschlicher Existenz zu bestimmen:

Wie die Verschiedenheit der Sprachen, welche schon das früheste Weltalter so wunderbar fand, dass das älteste Buch der Welt eine Erklärung davon zu geben nöthig hielt: ebenso sind die unlegbaren Aehnlichkeiten, welche zwischen sehr entfernten Sprachen, wie zwischen der deutschen, der altindischen und persischen auf der einen und der griechischen Sprache auf der anderen Seite verlängt wahrgenommen worden, ein noch lange nicht gehörig gelöstes Problem. Man kann freilich aus Abstammung oder geschichtlicher Wechselwirkung viel erklären; aber gibt es nicht auch hier ganz unvermittelte Beziehungen, wie sie nur in einem organischen Ganzen stattfinden können? [...] wie es vielmehr ein gleich ursprünglicher Granit ist, den die Natur am Fuss der europäischen Hochalpen und in den Thälern der amerikanischen Andes-Kette, wenn auch mit einiger Variation der Gemengtheile, producirt hat, so möchte man fragen, ob es nicht ganze Völker und homologe Sprachformationen gebe, wie es Gebirgsformationen gibt die sich in ganz verschiedenen Weltgegenden unabhängig voneinander wiederholen können. Solche Fakta dienen zum Beweis, dass selbst in den einzelnen Sprachen nichts zufällig sey, dass in ihrem ersten Ursprung selbst die grösste Gesetzmässigkeit beherrscht.⁷⁸

⁷⁷ *Ebd.*, S. 451-2.

⁷⁸ *Ebd.*, S. 452-3

Somit wird die Sprache als etwas Natürliches begriffen, das nicht nur dem Geistesreich, sondern eher dem Naturreich gehört. Schellings selbst behauptet:

Die Absicht dieses ganzen Aussatzes war, zu zeigen, dass Pasigraphie, wenn sie wirklich ihren Begriff erfüllen soll, einen natürlichen Zusammenhang zwischen Wort und Sache voraussetzen muss. Dieser natürliche Zusammenhang führte auf den Begriff einer objektiven oder Natursprache, welche sie die einzige wahre Original, Ur- und Universalsprache seyn würde.⁷⁹

Als natürlicher Zusammenhang zwischen Wort und Gegenstand ist die Sprache Ausdruck der menschlichen tiefen Abgründe⁸⁰ und somit:

Die Pasigraphie hätte Verdienst genug, wenn sie zu neuen Untersuchungen über die Sprache Anlass gäbe, die, was das Geheimnißvolle ihres Ursprungs und Daseins, die Wunder ihrer inneren Struktur, organischen Vollkommenheit und fast unabsehblichen Verzweigungen betrifft, keinem Gegenstand an Größe weicht.⁸¹

Bibliographie

Primärliteratur

SHELLING, FRIEDRICH WILHELM JOSEPH

- , *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Ausgewählte Schriften in sechs Bänden*, Bd. 2 *Schriften 1801-1803*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1985.
- , *Vorbemerkungen zu der Frage über den Ursprung der Sprache*. Gelesen in der Klassensitzung der Wissenschaften in Berlin, 25. November 1850, in *Sämtliche Werke*, Teil I, Bd. 10, Münchner Jubiläumsdruck, vierter Ergänzungsband, persönlicher Nachlass 1810-50, nach der Originalausgabe in neuer Anordnung herausgegeben von Manfred Schröter (X 491-426), S. 503-10.

⁷⁹ *Ebd.*, S. 453.

⁸⁰ Am Ende seiner Abhandlung erwähnt Schellings Montaigne und Platos *Kratylos* als Beweis dafür.

⁸¹ F.W.J. SCELLING, *SW*, VIII, 454.

Weitere Primärliteratur

- 1923 ff.
 LEIBNIZ, G.W.
Sämtliche Schriften und Briefe, Hg. von der Preußischen (nunmehr Deutschen) Akademie der Wissenschaften, Berlin, Akademie Verlag.
- SCHMID, JOHANN MICHAEL
 1807
 —, *Von den bisherigen Versuchen, eine allgemeine Schriftsprache einzuführen, eine Rede, mit welcher Professor Schmid Vorlesungen über einen neuen Versuch einer allgemeinen Schriftsprache eröffnet am Königlich Baierischen Lyzeum zu Dillingen, den 19ten Mai 1807*, Dillingen, Brönnner Verlag.
 —, *Schmid's Grundsätze für eine allgemeine Sprachlehre, zugleich als Erklärung und Rechtfertigung seines Gedankenverzeichnisses*, Dillingen.

Sekundärliteratur

- APEL, K.O., *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*. *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bonn, Bouvier, 1973.
- ARENS, H., *Sprachwissenschaft: Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart*, 2. Aufl., Freiburg/München, Alber Verlag, 1969.
- BAGGIONI, D., *Langues et nations en Europe*, Paris, Payot, 1987.
- BAUDLER, G., *Im Worte sehen: Das Sprachdenken Johann Georg Hamanns*, *Münchener Philosophische Forschungen*, Bonn, Bouvier, 1970.
- BEIERWALTES, W., «Einleitung», in *F.W. Schelling: Texte zur Philosophie der Kunst*. Ausgewählt und eingeleitet von W. Beierwaltes, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1982.
- BORST, A., *Der Turmbau von Babel: Geschichte der Meinungen über und Vielfalt der Sprache und Völker*, Stuttgart, Hiersemann, 1957-63.
- COSERIU, E., *Die Geschichte der Sprachphilosophie von den Anfängen bis zur Gegenwart. Eine Übersicht*, 2 Bde., Tübingen, Narr Verlag, 1969-72.
- ECO, U., *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- FORMIGARI, L., *Linguistica e antropologia nel secondo settecento*, Messina, La Libria, 1973;
 —, *La logica del pensiero vivente - Il linguaggio nella filosofia della Romantic*, Bari-Roma, Laterza, 1977, S. 82-114.
- FRANK, M., *Eine Einführung in Schellings Philosophie*, München, Fink, 1996.
 —, *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, Frankfurt. a.M., Suhrkamp, 1975.
- GAMM, G., *Der Deutsche Idealismus. Eine Einführung in die Philosophie von Fichte, Hegel und Schelling*, Stuttgart, Reclam, 1997.

- HASLER, L. (Hg.), *Schelling. Seine Bedeutung für eine Philosophie der Natur und der Geschichte. Referate und Kolloquien der Internationalen Schelling-Tagung Zürich 1979*, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1981, S. 77-98.
- HASLER, G., SCHMITT, P. (Hg.), *Sprachdiskussion und Beschreibung von Sprachen im 17. und 18. Jhd.*, Münster, Nodus Publikationen (= Studium Sprachwissenschaft Beiheft 32), 1999.
- HÜLLEN, W., «Universalsprachen – ein fruchtbarer Irrtum des 17. Jahrhunderts», in LEUPOLD E. und PETTER Y. (Hg.), *Interdisziplinäre Sprachforschung und Sprachlehre. Festschrift für Albert Raasch zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Narr Verlag (= Tübinger Beiträge zur Linguistik. 353), 1990, S. 85-97.
- JÄHNIG, D., *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, Bd. 1: *Schellings Begründung von Natur und Geschichte*, Pfullingen, Neske, 1966. Bd. 2: *Die Wahrheitsfunktion der Kunst*, Pfullingen, Neske, 1969.
- JANTZEN, J., [Darstellungen einzelner Schellingscher Werke], in *Lexikon der philosophischen Werke*, Hg. Von F. Volpi-Nida-Rümelin, Red. Verantwortl. Mithg. M.K. Öttnitz-H. Olechnowitz, Stuttgart, Kröner, 1988.
- KOSELLECK, R., et al., *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1990 ff.
- PAETZOLD, H., *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur ästhetischen Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983.
- PELLERAY, R., *Le lingue perfette nel secolo dell'utopia*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- RICKEN, U., *Sprachtheorie und Weltanschauung in der europäischen Aufklärung. Zur Geschichte der Sprachtheorien des 18. Jahrhunderts und ihrer europäischen Rezeption nach der Französischen Revolution*, Berlin, Akademie-Verlag, 1990.
- SCHLIEBEN-LANGE, B., *Europäische Sprachwissenschaft um 1800. Methodologische und historiographische Beiträge zum Umkreis der «Idéologie»*, 4 Bde., Münster, Nodus Publikationen 1989-1994.

ABSTRACT

This article is about the idea of Language by F.W. Schelling. He is not a Philosopher of Language and his main interest is the Philosophy of Nature, but, referring to the idea of a philosophical system, he also thinks about Language. He begins to speak about Language in the *Philosophy of Art* (1803) and he describes Language as a «natural masterpiece», because it includes in itself both natural and artificial elements. In the *Philosophy of Nature* (1811) Schelling returns to speak about Language and he suggests, referring to Leibniz, the idea of a Universal Language, which should be understood by everyone. The idea of a Universal Language is not new, but Schelling describes it in a particular kind, as he is not interested in grammar but he only proposes the idea of a universal medium of communication. Schelling doesn't care about the definition of Language so much, but the few times, when he speaks and thinks about, he gives us the idea of Language as an organic whole, which is strictly connected with Mankind and its History.

KEYWORDS

Schelling. Language. Art. Nature. Pasigraphie. Universal language.

ROSELLA MAMOLI ZORZI

THE CORRESPONDENCE OF HENRY JAMES
AND ISABELLA STEWART GARDNER

It is quite astonishing that in the gold-mine of letters¹ written by American novelist Henry James (1843-1916), many of those he wrote to Isabella Stewart Gardner (1840-1924) should not have been published until recently.²

The astonishment derives from the fame of the writer, but also from that of his addressee, Isabella Stewart Gardner, a very wealthy New Yorker, who married an equally wealthy Bostonian banker, John Lowell Gardner Jr. (1837-98), in 1860. She was the creator of one of the most important museums in the United States, Fenway Court, or the Isabella Stewart Gardner Museum, in Boston, which opened to a gala on January 1, 1903, and to the public on February 23.

Mrs. Gardner, often judged in the Boston newspapers and in the more conservative society as an eccentric figure, which she probably enjoyed being, letting all sorts of «legends» grow around her,³ was surrounded by a «court» of musicians, painters, novelists, who revered and blandished her. John Singer Sargent caught the aura of her great power in his famous portrait of 1888, where Mrs. Gardner, in a long black dress by the famous Paris couturier Worth, is shown exhibiting the signs of her wealth: she wears the

¹ The total number of extant letters by Henry James is 10,423; in spite of the various collections, starting with the four pioneering volumes edited by Leon Edel, only a fraction of this number has been published. The huge and wonderful project of *The Complete Letters of Henry James* has started with volumes I and II edited by Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, Introduction by Alfred Habegger, Lincoln, University of Nebraska Press, 2006. For the number of letters, see vol. I, lxviii.

² R. MAMOLI ZORZI (a cura di), *Cara Donna Isabella*, Milano, Archinto, 2004; (English edn. by EAD.: *Letters to Isabella Stuart Gardner*, London, Pushkin Press, 2010. A shorter version of this essay was used as an introduction for this volume.)

³ On the legends of Mrs. Gardner going around with a lion on a leash and such like, see SHAND-TUCCI, 25-7 and *Gondola Days*, 2004.

purest pearls around her neck and waist, rubies attached to the pearls, and rubies glitter also on her black silk slippers. The motif of the golden background seems to crown her within a sort of holy nimbus, symbol of power, while her beautiful white neck and arms underline her feminine attractiveness.⁴ In another famous portrait, of 1894, the Swedish painter Anders Zorn caught her extraordinary vitality, painting her as she stepped into the salon of the Palazzo Barbaro, the magnificent Venetian palace which Mrs. Gardner rented more than once from its owners, Daniel and Ariana Curtis, while the moonlight shines in the background over the Grand Canal, and her open arms and hands are reflected in the window-panes. The Venetian setting is highly significant, as the Barbaro was certainly an important inspiration for Isabella's Fenway Court, her lasting creation, where the simple exterior of the building hides a Venetian courtyard, where gothic windows, partly original ones, look out into a space rich in Roman mosaics, sculptures, statues⁵ and flowers.

«Dearest Queen», «Chère charmeuse», «Dear signora Isabella-donna», «Dear Queen Isabella»,⁶ are some of the different ways in which friends of both sexes addressed Mrs. Gardner in their letters, in adoring tones of total admiration. Isabella was respected and blandished, admired and flattered, in her different decisions and moves, just like a queen.

Henry James's letters to her are different: they are also full of admiration, but they manage to keep a distance, to proclaim the writer's independence in saving his precious time from too imposing and pressing invitations.⁷ James's affection and esteem for Mrs. Gardner are sincere and intense and become stronger and stronger as the years go by; the novelist recognizes openly Mrs. Gardner's vitality and power, but he does not obey possible «orders», even if this can be seen as a lack of faithfulness in their friendship: what is most important for James, in spite of

⁴ On the portrait, painted in December 1887 and January 1888, at Mrs. Gardner's 152 Beacon Street House, in nine sittings, see ORMOND-KILMURRAY, *Sargent. The Early Portraits*, 209-11. For the late watercolours, *Mrs. Gardner at Fenway Court* (probably 1903) and *Mrs. Gardner in White* (1922), see ORMOND-KILMURRAY, 2003, no. 442, 100 and no. 586, 251-2.

⁵ On the collections see GOLDFARB 1995 and *The Eye of the Beholder*.

⁶ These expressions, for instance, were used by Ralph Curtis, painter, son of the owners of the Palazzo Barbaro in Venice, by Mrs. Bronson, an American lady who lived in Venice and Asolo, and a friend of Robert Browning, who sent Mrs. Gardner a lock of the poet's hair.

⁷ See also EDEL, *Conquest of London*, 380.

his at times hectic social life, is the possibility to have time to devote to his writing, the real «felicity» of his life.

In the spring of 1884, Mrs. Gardner is approaching Europe and Venice by way of the Suez Canal after a one-year voyage around the world: the Gardners left Boston on May 21, 1883, and crossed the continent to San Francisco, from which they sailed aboard the *City of Tokio* on May 29, to Japan, China, Cambodia, Java, India, and via Aden and Cairo, to Crete, Zante, and finally Brindisi and Venice.⁸ She expects to find James in Venice in May 1884, having written to him from Agra, the seat of the splendid Taj Majal, but her correspondent writes to her that he will not be there. After almost throwing at her face her great power – «You have everything, you do everything, you enjoy everything» – James admits to broken vows, smashed promises, necessary, however, to save something even more valuable than friendship, his own writing. He declares that he knows too well she will not miss him, in her «preposterously pleasant career», and presents himself with the image of the poor patient beast:

I shall be waiting in London, & shall get into harness when you arrive. In the meanwhile have pity on the place where the collar rubbed. I wear a collar always: *que dis-je?* I wear half a dozen. They are piled up round my poor old head, & when you see me you will scarce distinguish the tip of my nose. I am a ruminant quadruped, too, & I turn it over in my mind that, really, I, at least, am too good a friend of yours to lend a further hand – or hoof – in spoiling you.

James develops the metaphor of the poor beast in harness, to contrast his life of hard work with that of the lady travelling from the temples of Kyoto to Shanghai, from *La Sonnambula* in Java to the mountains of Shimla, enjoying life, but at the end he underlines he is not joining the crowd in spoiling her, as a real friend.

A tender irony allows James to save himself from becoming one of Mrs. Gardner's courtiers, even if he entertains with her a very intense relationship, testified also by his constant sending her his books, the first being his long essay on Nathaniel Hawthorne (1880), followed by *The Portrait of a Lady* (1881), the

⁸ All references to Mr. and Mrs. Jack's travels are based on their travel diaries and scrapbooks, courtesy of the Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. For excerpts of Mrs. Gardner's letters from the Orient, see CARTER, 59-86. See also the forthcoming catalogue *Journeys East*.

novel that brings success and some fame to James. Next comes *The Man of Fifty*, with two other stories, which is sent in 1882, and «the dreary little Maisie book», the wonderful *What Maisie Knew* (1897). At the end of James's life, we learn from these letters that he also sent her his autobiography, *Notes of a Son and Brother* (1914).

Not only does James send his works to Mrs. Gardner, but on one occasion he writes to her a long and detailed letter on the misprints in one of his essays, the one of 1882 on Venice, showing with this his care for what he published but also his esteem for the addressee, considered of no less standing than the well-known novelist and editor of *The Atlantic*, William Dean Howells, to whom, in another letter,⁹ he laments the misprints of the same article.

Finally, James writes more than once to Mrs. Gardner about his plays, his dream of success on the stage, something that never happened: while London audiences applauded Oscar Wilde's *Ideal Husband* at the Haymarket, they booed James's *Guy Domville* at the St. James's on January 5th, 1895.¹⁰ In 1882 he writes to her more than once, trying to arrange a visit, in Boston, when he would read to her the play drawn from the short novel, *Daisy Miller, A Comedy in Three Acts*; in 1891 he writes to her from London, still hoping in the success of *The American*, which has finally been put on the stage and is touring the provinces before arriving in London. James and Mrs. Gardner love going to a play, and James invites her to go to the theatre or gives advice on something he saw, in particular the plays performed in Boston in 1883 by the Italian actor Salvini, about whose performance in *Othello* James is quite enthusiastic, even if he finds it odd that audiences should accept Shakespeare spoken in Italian by the great star, and in English by the rest of the company.¹¹

The world encompassed in these letters is vast, in space and time. It includes two continents, Europe and America, since Mrs. Gardner and James see each other on both sides of the Atlantic and correspond across its waters; but it also includes the Far East, where Mrs. Gardner is traveling in 1883-84, and where other friends of both Mrs. Gardner's and James's are, such as Percy

⁹ EDEL, *Letters II*, 392.

¹⁰ EDEL, *Complete Plays*, 469-71.

¹¹ *Scenic Art*, 170.

Lowell or William Sturgis Bigelow; India, which the Gardners visit from north to south and where the Curtises announce they will go; the West Indies and the South Sea islands where Charles Roberts has some official post. Reading these letters one realizes how much, how often, and how far James's circle and generation traveled. Even the Fiji islands were part of the routes, not only for Robert Louis Stevenson but also for Henry Adams. If British friends travel in the British Empire, American friends seem not to have forgotten the whaling routes of their New England forbears.

The letters cover a wide space in time: they span a period of more than thirty years, from 1879 to 1914, a period full of world events, some of which appear in the letters: the Cuba war of 1898, which is a subject amply treated in its menacing power by Henry in his correspondence with his brother William, the famous psychologist and philosopher; echoes of «economic & labour convulsions, rumours of revolution & war» in 1911, announcing the coal strikes of 1912, which left «a couple of million people» out of work, «a number that will be hugely swelled if it goes on much longer»,¹² in James's words; there is no letter for 1900, therefore neither the death of Queen Victoria nor the Boer War, which «drags its daily gloom along»¹³ in Henry James's letters to his brother William and other friends, are present.

The letters show clearly on which side James was in a case that inflamed public opinion, the famous Dreyfus case, where the trial leading to the condemnation to forced labours (1894) of a Jewish French officer charged with treason was re-opened thanks to a famous article by Emile Zola, «J'accuse», in 1898.

Among the great events of the century there was the 1893 Chicago World Columbian Exposition, where the Gardners were invited, having lent a painting, and where Mrs. Gardner saw *The Omnibus*, a picture by Anders Zorn. She bought the painting, and later invited the Zorns to Palazzo Barbaro, where the Swedish painter created Isabella's wonderful portrait. James imagines Mrs. Gardner going to the Exposition, with her own building, «a more barbarous Barbaro», all of her own, among the Federal and the States buildings.

The last letter, dated April 20th, 1914, closes the correspondence, leaving out the great tragedy that made «the whole coun-

¹² Letter of March 21, 1912, to T.S. Perry, 338.

¹³ *The Correspondence of William James, William and Henry*, III, 101.

try» «a huge workshop of war», a few months later, bringing a «tremendous strain».¹⁴

People and letters cross the ocean, Mrs. Gardner and James see each other in London, in Paris, in Venice, but also on the other shore of the Atlantic, in the various homes of Mrs. Gardner, at Beacon Street in Boston, at Beverly on the Massachusetts coast, at Green Hill, in Brookline, near Boston.

Several letters allow us to enter the intense and private world of the deepest family affections: James writes to Mrs. Gardner a particularly intense and moving letter on the death of his mother, other letters regard other family losses, the death of Alice (1848-92), James's sister who died of cancer after a lifetime of psychological invalidism, of William (1842-1910), his closest brother.

To Mrs. Gardner James writes with great sympathy and affection on the sudden death of her husband on December 10th, 1898.

Other personal losses and private tragedies are not recorded or only hinted at: there is no word on the suicide of Mrs. Gardner's nephew, Joe Gardner,¹⁵ on October 16, 1886, while there is an obscure reference to the suicide of Edith Story Peruzzi's son Bindo¹⁶ in 1907, both perhaps linked to the hate for, and persecution of, homosexuals in the late 19th and early 20th century; there is no letter covering the period of Oscar Wilde's trial in April 1895, on which James wrote to his brother William «You ask of Oscar Wilde. His fall is hideously tragic – & the squalid violence of it gives him an interest (of misery) that he never had for me – in any degree – before. Strange to say he may have a “future” – of a sort – by reaction – when he comes out of prison – if he survives the horrible sentence of hard labour that he will probably get. His trial begins today – however – & it is too soon to say».¹⁷ Other private tragedies are mentioned in the letters, such as the suicide of Ellen Hooper Gurney in 1887, that came only two years after her sister, Marian «Clover» Hooper, the wife of Henry Adams, killed herself drinking potassium cyanide

¹⁴ Letter to Thomas S. Perry, January 15, 1915, 347.

¹⁵ See SHAND-TUCCI, 82-4.

¹⁶ See LAWRENCE 2007, 1-20.

¹⁷ *The Correspondence of William James, William and Henry*, II, 359 (letter of April 26, 1895, the day on which Wilde's trial began, finishing on May 25, with the imprisonment of Wilde on May 19, 1897).

on a Sunday morning, on December 6th, 1885. James's sister Alice's illness is mentioned,¹⁸ but no hint appears of the alcoholism and psychological weakness of James's younger brother Robertson.

Across these wide spaces and dramatic times a varied world of artists, writers, public figures, mutual friends crop up. As we shall see amazingly few letters allude to the works of art bought by Mrs. Gardner, and to her final creation, the museum.

The letter of June 13, 1879, takes us into the world of the theatre, which both James and Mrs. Gardner loved, even if on different terms; but it is the second letter, of July 1879, that takes us into the world of art, so important both for James and Mrs. Gardner, which in the late 1870s and 1880s was strongly focused on the new Grosvenor Gallery in London. The writer sends to Mrs. Gardner the address of Edward Burne-Jones (1833-98), the Pre-Raphaelite painter, whose paintings James had seen in the Grosvenor Gallery, and on which he had written, admiringly, several times. In 1878, for instance, he had written about *Laus Veneris* and *Chant d'amour*, both exhibited in Lady Lindsay's Grosvenor Gallery (1877-90), a gallery that presented itself as a «radical-chic» innovative venue, more open to the new than the more traditional, even if highly respected, Royal Academy, and which, at the same time, was frequented by the Royalty and the upper class, since Lady Lindsay and her husband, Sir Coutts Lindsay, reserved Sunday afternoons for their own friends.¹⁹

Mrs. Gardner is constantly keen to see what is new, to see with her own eyes what she hears of. She goes to see Burne Jones's paintings, even if she eventually will not buy any work by the Pre-Raphaelite painter, not even the stained glass windows which Charles Eliot Norton offers her in 1903.

In the fall of 1886, in London, James takes Mrs. Gardner to Sargent's studio,²⁰ to see one of his masterpieces, *Madame Gautreau*, the portrait presented at the 1884 Paris *salon* as *Madame X*, and immediately recognized as the scandalous portrait of Virginie

¹⁸ For Alice James, see her *Diary*, and STROUSE.

¹⁹ See EVE ADAM (ed.), *Mrs. Comyns Carr's Reminiscences*, London, Hutchinson, 1925, 54.

²⁰ For the photo of Sargent's Paris studio showing Mme Gautreau, see KILMURRAY-ORMOND, 1998, 15. On the painting, 101-3, no. 26. See also ORMOND-KILMURRAY, *Sargent. Early Portraits*, 103-4, 113-8. This is volume 1 of the fundamental *catalogue raisonné* of Sargent's *Complete Paintings* (ORMOND-KILMURRAY eds.), New Haven (CT), Yale University Press, 1998—.

Avegno, an American beauty from Louisiana, married to a wealthy French banker, M. Gautreau.

James recognized the innovative characteristics of the portrait, writing about it first in 1887, and expanding the essay in 1893:

It is an experiment of a highly original kind, and the painter has had in the case, in regard to what Ruskin would call the 'rightness' of his attempt, the courage of his opinion. A beauty of beauties, 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 exquisite head. This work had not the good fortune to please the public at large, and I believe it even excited a kind of unreasoned scandal – an idea sufficiently amusing in the light of some of the manifestations of the plastic effort to which, each year, the Salon stands sponsor. The picture will always remain interesting to those who follow the artist's career and note its different stages, even though they may not clearly see the light by which some portions of it are painted. It is a work to take or to leave, as the phrase is, and one in regard to which the question of liking or disliking comes promptly to be settled. It is full of audacity of experiment and science of execution; it has singular beauty of line, and certainly in the body and arms we feel the pulse of life as strongly as the brush can give it.²¹

The visit to Sargent's studio to see *Madame Gautreau* was surely of great importance for Mrs. Gardner, and perhaps made her think of having her own portrait painted by Sargent, as happened in 1888. Witness to the fact that she must have been highly impressed by this particular portrait is the fact that, very late in life (1919) she also bought an oil study by Sargent, *Madame Gautreau drinking a toast* (1882-3).²² Of course Sargent's *El Jaleo*,²³ of 1882, is even now one of the most important modern paintings of Fenway Court, in the East Cloister. A very late portrait of Mrs. Gardner by Sargent, *Mrs. Gardner in White*, a watercolour painted in

²¹ «John S. Sargent» in *Harper's New Monthly Magazine*, October 1887, 690-1. In the 1893 version, James added the following sentences: «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. ... The author has never gone further in being boldy and consistently himself» (*Painter's Eye*, 225).

²² ORMOND-KILMURRAY, *Sargent. Early Portraits*, n. 116, 117-8; KILMURRAY-ORMOND, 1998, 100, no. 25; GOLDFARB, 31.

²³ The painting was given to Mrs. Gardner in 1914 by Mr. T. Jefferson Coolidge; see *The Eye of the Beholder*, 159.

1922,²⁴ two years before Mrs. Gardner's death, when she was 82 and had had a stroke, veils with poetry the old age and physical decay of the once so active lady: a white veil covers her figure, in an extraordinary harmony of colours. Mrs. Gardner herself loved it, as she wrote to Berenson in 1922: «Did I tell you of Sargent's wonderful sketch in water-colour of me which keeps every one's tongue wagging? Even I think it is exquisite». ²⁵

James's and Sargent's friendship ²⁶ continues over the years: in 1898 James takes his «paintress-cousin» Bay Emmet to Sargent's studio on «picture Sunday», writing about it to Isabella; in the same letter he praises several portraits by Sargent, in particular that of the Bond Street Jewish antiques-dealer Wertheimer,²⁷ who, quite enthusiastic about his portrait, ordered ten portraits of his own family. James praises the portrait of Miss Leiter and later, in 1909, that of Lord Wemyss.²⁸ In 1913, for his seventieth birthday, the final homage of Sargent to his novelist friend was his portrait of James,²⁹ where the painter expressed every uncertainty and vibration and expression in James's countenance.

In these letters we also come across James McNeill Whistler³⁰ (1834-1903), whom Mrs. Gardner met in 1879, at a party at Lady Lindsay's Gallery, where she had gone with Henry James. In 1886 Whistler painted her portrait, called *A Little Note in Yellow*, which Isabella bought, together with *Violet Note*, a female nude, and several other pictures. In 1893 James writes to Mrs. Gardner that he had tea with the Whistlers in their house in Rue du Bac, in Paris, where there is no furniture but the painters's colours and the smile of Whistler's wife, Béatrix. The Whistlers' garden was the germ for the painter Gloriani's garden in *The Ambassadors* (1903). With the Whistlers James mentions Howard Cushing (1869-1916), the painter from Boston, whose sister Olivia was to marry Andreas Andersen, a painter too. Olivia, a widow a month after

²⁴ For *Mrs. Gardner in White*, see ORMOND-KILMURRAY, 2003, 251-2, no. 586.

²⁵ HADLEY 1987, 652.

²⁶ On James and Sargent see MAMOLI ZORZI, *Sargent's Venice*; HIRSCHLER, *Gondola Days*, 2004.

²⁷ On the Wertheimer family portraits see ORMOND-KILMURRAY, 2002, 132-4; KILMURRAY-ORMOND 1998, no. 54, 148-9; ORMOND-KILMURRAY 2003, 53-5, 90, 125, 136, 139, 142-4, 202-4, 208.

²⁸ ORMOND-KILMURRAY, 2003, no. 556, 217-9.

²⁹ For the portrait of Henry James, see ORMOND-KILMURRAY, 2003, no. 568, 228-31.

³⁰ On Whistler, see the Glasgow website with the Correspondence; see also DENKER 2003 and McCauley, *Gondola Days* 2004.

her marriage in 1902, moved to Rome, to spend all her life with Andreas' sculptor brother, Hendrik, and their mother. In 1899, in Rome, James was introduced by Maud Elliott to the beautiful young sculptor and fell in love with his youth and art, without, however, restraining from criticizing Hendrik's work harshly³¹ in later periods. Hendrik's name, however, never surfaces in any of the letters, even when he writes to Mrs. Gardner that he has just returned from Italy in 1899.

Whistler's famous Venetian etchings don't seem to mark an important moment in Mrs. Gardner's idea of a museum: only in 1890, in New York, did she buy both series, *The First Set* (1880) and *The Second Set* (1886), after buying two the previous year. However, Mrs. Gardner's interest in these etchings with Venetian subjects seems a further sign of her interest in Venice, which was eventually to produce her Venetian palace in Boston.

James shows an affectionate interest in the young painters who are Mrs. Gardner's friends. In 1892 he sends his love to the «little Smith», painter Joseph Lindon Smith³² (1863-1950), whom he has just seen as a guest at the Palazzo Barbaro; the year after, James learns of the tragic death of Joseph's brother and shares the Smiths' grief, remembering also another painter guest at the Barbaro, the «robust» Alfred Q. Collins (1855-1903), well known for liking to have wrestling in his studio: Mrs. Gardner probably enjoyed both his enthusiasm, his art, and his boxing, as she loved this sport.

Other painters whom James has frequented in the idyllic village of Broadway, in the Cotswolds, in England, in 1885 and 1886, where Sargent painted his *Carnation, Lily Lily Rose*,³³ and on whom James has written, are mentioned to Mrs. Gardner: Alfred Parsons (1847-1920), British illustrator and painter, and Frank Millet (1846-1912), American, an adventurous man who was not only a painter but also a war correspondent and died in the sinking of the Titanic. Millet's wife and children,³⁴ like many other figures appearing in these letters, from Mrs. Daniel Sargent Curtis to Mrs. Alice Mason to Henrietta Reubell,³⁵ were portrayed by Sargent.

James also writes to Mrs. Gardner to express his gratitude

³¹ See *Beloved Boy*, 66-7, 101-2 and *passim*.

³² On Smith, see CHONG, in *Gondola Days* 2004, 100-4.

³³ For this painting, an example of Sargent's impressionist technique, see KILMURRAY-ORMOND, 1998, no. 33, 114-6.

³⁴ See ORMOND-KILMURRAY, *Early Portraits*, nos. 165, 166, 172, 170-2, 178, and ORMOND-KILMURRAY 2002, no. 283, 60.

³⁵ See ORMOND-KILMURRAY, *Early Portraits*, n. 50, 62, no. 140, 142, no. 151, 154.

about the kindness, in Paris, shown by her to another painter, his nephew Bill (1882-1961), son of his brother William. Not only has she entertained him in Paris in 1906, but in 1911 she will also commission to him a portrait, which still hangs in the Blue Room of Fenway Court.³⁶ Also artist Cecilia Beaux (1855-1942), who painted a portrait of Henry James in 1911, is remembered for a strange and a little mysterious episode at Gloucester, where she lived in the summer.

Many other interesting figures appear in these letters, mutual friends and public figures, such as the great Henry Adams (1838-1918), one of the most important writers of James's generation for the deeply critical analysis of power and democracy, both in *The Education of Henry Adams* (1907) and his novel, *Democracy* (1880), and a close friend of James's and Mrs. Gardner's; John Hay (1830-1905), a political and literary man, Lincoln's private assistant, ambassador to the United Kingdom and Secretary of State; Clarence King (1841-1901), geologist and writer, with Hay one of the three central figures in *The Education of Henry Adams*. No hint, of course, appears of King's common-law wife, Ada Copeland, a black woman, from whom he had four children. Other friends are mentioned, such as the «hyacinthine» Gaillard Lapsley (1871-1949), professor of medieval political history at Berkeley and then at Cambridge, in England, Edward L. Godkin (1831-1902), journalist and founder of *The Nation*, Thomas Sargent Perry (1845-1928), an old friend of James's youth, writer and teacher, who married impressionist painter Lilla Cabot. But we also meet the 21st President of the United States, Chester A. Arthur (1829-86); New Jersey Senator, George Maxwell Robinson and several senators' wives and daughters. The Jamesian scene opens also to ladies who do not belong to the establishment of politics or wealth, such as Julia Ward Howe (1819-1910), feminist and writer, the author made famous by *The Battle Hymn of the Republic*, the lady who invited Oscar Wilde for lunch in her home in Boston, or Annie Fields and her lover-writer-friend Sarah Orne Jewett, who are mentioned as visiting James at Lamb House in 1899. In these letters, the name of Edith Wharton is not made, even if her American residence at Lenox is explicitly cited: it is well-known that Mrs. Wharton and Mrs. Gardner did not like each other.³⁷

³⁶ Isabella Stewart Gardner Museum, *Guide to the Collection*, 1976, 16.

³⁷ LEWIS, 114-5.

James's relative lack of interest for music may explain the very few references to an art Mrs. Gardner enjoyed, going to concerts, organizing concerts in her own home, giving a piano to the Boston Tavern Club, going to the Wagner performances in Bayreuth or to operas in Venice and having Tirindelli play at the Barbaro. In fact the name of a very famous Hungarian conductor, Arthur Nickisch, appears in a letter merely as the cause of James's not seeing Mrs. Gardner in London in 1894 («Damn Nickish!», spelt in this form).

James writes to Isabella about his meeting with Oscar Wilde in Washington, during his triumphal and discussed trip to the USA in 1882, one of the most glaring moments of the ambivalent reception of British aestheticism in America,³⁸ declaring he has found him «repulsive & fatuous», and without telling her that the day after meeting him he went to see Wilde in his hotel, to thank him for what the Irish writer had said publicly about James's works. A meeting, however, that did not go very well. Mrs. Gardner, instead, found Wilde quite interesting when she met him in Boston, and she kept an autographed photo of the writer.

Several other friends of James's are mentioned, especially when James writes introductory letters, for people Mrs. Gardner will find interesting, such as French novelist Paul Bourget (1852-1927) and his wife Minnie. From their American trip a book on the USA was generated, *Outre-Mer* (1895), the book where Bourget described, without saying any name explicitly, Mrs. Gardner's portrait by Sargent:

Un grand artiste, l'un des premiers de l'époque, par l'ardeur de sa recherche, la conscience de son étude et la sincérité de sa vision, John Sargent, a rendu ce que j'essaye d'exprimer dans le portrait d'une de ces femmes, dont j'ignore le nom et que j'ai vu dans une exposition, – un de ces portraits comme les maîtres du XVe siècle en ont peint, qui derrière l'individu atteignent le pays et derrière le modèle tout un monde. Elle pourrait, cette toile, tant elle est représentative, s'appeler *l'Idole Américaine*. La femme est debout, les pieds rapprochés, les genoux collés, dans une pose presque hyératique. Son corps assoupli par l'exercice est serré, comme moulé dans une gaine noire. Des rubis luisent sur ses souliers noirs, comme des gouttes de sang. Sa taille mince est prise dans un collier d'énormes perles, et de cette robe qui fait un fond intensément sombre au minéral éclat des bijoux, les bras et les épaules ressortent avec un autre éclat, celui d'une chair de fleur, une blanche et fine chair où court un sang

³⁸ See FREEDMAN.

fouetté sans cesse par le grand air de la campagne ou de l'Océan. La tête, intelligente et audacieuse, avec une physionomie d'avoir tout compris, a comme aureole le dessein vaguement doré d'une de ces étoffes de la Renaissance que les Vénitiens appellent *sopra-risso*. Les bras arrondis, où les muscles se devinent à peine, se rejoignant par les mains unies, des mains décidées, au pouce presque trop long, et qui doivent conduire quatre chevaux avec la précision d'un cocher anglais. C'est l'image d'une énergie, invincible à la fois et delicate, au repos en ce moment, et il y a de la Madone Byzantine dans cette face aux grands yeux ouverts. Oui, c'est une idole....³⁹

It is difficult to imagine that Bourget would not know whose portrait this was, in spite of his initial statement.

Among the friends introduced by James to Mrs. Gardner there are Charles Robarts, British governor of Haiti, the young and beautiful Paul Harvey (1862-1948), architect Harold Peto (1854-1933). James introduces these friends telling Mrs. Gardner little stories about their lives: Robarts will arrive only if the natives will not devour him or he the natives, Paul Harvey has a «very curious history», which he promises to tell her, regarding the love between his father and a governess, Harold Peto is the son of a railway tycoon, who «made a great flash in the pan» and «then went out in (I think) some slight bad odour». Ibsen actress Elizabeth Robins (1863-1952) also is given an introduction:

³⁹ BOURGET, *Outre-Mer*, 147-8: «A great artist, one of the most important of his epoch, for the ardour of his research, the consciousness of his studies and the sincerity of his vision, John Sargent, has expressed what I am trying to convey, in a portrait of one of these women, whose name I ignore, and which I saw in an exhibition – one of those portraits that fifteenth century masters painted, who behind the single person express the whole country and behind the model a whole world. This canvas could be called the *American Idol*, so representative is it. The woman is standing, her feet closely united, her knees glued together, in an almost hieratic pose. Her body, rendered supple by exercise, is enclosed tightly, you might say molded, in a black *gaine*. Rubies sparkle on her black shoes, like drops of blood. Her thin waist is encircled by a necklace of enormous pearls, and from her dress, which offers an intensely somber background to the mineral splendor of the jewels, her arms and shoulders stand out with another splendor, that of blooming flesh, a white and fine flesh where runs incessantly a blood whipped up by the breeze of the Ocean or of the countryside. The head, intelligent and daring, with a countenance as of one who has understood everything, has, as an aureole, the vaguely gilded design of one of those Renaissance materials that the Venetians called *sopra-risso*. The rounded arms, where one can hardly perceive the muscles, are joined by the clasped hands, firm hands, with a forefinger slightly too long, which might guide four horses with the precision of an English coachman. It is the image of an energy at once delicate and invincible, at rest momentarily, and there is something of a Byzantine Madonna in that face with its wide-open eyes. Yes, it is an idol». (*The translation is mine*). This passage is partly quoted in THARP, 170.

James is a great admirer of her, not only as an actress (she was Madame de Cintré in the London production of James's play *The American*) but also as a person «so interesting & charming, & indeed remarkable, a person so a head above the low level of her vulgar profession».

At times it is James's turn to present Mrs. Gardner to his European friends, especially to two ladies, Mrs. Bronson, née Katherine de Kay (1834-1901), who has lived in Venice, in the Palazzino Alvisi on the Grand Canal since 1875, where James himself was a guest in 1887, and to the Ranee of Sawarak, Alice de Windt (1849-1936). To Mrs. Bronson James wrote a touching letter, which gives us an image of Mrs. Gardner very different from that of the triumphant queen:

Please be kind & helpful to Mrs. Gardner, who is a forlorn, bereft, emaciated lady just returned from the Indies, – & so gracious as to believe that she might have found me in Venice. You will easily console her for my accidental absence ... You know all about her – or may fancy you do; but in point of fact you will not – cannot – know till you have met her – what a charming acquaintance I introduce to you...⁴⁰

Several letters refer to the other hosts of James's in Venice, Ariana (1833-1922) and Daniel Sargent Curtis (1825-1908), the Boston friends who knew Mrs. Gardner before expatriating to Europe, and Italy, in 1880. These names are synonymous with their Venice home, the Palazzo Barbaro,⁴¹ which Mrs. Gardner rented several times starting in 1890. For James and for Mrs. Gardner both the Barbaro became an essential source of inspiration, respectively for a palace of words, Palazzo Leporelli in *The Wings of the Dove* (1902) and for a palace of stones, Fenway Court (1903), as it was for Sargent, in his wonderful *A Venetian Interior* (1898).⁴²

No doubt the Palazzo Barbaro was a fundamental source of inspiration for Mrs. Gardner's Fenway Court: in 1896 Mrs. Gardner asked architect Willard Sears to draw up a first project for a museum-house in Beacon Street, where the Gardners lived, for their wonderful collection which included the *Hercules* by Piero della Francesca, *Presentation of the Christ Child in the Temple*

⁴⁰ Letter of May 2nd, 1884, Leon Edel Papers, McGill Rare Books and Special Collections.

⁴¹ See *Letters from the Palazzo Barbaro*. See also *Isabella Stewart Gardner e il suo mondo*, 2004.

⁴² See ORMOND-KILMURRAY, 2002, no. 367, 154-5, and MAMOLI ZORZI, *Sargent's Venice*, 142, for James's high opinion of the painting.

by Giotto, the *Portrait of Tommaso Inghirami*, and a *Pietà* by Raffaello, *Europa* by Titian, the *Self-Portrait* by Rembrandt, *The Concert* by Vermeer, and other works by Botticelli, Crivelli, Michelangelo, Rubens, van Dyck, Guardi, the magnificent Bindo Altoviti bust by Cellini, in addition to many drawings, books, materials, sculptures, furniture, «cuori d'oro». ⁴³ After the sudden death of Mr. Gardner in 1898, Isabella quickly decided to buy some land in the new green area of Boston, still empty of buildings, landscaped by Frederick L. Olmsted, the famous creator of Central Park in New York and of many other parks. Mrs. Gardner's relationship with her architect Willard Sears, however, was never passive, as one can see from the different crenellations of the building, originally inspired by the Venice Ca' d'Oro; ⁴⁴ Mrs. Gardner was a constant presence on the work-site, showing how she wanted each capital and column placed, not allowing the works to proceed when she was absent. If many architectural elements had already been bought in Italy, during the construction work Mrs. Gardner bought other pieces, sought after, or offered to her, by various Venetian and Florentine antique-dealers.

Surely the general impression of the interior of Fenway Court is that of a Venetian courtyard, enriched with sculptures, fountains, flowers, and very often with music. Other collections, however, may have acted on Mrs. Gardner's imagination, including that of the Layards in the Palazzo Capello in Venice. It was perhaps thinking of the Layards' magnificent *Mehmed II* by Gentile Bellini that Mrs. Gardner bought the *A Seated Scribe* (1479-80), also by Gentile Bellini. ⁴⁵ In her many trips abroad Mrs. Gardner visited museums and mansions: some of these places, such as Hatfield House and Hever Castle, were visited in the company of Henry James. The first was the magnificent house of the Marquess of Salisbury, in Hertfordshire, built by Robert Cecil in King James I's time, and including the «Old Palace», where Queen Elizabeth I had lived during her childhood; the second was Hever Castle, in Kent, where Anne Boleyn had lived as a child, and where her *Book of Hours* was still kept; a few years after Mrs. Gardner and James's visit it was bought by William Waldorf Astor, who restored the castle and built a new «Tudor» village. As a girl,

⁴³ On the collections, see GOLDFARB and *The Eye of the Beholder*.

⁴⁴ See DE APPOLONIA, also for the Sears Preliminary Design, 186-7, in *Gondola Days* 2004.

⁴⁵ See *The Eye of the Beholder*, 97. It was purchased in 1907 through Anders Zorn. See also GOLDFARB, 61-2. See also *Bellini and the East*.

Mrs. Gardner had also visited the private museum Poldi Pezzoli in Milan.⁴⁶

The whole ensemble of Fenway Court can be seen as a real «installation», as shown by Anne Hawley,⁴⁷ where Mrs. Gardner exhibited her wealth and power, her artistic taste and eros, in a creation based on an intellectual and emotional participation. «C'est mon plaisir» is the motto which marks the mission of this American lady who collected more than two thousand and five hundred objects and paintings, by the Old Masters but also by contemporary painters, coming from Europe but also from the East.⁴⁸

As hinted before, in these letters, in spite of Ms. Gardner's art acquisitions, there are very few, if significant, references to Mrs. Gardner's collecting: James asks her, with some humour, what she has bought when she was in Venice in 1892 («I want to know everything you have bought these last days – even for yourself. Or has *everything* been for me?»), and comments at least four times on Titian's *Europa* in the course of 1898:

The winter has hopped from week to week as a bird on a series of twigs – & it's difficult to believe how long it is since I sat in your high salon at the Savoy & hung on your lips while you hung your *Europa* before me. As she hangs now before *you* now (incredible woman! – I mean both of you) do tell her I languish for her (letter 65).

James's irony in the merging of the mythological goddess of Titian's painting with her buyer («incredible woman! – I mean both of you!») does not seem to cancel James's admiration for the painting or its buyer.

Then James asks Mrs. Gardner to allow his friend, actress Elizabeth Robins, to «take... an impression of the Titian», and finally he figures Mrs. Gardner with her hurt back, hoping

you weren't very bad – that it was nothing more than the *Europa* could bandage up with a piece of that purple of which you gave me so memorable an account

The bandage is *Europa's* purple scarf flying and floating in the air, while the bull is running away, in the painting that Bernard

⁴⁶ See CARTER, 15.

⁴⁷ *Before Peggy Guggenheim*, 59-65.

⁴⁸ On the acquisitions see McCauley, II-42, in *Gondola Days*, 2004; Hadley 1987; *The Eye of the Beholder*.

Berenson offered to Mrs. Gardner in 1896 (the other one being *Sacred and Profane Love*,⁴⁹ which Mrs. Gardner did not buy judging it too expensive).

In another letter James referred directly, and indirectly, to Mrs. Jack's collection. Hoping she had arrived easily and safely back in the USA, James wrote on December 27, 1899:

I hope with all my heart that your homeward journey was not inconvenient beyond measure & that your own *pictured balls* now again possess, undisturbed, their mistress. May every fog-demon have completely ceased to breathe on you, & may the coming time lay nothing but soft carpets and green lawns for your feet – with a patch or two of the old mossy marble thrown in. I think of you as a figure in a wondrous cinque-cento tapestry – & of myself as one of the small quaint accessory animals, a harmless worm or mild little rabbit in the corner.

Maybe James was projecting the figure of Mrs. Gardner and his own against an imagined tapestry, very similar – possibly – to those of the famous XVI-century tapestries of the Musée de Cluny, *La dame à la licorne*, bought by the Museum in 1882. A letter of 1904, written from Lamb House before James saw the Museum in the same year, mentions Mrs. Jack's «recent splendid history & accomplished glory»: during that visit of 1904 to America James collected his impressions of the country he had not seen for over twenty years, and produced one of his masterpieces, *The American Scene* (1907), which also contains James's judgement of Fenway Court.

There are no other references to art purchases in the letters to Isabella which have come down to us. We must look elsewhere to find James's comments on Mrs. Gardner's acquisitions. In a letter to Charles Eliot Norton, written from Lamb House on November 24-28, 1899, James wrote:

I have presently to take on myself a care that may make you smile, nothing less than to proceed, a few moments hence, to Dover, to meet our celebrated friend (I think she can't *not* be yours) Mrs. Jack Gardner, who arrives from Brussels, *charged with the spoils of the Flemish school*.⁵⁰

The lexical choice of «spoils» for Mrs. Gardner's acquisition of «all her Van Eycks and Rubenses» which James «must help her

⁴⁹ See HADLEY, 182-4, 185-6. James knew well the Villa Borghese *Sacred and Profane Love*, as he had the protagonists of an early story, *Travelling Companions*, accept each other to be married in front of that painting.

⁵⁰ EDEL, *Letters IV*, 124.

to disembark» and see through the customs at Dover, leaves no doubt on James's negative judgement: his novel on the passion and dangers of collecting, *The Spoils of Poynton*, had been published three years earlier.

But no mention of Mrs. Jack's «spoils» is present in the letter written by James to Mrs. Jack about this very arrival. James is all kindness and generosity towards her:

I shall await you, in other words – reach out the friendliest of hands to you as you step, *de votre pied léger*, from the plank.

This affectionate welcome is no doubt linked to James's deep friendship and affection for Mrs. Jack, but elsewhere this «friendliest of hands» would meet a rapacious hand.

As early as 1876, a period in which James was writing «art reports» for the *Atlantic Monthly* and a few other journals and newspapers, in an article published in the *New York Tribune* in January 1876, the novelist wrote a series of comments on «The American Purchase of Meissonnier's 'Friedland'» by a New Yorker, Mr. A.T. Stewart.

In this article, James, the frequenter of museums and galleries, the lover of art, the writer surely influenced by British aestheticism, the novelist and short story writer who used a number of works of art in his works, showed that he was well aware of the power of the market that had developed in those years. He also used a metaphor that seems to hover over his subsequent literary production.

James wrote:

the picture [Meissonnier's Friedland] has been bought by Mr. A.T. Stewart of New York for the prodigious sum, as I see it, of 380,000 francs. The thing is exceedingly clever, but it strikes me as *the dearest piece of goods* I ever had the honour of contemplating.⁵¹

James refers to the painting as a «piece of goods», hardly an aesthetic definition of a work of art. He then goes on to discuss the cause and the effect of the high value or evaluation of the painting, underlining that its price was due not only to the actual quality of the object but to the «legend» that had been built around it, that is, «that little nebulous body of anecdotes which hovers, like the tail of a comet, in the rear of every nine days' wonder».

⁵¹ *Painter's Eye*, 108.

The legend – what Walter Benjamin in his *Illuminations* had called the «magic encyclopedia whose quintessence is the fate of the object»⁵² – was due to Sir Richard Wallace wanting to buy the painting while Meissonnier was still working on it, then deciding not to buy it, to the dealer's charging more than originally offered, and finally to Mr. Stewart accepting the very high price. Having told his readers the «legend» James then proceeded to declare:

it is very hard not to be rather touched with awe and to see a certain golden *reflet* in the performance.

James, in other words, was commenting both on the «fair value and the factitious value» of the painting, that is, the value of the painting as such, the value of the painting as blown up by the market, and the reflection this higher price inevitably had on the viewer.⁵³

The second comment I wish to consider is the following:

One takes... an acute satisfaction in seeing America *stretch out her long arm and rake in, across the green cloth of the wide Atlantic, the highest prizes of the game of civilization*⁵⁴ (my emphasis).

If the statement seems an appreciation («One takes... an acute satisfaction»), the metaphor that follows undermines the positive quality of the statement. James used the metaphor of a gambler, playing on a billiard table extending from America to Europe («the green cloth of the wide Atlantic»), «raking in» the most precious products of civilization. The obtaining of these precious prizes seems to be the casual, unmerited result of a gambling game, not of work (and this could make us think of the ethics of work, and its opposition, the leisure class as defined by Veblen).

In this long arm stretching across the Atlantic there are, in nuce, many of the elements that one finds in James's later fiction, in such novels as *The Golden Bowl* and *The Outcry*, but does this

⁵² «The period, the region, the craftsmanship, the former ownership – for the true collector the whole background of an item adds up to a magic encyclopedia whose quintessence is the fate of this object» (*Illuminations*, New York, Schocken, 1969). See also for James and Benjamin, MICHAEL MEEUWIS, «Living the Dream: Benjamin's *Arcades Project* and *The Golden Bowl*», *The Henry James Review*, vol. 27, no. 1, Winter 2006, 61-74.

⁵³ All these elements were to appear in VEBLEN'S *Theory of the Leisure Class*, 1899. On the relation between consumerism and art in this period see FRANCISCATO, ch. I.

⁵⁴ *Painter's Eye*, 108.

metaphor also throw some light on the relation between James and his lifelong friend, Isabella Stewart Gardner? Is there a relation between the way in which such literary figures of collectors as the aesthete Osmond in *The Portrait of a Lady*, the passionate Mrs. Gereth in *The Spoils of Poynton*, Adam Verver, the tycoon who can buy up enough art on the European market to create his «American City» in *The Golden Bowl* or Breckenridge Bender in *The Outcry*, are characterized in the fictional works⁵⁵ and the way in which James wrote about Mrs. Jack and her collection?

Surely a totally approving and laudatory comment on Mrs. Jack's collection is the one we find in *The American Scene* (1907):

... no impression of the «new» Boston can feel itself hang together without remembrance of what it owes to that rare exhibition of the living spirit lately achieved, in the interest of the fine arts, and of all that is noble in them, by the unaided and quite heroic genius of a private citizen. To attempt to tell the story of the wonderfully-gathered and splendidly-lodged Gardner Collection would be to displace a little the line that separates private from public property...

It is in the presence of the results magnificently attained, the energy triumphant over everything, that one feels the fine old disinterested tradition of Boston least broken.⁵⁶

This comment comes at the end of a chapter devoted to Boston and the disappearance of the old Boston, both in terms of architecture (houses torn down) and inhabitants (replaced by the «alien», or immigrants, especially Italian), a chapter also devoted to the wonderful appreciation of the lonely Aphrodite in the Boston Museum of Fine Arts, a building, however, due to be enlarged, and therefore subject to the obliteration of history – and memory – that James found in Boston as in New York.

The «new» Boston, where everything was too big, too new, too destructive of the past, does have a great gem: the collection of Isabella Stewart Gardner, the collection of a New York lady elevated to the honorary rank of a Bostonian, to the «fine old disinterested tradition of Boston».

This admiration is also expressed in some letters, as that of December 21st, 1905, to the French novelist and friend Paul Bourget (who had been a guest of Mrs. Gardner in 1893), where James wrote:

You must hear from me on Mrs. Gardner, who is *de plus en*

⁵⁵ See TINTNER, PEROSA and CAGIDEMETRIO.

⁵⁶ *The American Scene*, 255.

plus remarkable and whose *palais-musée* is really a great creation. Her acquisitions during the last ten years have been magnificent, her arrangement and administration of them are admirable, and her spirit soars higher still. Her spirit is immense, and proof against time and fate. It has greatly «improved» her in every way to have done a thing of so much interest and importance – and to have had to do it with such almost unaided courage, intelligence and energy. She has become really a great little personage.⁵⁷

Again, the «little lady» who made any place she was at whirl with activity is given her due of total admiration in this letter.

Is then James purely an admirer of the great collector? A comment to be found in James's *Notebooks* seems to throw a doubtful light on this, and seems to point back to the raking arm of the 1876 essay and to the letter to Charles Eliot Norton.

In his *Notebooks*, James wrote two passages, separate but contiguous:

Yesterday at the Borthwicks', at Hampstead, something that Lady Tweedmouth said about this insane frenzy of futile occupation imposed by the London season, added itself to the hideous realization in my own mind – recently so deepened – to suggest that a «subject» may well reside in some picture of *this overwhelming, self-defeating chaos or cataclysm* toward which the whole thing is drifting. The picture residing, exemplified, in the experience of some tremendously exposed and intensely conscious individual – the deluge of people, the insane movement for movement, the ruin of thought, of life, the negation of work, of literature, the *swelling, roaring crowds, the 'where are you going?', the age of Mrs. Jack, the figure of Mrs. Jack, the American, the nightmare* – the individual consciousness – the mad, ghastly climax or denouement. It's a splendid subject – if worked round a personal action – situation. [My italics]

This annotation is followed immediately by these lines:

The Americans looming up – dim, vast, portentous – in their millions – like gathering waves – the barbarians of the Roman Empire⁵⁸ (July 15, 1895).

The mere closeness on the page of the references to Mrs. Jack and the Barbarians cannot be ignored. Was this «age of Mrs. Jack», of the Fricks, the Morgans, the Havemeyers, buying Titian's *Europa*, Holbein's *Thomas More*, illuminated mediaeval manuscripts, dozens of French impressionists, was this age the age of the «Barbarians»?

⁵⁷ EDEL, *Letters*, IV, 390.

⁵⁸ *The Notebooks*, 126.

Is James's admiration for Mrs. Jack's collection, expressed so very clearly almost ten years later, modified by these notes? Maybe what conquered James in his unlimited appreciation of Mrs. Gardner's collection as expressed in *The American Scene* was the fact that he saw in it none of the failures he saw in the ready consumption of enormous quantities of wealth for ephemeral purposes, higher and higher skyscrapers, destined to be destroyed again and again to make more money. Isabella Stewart Gardner's collection perhaps came to represent for James the «high and helpful, as it were, civic use of the imagination»⁵⁹ and of money, which he had hoped to see in America.

Perhaps James saw in Mrs. Gardner's creation, the fulfilling of the promises which America had not been able to maintain. In *The American Scene* discussing a luxurious hotel in Florida, James faced the question of «the future of beauty in America».

Fifty times, already, I had felt myself catching this vibration, received some vivid impression of the growing quantity of force available for that conquest – of all the latent powers of freedom of space, of wealth, of faith and knowledge and curiosity, verily perhaps even of sustained passion, potentially at its service. These possibilities glimmer before one at times, in presence of some artistic effect expensively yet intelligently, yet even charmingly produced, with the result of your earnestly saying: «Why not more and more then, why not an immense exploration, an immense exhibition, of such possibilities?»⁶⁰

If this passage continues with what could be called a prophecy⁶¹ of the new American art of the 1950s and 1960s, one could see in this «glimmering» the reason of James's deep appreciation of Mrs. Gardner's collection. Her collection came to represent the «undaunted adventure of the arts», where the private merged with the public, and where Isabella's motto «C'est mon plaisir» was modified in her will to leave the collection «For the education and the enjoyment of the people forever».

⁵⁹ Preface to *The Lesson of the Master*, in *Prefaces*, 1230.

⁶⁰ *The American Scene*, 444.

⁶¹ «What you see is the space and the freedom – which at every turn, in America, make one yearn to take other things for granted. The ground is so clear of preoccupations, the air so clear of prejudgement and doubt, that you wonder *why the chance shouldn't be great for the aesthetic revel* as for the political and economic, *why some great undaunted adventure of the arts*, meeting in its path none of the aged lions of prescription, of proscription, of merely jealous tradition, should not take place in *conditions unexampled.*» (*The American Scene*, 445)

The achievement of one woman collector found its greatest celebration in the words of a writer who was one of the sharpest critics of his home country and of the tycoon-collectors of art of his times in his fictional works.

Works cited

Adams, *Novels*

HENRY ADAMS, *Novels, Mont Saint Michel and Chartres, The Education of Henry Adams, Poems*, New York, The Library of America, 1983.

American Scene

HENRY JAMES, *The American Scene*, Leon Edel ed., Bloomington, Indiana U.P., 1968.

Anesko

MICHAEL ANESKO, *Letters, Fictions, Lives. Henry James and William Dean Howells*, New York, Oxford U.P., 1997.

Autobiography

HENRY JAMES, *Autobiography*, Frederick Dupee ed., Princeton U.P., 1956.

Before Peggy Guggenheim

Before Peggy Guggenheim. American Women Art Collectors, Rosella Mamoli Zorzi ed., Venezia, Marsilio, 2001.

Bellini and the East

Bellini and the East, Caroline Campbell and Alan Chong eds., Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2005.

Beloved Boy

HENRY JAMES, *Beloved Boy, Letters to Hendrik C. Andersen, 1899-1915*, Rosella Mamoli Zorzi ed., *Introductions by Millicent Bell and Rosella Mamoli Zorzi*, with an Afterword by Elena di Majo, Charlottesville, University of Virginia Press, 2004.

Blanchard

MARY WARNER BLANCHARD, *Oscar Wilde's America*, Yale U.P., 1998.

Bourget

PAUL BOURGET, *Outre-Mer (Notes sur l'Amérique)*, Paris, Alphonse Lemerre, 2 vols., 1895.

Cagidemetro

CAGIDEMETRIO, ALIDE, Introduction to *The Golden Bowl*, New Milford, The Toby Press, 2004, vii-xxxii.

Carter

MORRIS CARTER, *Isabella Stewart Gardner and Fenway Court*, Boston, The Isabella Stewart Gardner Museum, 1972.

Cecilia Beaux. Portrait.

Cecilia Beaux: Portrait of an Artist, an exhibition organized by the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1974-75, Catalogue by Frank H. Goodyear and Elizabeth Bailey, Washington Museum Press, 1974.

Chong, *Gondola Days*

ALAN CHONG, *Artistic Life in Venice*, in ALAN CHONG, RICHARD LINGNER, ELIZABETH ANNE McCAULEY, ROSELLA MAMOLI ZORZI eds., *Gondola Days. Isabella Stewart Gardner and the Palazzo Barbaro Circle*, The Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, Distributed by Antique Collectors' Club, 2004, 87-128.

Collected Travel Writings

HENRY JAMES, *Collected Travel Writings*, New York, The Library of America, 2 vols., 1993.

The Complete Letters

PIERRE A. WALKER and GREG W. ZACHARIAS (eds.), *The Complete Letters of Henry James*, Introduction by Alfred Habegger, Lincoln, University of Nebraska Press, vols. I-II, 2006-

Correspondence of William James

WILLIAM and HENRY IGNAS K. SKRUPSELIS and ELIZABETH M. BERKELEY (eds.), *Correspondence of William James*, Charlottesville, U.P. of Virginia, 4 vols., 1993-

Curtis Viganò, *Gondola Days*

PATRICIA CURTIS VIGANÒ, *My Barbaro*, in *Gondola Days*, cit., 203-13.

Dearly Beloved Friends

SUSAN E. GUNTER and STEVEN H. JOBE (eds.), *Dearly Beloved Friends. Henry James's Letters to Younger Men*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.

Dear Munificent Friends

SUSAN E. GUNTER (ed.), *Dear Munificent Friends. Henry James's Letters to Four Women*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.

Denker

ERIC DENKER, «Whistler and Sargent circa 1880», in *Whistler and his Circle in Venice*, Washington, 2003, 23-33.

Edel II, Letters, Edel III, Letters, Edel IV

LEON EDEL (ed.), Henry James, *Letters*, 4 vols., Cambridge, The Belknap Press of Harvard U.P., 1974-84.

Edel, Complete Plays

LEON EDEL (ed.), Henry James, *The Complete Plays*, Philadelphia, Lippincott, 1949.

Edel, Conquest of London

LEON EDEL, *The Conquest of London*, Philadelphia, Lippincott, 1962.

Edel, *Diary of Alice James*

LEON EDEL (ed.), *The Diary of Henry James*, Penguin, 1964.

Ellmann

RICHARD ELLMANN, *Oscar Wilde*, New York, Knopf, 1988.

Eye of the Beholder

ALAN CHONG, RICHARD LINGNER, CARL ZAHN (eds.), *The Eye of the Beholder. Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Collection*, Boston, The Isabella Stewart Gardner Museum in association with Beacon Press, 2003.

Follini 2004

TAMARA FOLLINI, «James, Dickens, and the Indirections of Influence», in *The Henry James Review*, vol. 25, No. 3, Fall 2004, 228-38.

Francescato

FRANCESCATO, SIMONE, *Collecting and Appreciating: Henry James and the Transformation of Aesthetics in the Age of Consumption*. Ph.D. Dissertation, University of Venice, Ca' Foscari, 2007.

Freedman

JONATHAN FREEDMAN, *Professions of Taste, Henry James, British Aestheticism and Commodity Culture*, Stanford, Stanford U.P., 1990.

Goldfarb

T. GOLDFARB HILLIARD, *The Isabella Stewart Gardner Museum, A Companion Guide and History*, The Isabella Stewart Gardner Museum, Yale U.P., 1995.

Hadley

ROLLIN VAN N. HADLEY (ed.), *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887-1924, with Correspondence by Mary Berenson*, Boston, Northeastern U.P., 1987.

Hawley

ANNE HAWLEY, «Isabella Stewart Gardner. An Eye for Collecting», in Rosella Mamoli Zorzi (ed.), *Before Peggy Guggenheim. American Women Art Collectors*, Venezia, Marsilio, 2001.

Horne

PHILIP HORNE (ed.), *Henry James, A Life in Letters*, London, Allen Lane, 1999.

Isabella Stewart Gardner. Guide

Isabella Stewart Gardner. Guide to the Collections, Published by the Trustees, Boston, 1976.

Isabella Stewart Gardner e il suo mondo

ROSELLA MAMOLI ZORZI (ed.), «Gondola Days». *Isabella Stewart Gardner e il suo mondo a Palazzo Barbaro-Curtis*, Marano, Edizioni della Laguna, 2004.

Izzo

DAVID CARRÈTT IZZO and DANIEL T. O'HARA (eds.), *Henry James against the Aesthetic Movement*, Jefferson, N.C., McFarland, 2006.

Journeys East

- Alan CHONG, Richard LINGNER, NORIKO MURAE (eds.), *Journeys East: Isabella Stewart Gardner and Asia*, Pittsburgh, Periscope Press, 2009.
- Kilmurray-Ormond 1998
ELAINE KILMURRAY, RICHARD ORMOND (eds.), *Sargent*, Tate Gallery Publishing, 1998.
- Kossman
RUDOLPH R. KOSSMAN, *Henry James: Dramatist*, Gröningen, Wolters-Nordhoff, 1969.
- Lawrence
KATHLEEN LAWRENCE, «Tragedies upon Tragedies». Henry James and the Downfall of William Wetmore Story», *Ateneo Veneto*, CXCIV, 6/II, 2007, 1-20.
- Letters from the Palazzo Barbaro*
ROSELLA MAMOLI ZORZI (ed.), *Henry James: Letters from the Palazzo Barbaro*, London, Pushkin Press, 1998.
- Letters to Miss Allen*
ROSELLA MAMOLI ZORZI (a cura di), *Lettere a Miss Allen, Letters to Miss Allen*, Milano, Archinto, 1993.
- Letters of Henry Adams*
J.C. LEVENSON, ERNEST SAMUELS, CHARLES VANDERSEE and VIOLA HOPKINS WINNER (eds.), *The Letters of Henry Adams*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard U.P., 3 vols., 1982.
- Letters of Mrs. Henry Adams*
THORON WARD (ed.), *Letters of Mrs. Henry Adams, 1865-1882*, London, Longmans, 1937.
- Lewis
R.W.B. LEWIS, *Edith Wharton. A Biography*, New York, Fromm, 1985.
- Lubbock
PERCY LUBBOCK (ed.), *The Letters of Henry James*, 2 vols., London, Scribner's, 1920.
- Mamoli Zorzi 1999
ROSELLA MAMOLI ZORZI, «The Pastimes of Culture. The tableaux vivants of the British Expatriates in Venice in the 1880s and 1890s», in *Textus*, XII, no. 1, 77-95.
- Mamoli Zorzi 2002
ROSELLA MAMOLI ZORZI, «Art in the Museums and Art in the Homes. Tableaux Vivants in Isabella Stewart Gardner's Time», in *Annali di Ca' Foscari*, 41, 2002, 63-89.
- McCauley, *Gondola Days*
ELIZABETH ANNE MCCAULEY, «A Sentimental Traveler: Isabella Stewart Gardner in Venice», in *Gondola Days*, cit., 3-52.
- McKibbin
DAVID MCKIBBIN, *Sargent's Boston*, Boston, The Museum of Fine Arts, 1956, 173.

Monteiro

GEORGE MONTEIRO, *Henry James and John Hay. The Record of a Friendship*, Providence, Brown U.P., 1965.

Notebooks

LEON EDEL and LYALL H. POWERS (eds.), *The Complete Notebooks of Henry James*, Oxford U.P., 1987.

Ormond-Kilmurray, *The Early Portraits*

RICHARD ORMOND, ELAINE KILMURRAY (eds.), *Sargent. The Complete Works, The Early Portraits*, New Haven, Yale U.P., 1998.

Ormond-Kilmurray 2002

RICHARD ORMOND, ELAINE KILMURRAY (eds.), *Sargent. The Complete Works, The Portraits of the 1890s*, New Haven, Yale U.P., 2002.

Ormond-Kilmurray 2003

RICHARD ORMOND, ELAINE KILMURRAY (eds.), *Sargent. The Complete Works. The Later Portraits*, New Haven, Yale U.P., 2003.

Painter's Eye

HENRY JAMES, *The Painter's Eye*, John L. Sweeney ed., Foreword by Susan M. Griffin, The University of Wisconsin Press, 1989.

Perosa

SERGIO PEROSA, «Henry James and the Unholy Art of Acquisitions», in *The Cambridge Quarterly*, 2008, 150-63.

Perry

VIRGINIA HARLOW, *Thomas Sargeant Perry: A Biography and Letters to Perry from William, Henry, and Garth Wilkinson*, Durham, Duke U.P., 1950.

Prefaces

HENRY JAMES, *Literary Criticism*, 2 vols., Leon Edel ed., New York, Library of America, 1984.

Robins,

ELIZABETH ROBINS, *Theatre and Friendship. Some Henry James Letters with a Commentary*, London, Jonathan Cape, 1932.

Roman

JUDITH A. ROMAN, *Annie Adams Fields. The Spirit of Charles Street*, Bloomington, Indiana U.P., 1990.

Sargent's Venice

WARREN ADELSON, WILLIAM H. GERDTS, ELAINE KILMURRAY, ROSELLA MAMOLI ZORZI, RICHARD ORMOND, ELIZABETH OUSTINOFF (eds.), *Sargent's Venice*, New Haven, Yale U.P., 2006.

Scenic Art

HENRY JAMES, *The Scenic Art, Notes on Acting and the Drama: 1872-1901*, Allan Wade ed., New Brunswick, Rutgers U.P., 1948.

Selected Letters

HENRY JAMES, *Selected Letters*, Leon Edel ed., The Belknap Press of Harvard U.P., 1987.

Shand-Tucci

DOUGLASS SHAND-TUCCI, *The Art of Scandal. The Life and Times of*

Isabella Stewart Gardner, New York, Harper Perennial, 1997.

Strouse

JEAN STROUSE, *Alice James*, London, Jonathan Cape, 1981.

Tharp

LOUISE HALL THARP, *Mrs. Jack, A Biography of Isabella Stewart Gardner*, New York, Congdon and Weed, 1965.

Tintner

ADELINE TINTNER, *The Museum World of Henry James*, UMI Research Press, 1986.

Whistler

The Correspondence of James McNeil Whistler, University of Glasgow website.

ABSTRACT

In this essay the author examines which themes, characters and topics are discussed in the letters written by Henry James to Isabella Stewart Gardner, the founder of the famous Boston Museum.

KEYWORDS

Henry James. Mrs. Isabella Stewart Gardner.

DAVID NEWBOLD

BY-PRODUCT OF BOLOGNA: A MINIMUM LEVEL
OF ENGLISH FOR EUROPEAN UNIVERSITY STUDENTS

1. *The background: After Bologna*

1.1. *The Bologna Agreement*

In 1999, along with 28 other European countries, Italy was a signatory to the Bologna Agreement. The aims of the agreement include the «promotion of mobility by overcoming obstacles to the effective exercise of free movement» and the «adoption of a system of easily readable and comparable degrees in order to promote European citizens' employability and the international competitiveness of the European higher education system». Although the declaration makes no reference to the use of English as lingua franca as part of this process – indeed, understandably, it underlines the need to respect the cultural and linguistic diversity which are part of the European heritage – the stated aims beg a serious question. How can mobility and international competitiveness be achieved without a common framework of communication provided by a lingua franca? More specifically, how is student (and teacher) mobility within Europe to be promoted if a host university is unable to provide services through the medium of a mutually understood lingua franca? How are European universities to be competitive on the world scene if they do not offer courses in that lingua franca?

1.2. *English in Europe*

By the turn of the millennium, when the Bologna declaration was made, there was only one serious contender as a European lingua franca. The role of English, its global role as the lingua franca with the most speakers worldwide already beyond doubt, had been further enhanced and strengthened in Europe when it

became a working language of the EU, alongside German and French. By 2004 it had overtaken French as the Union's primary working language, with most EU documents originating in English (62% of all pages received for translation, according to Mollin 2006). It is even more dominant in spoken communication, the first language used in parliament, in summit meetings, and in press briefings, despite protests by French and Italian politicians (Jacques Chirac notoriously walked out of an EU summit in 2006 when fellow countryman Ernest-Antoine Seillière began to address a meeting in English «because that is the language of business»).¹ English is also used extensively as a «relay» language when no direct translating service is available between any two of the lesser used official languages of the union.

Crystal (2003) reports an astonishing 99% of all European based international organizations using English as an official language, and refers whimsically to one of the few exceptions – the *Fédération Européenne des Parfumeurs Détaillants*. By the time of writing, (January 2009), this too had fallen by the wayside, with the home page of the association offering users a choice of French, German or English.

International conferences in Europe are invariably held in English. On January 1st 2009, the first page of 775,00 hits in an Internet search for «European Conference 2009» yielded, among others, conferences on control and security systems (Budapest), strokes (Stockholm), landscape ecology (Salzburg), travel and tourism research (Rotterdam) and international navigation (Naples). Many such conferences, of course, are hosted by universities.

Another indication of the dominance of English in the academic world comes from publishers' statistics. In 2007, according to the Publisher's Association,² 20% of the revenue of UK Publishers (approx £1 billion) came from «learned journals». Given that the UK is itself the world's leading book producer, (having overtaken the US in 2005, according to Bowker, the US agency specializing in bibliographic information³), this is a colossal slice of the market.

¹ *The Times*, 24.3.2006.

² *UK Publishing Industry in Statistics 2007*, The Publishers Association.

³ <http://www.bowker.com/index.php/press-releases-2006/164>.

1.3. *Which English? Academic English and the emergence of ELF*

The rise of English as a lingua franca in Europe has led to concern and controversy. Beyond predictable reactions based on the perceived loss of prestige of other major European languages, such as French and Italian, in a «winner takes all» scenario of an increasingly dominant English gradually suppressing the cultural sphere of influence of other languages, there are very real fears about the linguistic threat posed by English in the academic environment. For example, does the pressure to publish in English undermine the development of the national language in the scientific domain? In one well-known view, that of Philippon (2006), English is seen as a «cuckoo in the higher education nest», an intruder poised to murder its fellow European languages by pushing them out of the nest at the earliest opportunity.

The question is an ongoing source of debate in countries with «lesser» languages, such as Slovenia and Denmark, but in Italy, too, the Accademia della Crusca recently stepped into the debate⁴ (as reported in the *Corriere della Sera* in December 2007) claiming, in the words of its president Mario Sabbatini, that, in an Italian academic context:

La sottrazione di un vasto campo di sapere avanzato alla sfera della lingua nazionale crea una frattura, introducendo una sorta di bilinguismo, simile a quello che dominò a lungo in Europa nell'età medievale, tra il latino utilizzato dall'alta cultura e le lingue volgari, dal lessico più povero e dalla sintassi più elementare.⁵

But the language of learned journals is one thing, and the reality of spoken English on a European campus quite another. In recent years, a great deal of attention has been paid to the emergence of English as a Lingua Franca (ELF), which has been described as «a way of referring to communication in English between speakers with different first languages» (Seidlhofer 2005). ELF is usually contrasted with other labels such as «Global English» or «English as an International Language» which tend to be norm-referenced

⁴ *Corriere della Sera* 21.12.2007.

⁵ «The removal of a vast sphere of learning from the sphere of the National language creates a fracture and leads to a type of bilingualism which is similar to the one which was prevalent in medieval Europe, which contrasted the Latin used in the world of learning and culture, with the vernaculars, with their reduced lexis and more basic syntax.»

to native speaker standards (whether British or North American). In ELF interactions there are no native speakers, and communication strategies such as accommodation, syntactical reductions and lexical innovation are the norm. An Italian student attending a seminar in English given by a Spanish architect in a Dutch university provides a concrete example of an ELF interaction.

If ELF is to be considered a variety of English (which is a controversial issue: see Saraceni 2008) then it follows, in the words of Seidlhofer, that «English is being shaped at least as much by its non-native speakers as by its native speakers». A lot of work has been done to record and describe ELF, both by Seidlhofer herself, especially through the establishment of the Vienna Oxford International Corpus of English (VOICE), and Jennifer Jenkins, in her description of the phonology of ELF (Jenkins 2000) and of attitudes towards ELF (Jenkins 2007). Since VOICE is a spoken corpus, and given its location at the University of Vienna, it is perhaps not surprising that many of the interactions recorded (including two of the three samples which can be freely accessed – a conversation between a professor and a student, and a meeting of student representatives) take place in a university context.

These samples would probably sound familiar to university students across Europe, irrespective of their mother tongue, and provide a useful indicator of the sort of English which any Italian student might encounter at some point in their university career. We shall return to this idea in section 4, when discussing the form a European test of English could take.

1.4. *English in European Universities*

Although it is difficult to quantify the amount of English used in European universities, there is no doubt that the situation has changed greatly over the past decade, and there are a number of objective indicators of the extent to which English has effectively become a default working language across the European university scene. These include:

- English versions of university websites;
- personal pages in English of university teachers;
- provision of in-service English language courses for university staff;
- services in English for international students (welcome, orienteering, social programmes, etc.);
- increase in bilateral and multilateral relations with other European

- (and non-European) universities using English;
- «one-off» guest lectures in English by visiting academics.

But the most telling indicator of the status of English is to be found in the growing number of taught courses which use English as a medium of instruction, increasingly at undergraduate level, as well as M.A. courses. In a recent panorama of the higher education scene in 27 European countries where English is not the native language, Wachter and Maiworm (2007) claim that the number of such courses tripled over the period 2002-7 to around 2,400, of which 80% were postgraduate, usually M.A., courses. Engineering and business studies topped the list of subject areas.

The country with the most courses in English was the Netherlands (the first non-English speaking country to introduce degree courses taught in English, in the 1950s), with 774 courses, followed by Germany, Finland and Sweden. In the latter two countries relatively low fees helped to increase their attractiveness as destinations for overseas students. South of the Alps the percentage of courses in English was far lower, reflecting the far smaller number of foreign students. (Currently only 1.9% of enrolments in Italian universities are foreign, compared with over 10% in the UK, Germany and France).⁶

The primary aim of taught courses in English is international competitiveness (as we have seen, this is a stated objective in the Bologna agreement), but also important is the preparation of home students for the global workplace. These aims are reflected in the enrollments, with around one third of enrolled students from the home country, and two thirds foreign – mostly from other European countries, Asia, and Africa. Continental Europe is thus becoming an alternative to the traditional destinations of the US and the UK in the global higher education market, and may soon be seen as a threat to these countries.⁷ In this respect, Wachter and Maiworm claim that the five year period reported on (2002-7) also saw a marked improvement in the marketing strategies of European universities looking for overseas students.

⁶ Presentation given in May 2008 by Bernd Wachter, Academic Cooperation Association, Brussels.

⁷ See for example «Continental Competition», in *The Chronicle of Higher Education*, 28/9/2007. *The Chronicle* is the primary news source for US college faculty and administrators.

1.5. *English in Italian Universities*

The number of taught courses in English in Italian universities may be small, but it is increasing rapidly, and includes undergraduate courses as well as M.A.s and doctorates; the first undergraduate course offered entirely in English appears to have been the *laurea* in International Economics, Management and Finance at the Bocconi University, introduced in 2001.

In 2006, a survey carried out by the standing conference of Italian vice chancellors (CRUI) found that 35 out of 52 participating universities (67.5% of all Italian universities) provided at least one complete taught course in English. They included 21 M.A. courses (*master's*), 19 doctorates, 11 two year postgraduate courses (*lauree specialistiche*) and 7 undergraduate courses. Since then, the number has increased. Subject areas for first degrees include agrarian studies (Perugia and Bologna), automotive engineering (Turin), textile engineering (Turin), Molecular Biology (Tor Vergata), Economics of Development (Brescia) and Computer Sciences (Urbino). The CRUI document makes it quite clear that the aim behind such courses is to attract international students; however, the choice to provide courses in English, especially when they have a local dimension, or are based on a local economic system (such as automotive engineering in Turin Polytechnic and textile engineering at the decentralized department in Biella) can be controversial.⁸

At the University of Venice Ca' Foscari, an undergraduate course taught entirely through the medium of English, «Economics and Management» was introduced in the academic year 2008/09. The website description of the course states that it is «mainly oriented at foreign students and Italian students seeking an internationally mobile career in management or consultancy». There is limited access (50 places) for non EU citizens, and unlimited access for EU citizens and residents in Italy; all students are required to have «good English language skills», set at a minimum B1 level on the Common European Framework of Reference.

This taught B.A. was preceded in 2007/08 by the postgraduate course in European and American studies, as part of a joint degree entirely taught in English. Here too, all courses are provided

⁸ The *Corriere della Sera* (25.11.2009) reports on a 1,500 Euros discount on fees offered to students opting to enrol for an English medium course at the Polytecnico in Turin.

in English, but given the student profile (an English language specialist), the minimal entrance requirement in English language proficiency is much higher: candidates have to present internationally recognized certification chosen from a specified list ranging from C₁ (Trinity-Ca' Foscari co-certification) to C₂ (Cambridge Proficiency) and including TOEFL and IELTS, both extensively used by US and UK universities to predict how overseas students will be able to cope with courses delivered in English, and, more urgently, survive in an English language environment.

2. Identifying a minimum level of competence

2.1. The rationale behind the requirement

The examples of the two courses taught through the medium of English at Ca' Foscari – an undergraduate degree in the Faculty of Economics, and a postgraduate joint degree hosted by the Faculty of Languages – have drawn attention to the problem of the minimal level of competence deemed necessary for a specific course, and suggest that this might vary from one course to another. It is worth noting here that most courses mentioned in 1.5. above – especially those in non-language faculties – have no linguistic aims, i.e. they do not contain any explicit language teaching, and they are not covert CLIL⁹ courses in which one of the pedagogical aims is foreign language learning or language enhancement. Thus, from the outset, a minimum level of competence is assumed. This level is invariably identified (in Italy) as B₁ on the Common European Framework – much lower than the levels required for similar courses by US and UK universities through the TOEFL and IELTS tests.

There is a rationale behind this requirement. For a start, B₁ is the minimum exit level expected from the secondary education sector, no matter what type of school students have attended.¹⁰ It is thus legitimate to suppose that most students enrolling at Italian universities will have this level, making English medium courses an option for everyone coming from the Italian education system. It is also not unreasonable that fewer linguistic demands will be made of students in an ELF environment than would be

⁹ Content and Language Integrated Learning.

¹⁰ According to the Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, in a document dated October 12th 2005.

the case in the native speaker English environment of a British or American campus.

But another explanation – for which we have no evidence – is the probable desire to harmonize the requirement for specific English medium courses with a more generalized university-wide compulsory level in English, in the spirit of the Bologna agreement, on the basis that all students *at some time in their career* will be required to use English. This hypothetical need appears to be the basis of the minimum level requirement – and related entrance tests – now being implemented across the country.

Although students enrolling for English medium courses presumably do so with their eyes open, and may have the language skills and self confidence to do the course – which we believe will make demands beyond the level of B1 – the vast majority of students currently enrolling in Italian universities will not have these skills.

If universities are now insisting on a minimal level of English for all enrolling students it could be argued that this is because they are taking the Bologna agreement seriously, they are planning for the future, and they want students to be aware of the importance of English in their future. By setting the limit at B1, they have given themselves the task of certifying the certifiable. Anything higher would be unrealistic.

2.2. *The CEFR: a European framework for describing language competences*

From the moment it was published in 2001, the Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment (CEFR) was hailed as an answer to the prayers of language planners and curriculum designers. The reality is a little less rosy. The Framework is an unwieldy document to use, with lots of lists, extensive use of relativistic terms such as *simple*, *short* or *appropriate*, and a bias towards language users in the world of work – rather than, say, in an educational environment. But it has some important merits. It rehabilitates *mediation* as one of four main language skills (the others are *reception*, *production*, and *interaction*, replacing the traditional way of slicing up the language ability into *speaking*, *listening*, *reading* and *writing*). It is non-language specific, so it can be used to describe any (European) language. And, most usefully, it provides a functional description of language, through *can-do* statements, on six macro levels.

In Europe, and particularly in Italy, these levels were rapidly adopted as targets for teaching programmes, notably, as we have seen, by the Education Ministry – even if the intention of the compilers was to provide *examples* of language use, rather than a prescriptive, must-use list of contents for a language course. As part of a knock-on effect, text books and European language exams are now all calibrated to the Framework.

2.3. *B1, the «threshold» level*

The six levels range from A1 – the lowest level for which a coherent description of communicative interaction is available – to C2, which, in another age, could have been summarized as «near native speaker-like ability». However, in an ELF environment the native speaker yardstick is less useful, and the CEFR tends to avoid such comparisons.

B1, the default requirement for Italian universities, marks the lower band of the «Independent User» and was the first level of the Framework to be identified and described (Van Ek 1975). Known as the «threshold» level (suggesting the arrival of a visitor in a foreign country, but also the point at which a learner begins to «enter» a language system as an independent user), it aims to describe the competences necessary for an adult traveler to get by in a foreign language in another European country. The initial description was made with English in mind, but generated a model which could be applied to all European languages, and as Van Ek's colleague John Trim explains, " looking back, it was an approach

in strong contrast to that generally followed hitherto, which saw the teacher's responsibility as being to build up the learner's knowledge of grammatical structure from the simple to the complex and vocabulary from the most common to the less common items, seeing their use as entirely the responsibility of the individual learner.

Grammatical structures and lexical items, being specific to a given language, are not part of the description. Language functions, strategies, and competences, common to all (European) languages are. A summary of the six levels on the «global scale» describes B1 in these terms:

¹¹ Presentation given at the English Profile Seminar, Cambridge, 2007, retrievable at http://www.englishprofile.org/threshold_background.html.

Can understand the main points of clear, standard input on familiar matters regularly encountered in work, school, leisure, etc. Can deal with most situations likely to arise whilst travelling in an area where the language is spoken. Can produce simple connected text on topics which are familiar or of personal interest. Can describe experiences and events, dreams, hopes and ambitions and briefly give reasons and explanations for opinions and plans.

It is worth noting that the ability to write connected text, and to cope with situations arising when travelling abroad are both useful skills for today's mobile European university student. Nonetheless, the essence of the description seems to be the user's ability to externalize feelings and to describe the familiar, rather than to engage with new ideas and experiences, which is a fundamental feature of university life. We shall return to this reflection, and the possibility of adapting the profile for B1, later in this article.

2.4. *The certification jungle*

One of the effects of the Framework, as we have mentioned, was to make examination boards, especially those delivering language exams internationally, calibrate existing exams to the Framework (such as the well known Cambridge First Certificate exam, which was recast at B2 level) or to create new exams, or suites of exams, mapped directly onto the Framework (such as the Trinity College Integrated Skills in English, from levels A2 to C2).

In Italy, the possibility of using external examining boards within the state system was sanctioned by an agreement¹² made in 2002 between the Education Ministry and ten boards (examining in English, French, German and Spanish) and enthusiastically adopted by schools. The four external boards delivering English language exams were Cambridge UCLES, Trinity College London, City and Guilds (Pitman) and Edexcel. Less than a year later, a similar agreement was drawn up by the CRUI, within the «Campus One» project, with the declared aim of «helping universities in their choice of examining boards with which to reach an agreement for the awarding of certification in language proficiency».¹³ This protocol lists three examining boards (Cambridge, Trinity, and City and Guilds), but recognizes that universities are free to choose other ones. At the time of writing, the British Council lists eight British-based examining boards, recognized by the Qualifica-

¹² *Protocollo di intesa 883/02*, dated January 16th 2002.

¹³ *Accordo quadro*, dated September 6th 2002.

tions and Curriculum Authority, which deliver English language exams. Some of these are specialized in UK school exams and do not operate in Italy.

Since the agreements were made there has been a steady growth in the recognition of certification by Italian universities, which can be used to substitute all or part of existing in-house exams. With the advent in 2008 of a compulsory entrance test in English, students who have already obtained certification at B1 level (usually at school, but in some cases with private language schools or after a study period abroad) can present the certification in place of the test. As far as we are aware, this is the line chosen by all universities. With good reason – recognizing existing certification means fewer tests for universities to administer. Nonetheless, certification is not without its problems. These include:

– *the period of time for which certification is valid.*

Certification, unlike pre-packed food, is not issued with a «valid until» date. However, many institutions choose to recognize validity only for a number of years, on the (not unreasonable) assumption that foreign language skills fade if the language is not regularly used. As a rule, the higher the level of certification, the longer the validity. But for many students, obtaining certification is not the final act in a language learning process, but rather a stage in that process. A student in an Italian high school who takes a B1 certification at the age of 16 will in all likelihood continue to use the language, and presumably increase his or her competence in the language, over the next three years, before starting at university. Is it fair, or logical, to ask this student to take the exam again to meet the university entry requirements?

– *the cost.*

Certification is expensive. As a general rule, the higher the level, the more the exam costs. This is because higher level exams tend to be longer, and more complete. Exams which are mapped onto the Framework, and are intended to evaluate the four skills (reading, writing, speaking and listening) include *communicative interaction* with an oral examiner, which further increases the cost. Exams at B1 level (such as Cambridge PET or Trinity ISE1) currently cost around € 80. Given that universities are unlikely to be able to find the money to fund them, is it reasonable that they should ask incoming students to bear the costs, on top of ever-increasing university fees?

– *the range of certification available.*

All the examining boards who are signatories to the protocols, and have mapped their exams to the Framework, claim to be assessing the same things. But they do so in astonishingly different ways. To

take just one example: the format for assessing speaking. This includes «one-to-one» examiner and candidate (Trinity); non-assessing interlocutor and candidate, with the exam recorded and assessed elsewhere (City and Guilds); two candidates, two examiners, one of whom functions as a facilitator (Cambridge). All of this has implications for reliability (the accuracy of the assessment) and validity (the notion that tests should assess what they are supposed to assess, and not something else). It is beyond the scope of this article to compare the different types of certification in detail, but universities should be aware that the approaches of different examining boards are different, for example in the importance attached to «errors». It is also worth pointing out that, since most candidates at B1 level are young teenagers, the exam contents (and syllabuses, where there is one) tend to be focused on the interests of that age group.

2.5. «B1 on line»

Campus One also spawned a further agreement, between the *Fondazione CRUI*, and one of the examining boards, Cambridge ESOL: to create and implement an on-line course at B1 level, in an attempt to address the «critical issue of Italian students' lack of language skills and knowledge». ¹⁴ The course, piloted in six universities in 2007-08, consists of 75 hours of on-line input and 25 hours in the classroom organized, for the most part, by university language centres. The materials are specially written, and topics are more in line with the profile of university students than the B1 syllabuses referred to above. Module topics include, for example, «learning styles», «the Erasmus programme» and «how to live cheaply as a student». At the end of the course students should have reached B1 level.

However, in this arrangement the role of the external examiner seems to have shifted towards that of course provider – a possibility which is anticipated in the agreement ¹⁵ signed by CRUI and examining boards, but which seems to change the nature of the relationship between the external examiner and the hosting institution. The course has a cost to students estimated at around 90 euros, although some universities may subsidize this; in the current academic year (2008-09), for example, the University of Ferrara is offering 150 courses to students free of charge. But most universities are unlikely to be able to help students in this way, and so for reasons of cost, as well as organization, a completely on-line alternative is currently under consideration.

¹⁴ *La motivazione del progetto*, Fondazione CRUI document dated 02/05/2006.

¹⁵ Accordo quadro, articolo 2.

2.6. *Alternatives to «B1 on line»*

«B1 on-line» is intended to bring low-level students to B1 after 24 modules each of which lasts a week. In other words, the course lasts throughout the academic year. But B1, as we have seen, should be the minimum *entrance* level for university students. Thus courses such as «B1 on line» should only need to be made available, if universities have the resources, to the minority who do not have this minimum level when they enroll. If the courses become a mass phenomenon, something has gone wrong, either because ministerial objectives in the education system (B1 at the end of the *biennio*) have not been met, or because students have been incorrectly assessed by universities.

Whether universities should provide low level remedial courses in English to incoming students is a controversial issue. Indeed, many university teachers would argue that a minimum entrance level has been set precisely to obviate the need for such courses. However, it does seem appropriate that support should be offered to students who fail to meet the required level in a compulsory entrance test, at least during a transitional phase.

The type of course universities can offer will depend on student numbers and resources available. Where numbers are low, targeted taught groups are a possibility, but for larger groups a «blended» approach (as in «B1 on line») or a wholly on-line course are likely to be more realistic alternatives. In Venice – a medium sized university with four faculties (languages, economics, letters and philosophy, and natural sciences) – the back-up course for students failing the entrance test is currently administered entirely on line, given the dearth of human resources available.

3. *Responding to a need: the entrance test and on-line support course at Ca' Foscari*

3.1. *The test*

Before the provision of any course such as those just described, incoming students need to be assessed. At Ca' Foscari the choice was made to produce a short objective test of reading, grammar and lexis which could be delivered on line, using the premises of the Centro Multimediale (which serves the Faculty of Languages) and the Centro Linguistico d'Ateneo (which provides language courses for the whole university and the wider community).

This test was to be administered during the year 2008-09 to all incoming students who did not provide recognised certification at B1 level. For logistical reasons, given the large number of potential test takers, it was decided that each faculty would take it in turns to administer the test, beginning with the Faculty of Languages.

From the outset it was clear that such a test would not be able to do anything more than give an indication of the test taker's level on the Framework. After all, the Framework, as we have seen, is a functional, performance-based description of language; the test used is (for the grammar part at least) form focused, and does not assess speaking, listening or writing. So at best it is incomplete. Nor has also it been validated in any way, although it was trialled as a self-administered diagnostic test in the year 2007-8.

However, an objective multiple-choice test has the advantage of being easy to administer. It is computer markable, with results being made available immediately, and the programme used (on the «Moodle» platform) provides an item analysis facility which makes it possible to weed out items which are not working properly. Reliable items can be banked and reused in future tests. The items used were all drawn from a pool of structures and lexical/semantic areas typically used in B1 courses, while the reading passage was taken from an on-line newspaper article.

3.2. *Test results*

By the end of December 2008, 1227 students had enrolled at the Faculty of Languages. Of these, most chose languages other than English. The faculty offers 40 languages, through five degree courses; Ca' Foscari is particularly well known for oriental languages, which have been taught here since 1873, and the Faculty of languages is currently the largest in Italy, both for number of students, and number of languages taught (forty).

At the moment of enrollment 345 students produced external certification (28% of the total), leaving 882 to be assessed through the entrance test. In an initial week of testing in October, 685 students did the test, 526 (77%) of whom passed. In a further round of testing in January (for late enrolling students), 42 out of 79 (52%) students passed. Thus by the end of January 2009, whether through external certification, or by passing the in-house test, a total of 913 *matricole*, (74.4%) had shown that they had

reached the minimum required level. Of the remaining 25.6%, 196 (16% of the total) had failed the test, and the remaining 10% had still to turn up for the test. The 16% who failed the test were invited to enroll for the online course, which was held during the first semester.

3.3. «Corso zero on line»

Unlike «B1 on-line», the course developed at Ca' Foscari for students failing the entrance test was not planned as a complete course which would take students from a lower level of the Framework (A2) to a higher level (B1). Rather, it was intended to offer practice materials in reading, grammar, lexis and writing for students who would have to retake the test. Known as *corso zero on line* (an unduly negative title, in the opinion of some faculty members) it offers eight topic-based modules, each of which requires 4-6 hours study. It makes extensive use of the free software *Hot Potatoes* for matching activities and quizzes, and also provides links to other free language learning sites.

For the team of four who produced the materials it was a first time experience, and there are probably many ways in which the course could be improved. (A B2 level course which was produced after the *corso zero* is more ambitious, with visuals and a listening component, and looks better). However, it is in the nature of on-line materials to be updated and improved, or to fade rapidly into disuse. In the hands of competent and motivated tutors providing students with useful feedback, and making adjustments to the materials where necessary, the full potential of an on-line course can be realized.

3.4. *The on-line tutor: an interface between faculty and students*

The eight week on-line course was run by two student tutors, both postgraduate students with C2 certification in English and an interest in teaching. One was responsible for students enrolled for western languages and linguistics, the other took charge of oriental languages. There were thus two potential groups of around eighty students. The principle tasks of the tutors were to:

- run a forum explaining how the course worked, offering suggestions for learning, and responding to students' questions;
- set writing tasks and give students collective feedback on their performance;

- make adjustments, corrections, and improvements to the course itself where appropriate;
- update links where appropriate;
- gather feedback from students about the course.

In actual fact, the real function of the tutor was to motivate students, to help them identify areas for improvement, and encourage them to be autonomous learners. The fact that the tutors were themselves postgraduate students in the faculty, not much older than the students doing the course, was extremely helpful in creating a positive learning environment. As learners themselves, and non-native speakers, the tutors were well placed to appreciate students' difficulties. They quickly realized that a major problem for many of the students was (to put it bluntly) carelessness – insufficient attention to form (spelling, syntax, morphology) in the belief, perhaps, that in real communication – such as the exchanges which took place on a variety of discussion topics in the forum – focus on form was unnecessary. But a test of grammar and lexis, such as the B1 entrance test, can *only* focus on form, given the limitations of the multiple-choice format. Students needed to be coaxed into awareness of this fact, if they were to have any chance of passing the test at the end of the course.

So each week the tutors methodically drew up a list of ten «horrors» from the samples of work produced by students (the authors of the horrors naturally remaining anonymous) and produced a series of activities and exercises around them. This proved to be the most popular part of the course, perceived as useful by students, and satisfying for the tutors, since it involved them in making choices about which language items to focus on.

The on-line course was conceived as an optional support course, and most of the 150 or so students who failed the entrance test did not use it in any consistent, committed fashion. Some may never have used it at all. About 40 students followed the course actively all the way through, and were asked at the end to provide their feedback on it. The final exit test, similar in form and content to the entrance test, was taken by 115 students, 37 of whom passed. For the most part they were students who had participated actively in the course.

3.5. *Summary of student feedback*

The tutors' final task was to gather feedback about the course.

Closed questions provided information about how students used the course and how useful it was. Most (76%) found the course «quite useful», but only 6% found the level «about right»; the majority found it «variable». The reading texts (for the most part authentic texts) were seen as the most difficult part of the course, while the topics were judged to be «reasonably interesting» (59%) or «interesting and appropriate» (41%). The fact that rubrics and instructions throughout were in English was not seen as a problem – only one student thought they should have been in Italian. This, we think, is an interesting finding: instructions in English have become a fact of life, perhaps, for many European citizens. They are part of the *lingua franca* scenery.

The open questions asked students to comment on what they found most, and least, interesting, and how the course could be improved. Appreciation ranged from the focus on grammar, the understanding shown by tutors of students' difficulties, and the fact that the course was on line. Students had less to say on what they didn't like, but would have appreciated a listening component and more grammar; one student optimistically asked for «an explanation for errors so you don't make them again». When asked if and why they thought an on-line course was a good idea, there was a flurry of positive responses: «Yes, because it's easy to use and done well», «Yes, because it made me more confident», and even «I think it is a very good idea for students like myself in difficulty, and it was a good thing I didn't pass the test so I could learn some more and plug some of the gaps by spending more time on the language». Predictably, the commitment and effort of tutors was also appreciated.

Perhaps the most interesting question, which yielded the most interesting responses, was the last one: «When you discovered that the Faculty was offering an online course, what did you expect from it?». Responses included:

- I was expecting a course with lots of theory. I discovered with pleasure that it was much more «human».
- I was expecting a course given by a professor and based on grammar rules.
- It may seem strange, but I was expecting just this sort of course. I hope in the future students like me will be able to participate and learn as much as I have done.
- I was surprised because I wasn't expecting the module feedback, forum, and exercises. I thought it would just be theory with examples.

- I was hoping for something more interactive between tutors and participants.
- I was expecting something similar, but not such young tutors. And the initial presentations in the forum were nice, and unexpected.
- I was expecting the course to be run by a university teacher; but in fact the tutors did a really good job.

3.6. *The failing student: profile of a paradox?*

The feedback quoted above (and translated from the Italian) is sensitive and serious. What's more, since all students had enrolled in the faculty of languages, they were presumably prepared to invest a lot of time and effort in language learning, perhaps hoping to make a career using the languages they learn. In spite of this, they failed a relatively low level test of English, most of them after having studied English for up to thirteen years at school, and which, in the intention of the Ministry of Education, should be within reach of all 16 year olds. Why?

We believe that the forum of the on-line course can come a long way towards answering this question. It contains a large sample of English language «behavior» of students caught off guard, in the sense that they are using the language for communication, not for assessment purposes, and not focusing on accuracy. As a result, a vast range of formal errors – in grammar, spelling, capitalization, and punctuation – leap to the eye.

To an extent, this is typical of on-line communication, in one's native language as well as in a foreign language. Much has already been written about the new forms of language which have developed through computer-mediated communication, an interface between speaking and writing, with elements of both, but in itself neither a form of speech, nor wholly writing. Crystal (2001) calls this *netspeak*.

But what is illuminating in the examples below (and they are typical) is the sheer quantity of formal errors. It is as if the writers, encouraged by the medium, are celebrating the freedom from formal constraints which they think it offers. The reader's tolerance of errors is taken for granted, and nothing is done in the way of spell-checks or self editing to limit them. This makes for a spontaneous, natural form of communication which paradoxically is rather effective as long as the writers are exchanging personal information; they appear as flesh and blood human beings, rather than as learners of English who belong to a hypothetical level.

Put in another way, they manage to communicate at the expense of accuracy. But for most of the predictable uses of English as a *lingua franca* in a university context, a greater attention to accuracy is vital.

To illustrate this point, two types of participation in the course are quoted. In the first set of examples students introduce themselves to other users of the forum. In the examples which follow, students give their ideas on a topic at the end of a unit in the course (the role of English as a global language, and the best way to learn a foreign language). It is noticeable that the first examples capture the spontaneity of speech, while the others are mediated by reflection.

The Hallidayan notion of register is useful here. *Netspeak* as described by Crystal is probably best conceived as a register in the sense of language variety according to use, rather than user (Halliday et al 1964). Participants recognize and respond to the informal situation of the forum, and use English in the forum as they would use their own language in an internet chat room. The numerous errors in the «introductions» page are offset by the effusive style, characterized by the use of multiple exclamation marks (!!!). These features are missing in the attempts to put forward ideas and concepts in the second set of examples, on academic topics, but they are compromised by the lack of care with which the language is chosen. Floundering in informality, the writers seem unaware that although the medium is the same, the register needs to be different, and even the simple operation of putting text through a spell check could have helped them.

Examples of students introducing themselves on the forum

1.
my name is (...), i'm 18 and i live in (...), a small nice city near Bologna... every day i take train for go to venice... so stress... i study chinese. i chose this language because i think that now it's more important know different culture and also i'm very interesting to know Chinese culture... but before i want know better english!!! i'm not good in grammar.. i'm a lil'bit crazy girl, I love stay with my friends, i love enjoy me... in my spar time i like read, listen the music & go on line...

2.
Hi everybody! My name is (...) and I'm attending the first year of LingueOrientali at Ca' Foscari University; in particular, my course address is the LISAO's. I have taken this choice because I fell in love with the Japanese culture when I was at middle school and I started reading Japanese comics (MANGAS). In the following years, I have looked for more informations about Japan, I have indeed

written to the Japanese embassy, I have started mailing with Japanese people, listening to Japanese music and watching Japanese TV channels. Added to this, I went to Japan in April 2006 and it has been awesome!!! So, my only and real dream was learning the Japanese language and now it is becoming reality, here in Venice.

3.
HELLO GUYS!! my name is (...) but togheter call me (...) because is shorter than my long name also is more friendly! I can't use my PC very well,(the right is that i can't use the tecnology very well!!) so i tent to write about me. I live near Venice (... , do you know?..I think no!), i'm 19, i'm in a first year at this fantastic university!! study LCMC, the lenguages that i study are english and portoghese(in italiano perchè in inglese non lo so dire)! I hope that i will go in erasmus (in portugal or in england is the same). Last summer i went to england for an holiday-study, and London is The City for ecellent!!!

Examples of students contributions to forum debates on unit topics

- *What do you think about English as a «global language»?*
- and
- *What is the best way to learn a language?*

1.
I think that is very important to know the English language because there are so many opportunity for work and when you travel around the world only with English language you can to speak and to communicate. In the world Chinese language is more to speak than English because there are 2 milliard Chinese peoples that they must to speak Chinese, but at moment so little European people speak it, which it's very more difficult than English so this reasons I think that English language will win this comparison because it's true global language

2.
You can learning a foreign language only if you studying it daily, with taking a medicine. English language is a type of big puzzle and you can make up it only if use constantly day after day new language elements; vocabulary, grammar rules, reading the text, lissening conversation etc... Unfortunately I work to full time every day too, but love the English language and country; the my hope is learn many new things of English world from today.

3.
i think to learn new languages as english or anything language, it's very important to study with engagement. There are more methods for to learn new languages: listening of the music, reading, talking to foreign people. For me it's very important the communication with another people who have more tradition and different languages, talking with their, we mistake too but so we can to learn new languages.

4. *Refining the parameters: towards a B1 test for university students*

4.1. *The need for a needs analysis*

What specific competences are needed to survive in a European university environment which makes partial use of English as a lingua franca? We have already suggested (in 2.1.) that the overall level needed might be lower than that requested in an English native speaker environment, such as the UK or the US. But we have also seen (in section 3) that a considerable number of students may be below B1 when they arrive, and may not be familiar with an academic register in English, or at least, may not realize when they need to use it.

«Campus English» requires a number of skills, amongst which we can predict that the most important will be:

- speaking with academic staff;
- speaking with fellow students;
- speaking with administrative staff;
- making brief presentations in class;
- reading text books;
- reading university regulations and instructions;
- listening to lectures and taking notes;
- writing assignments;
- writing emails;
- writing letters;
- watching videos;
- watching multimedia presentations;
- using university websites;
- doing exams.

In some contexts, such as English language medium universities or faculties, *all* of these competences will be needed, but in most cases, for example when following a degree course given through the medium of English in one's home university, only some will be necessary. Italian students in Italy following a degree course (in English) in, say, Economics, will normally interact with their Italian teacher in Italian, at least outside the classroom.

Language skills, like any other skills, are acquired over a period of time. It is in the natural order of things that a student is going to be a better listener, and a more effective note taker, at the end of a lecture course than at the beginning. But the aim of an entrance test is not to measure this end behavior, but

rather to make predictions about a student's ability to cope with English during the course, from day one. This is especially true for those courses which offer no explicit language teaching.

Such predictive tests already exist for students going to study in the UK and the US, the best known being TOEFL and IELTS, which we will refer to in 4.3. below. But in Europe? The first case which needs to be considered is that *no* entrance test in English is necessary. The argument goes something like this: in a sink-or-swim environment, in which they have no choice but to use English, internationally mobile, motivated students are going to survive in any case. Experience shows this is usually the case. For example, the United World Colleges – a group of internationally-minded sixth form colleges with a strong academic record – choose not to test the English language skills of applicants, even though all courses are in English, and explicitly invite students who are not fluent in English to apply.

However, for less motivated students, or students less interested in the international dimension, there is a strong case for universities requiring a compulsory minimum level. This would presumably provide evidence that learning that has taken place at some time in the student's career, but may not in itself have much predictive power. A B1 grammar test, for example, may not say much about the student's potential to listen to lectures and take effective notes.

If a Europe-specific test is to be developed, it will have to be based on research into students' real needs in English, and give some indication of how they will engage with the different types of demands which will be made of them. This research could involve students in different environments responding to questionnaires getting them to list their own language needs when beginning their courses and to identify specific problems they had, or still have, when using the language. The environments researched could include English medium universities, European mobility programmes such as Erasmus, and English language courses in non English medium universities.

4.2. *English for Academic Purposes*

It goes without saying that students taking a course using the medium of English will spend a lot of their time reading academic texts, and writing assignments in English; and perhaps a majority of students, whatever course they are doing, and whichever

language they are using, will need to read at least one academic text in English during their university career.

It is useful to return to the notion of register here. Academic English, or English for Academic Purposes (EAP) is a formal register, with its own genres and subgenres, and most incoming undergraduate students will probably have had little exposure to it. «Formal» is a key concept: as Jordan (1997) defines it,

English for Academic Purposes (EAP) is concerned with those communication skills in English which are required for study purposes in formal education systems.

Primarily this means writing. Within academic writing, a variety of text types can be identified, ranging from text books, to research articles and student assignments, each with their own conventions and styles. It will be useful here to think of these differing text types, particularly highly structured ones, such as the research article, in terms of *genre* as defined and described by Swales (1980).

The needs of incoming students to be made familiar with the register, and genres, of academic English is clear from the induction courses in academic English which are offered by a number of European universities with a long history of offering courses through the medium of English, and it is illuminating to look at the aims of these courses. The University of Leuven identifies three areas for improvement, all concerned with writing:

- improving structure (structuring research papers, building good paragraphs, using discourse markers);
- improving style (conciseness, clarity, formal academic register) achieving grammatical and lexical accuracy;
- improving lay-out (increasing transparency and consistency).¹⁶

In a course offered by the University of Copenhagen¹⁷ the focus is on «correctness», but goes beyond writing to include academic speaking, and the ability to interact in the Danish academic context, which is an interesting indication of the importance of the local situation.

A specially developed university entrance test in English, even

¹⁶ Retrieved from http://ilt.kuleuven.be/english/cursus/andere_academic_english.php.

¹⁷ Retrieved from http://cip.ku.dk/english/news/2008/academic_english_course/.

if set at B₁, would, we feel, require students at least to be able to recognize the academic register, and probably to have some of the skills (such as how to organize text using basic discourse markers) which will be required for writing.

4.3. *Existing tests of academic English: TOEFL and IELTS*

There are already two very well known international tests of English for Academic Purposes: TOEFL and IELTS. Although TOEFL is American, and IELTS was developed in Britain, they have a number of features in common. They both test the four skills (reading, writing, listening and speaking) directly; they both place candidates on a sliding scale, rather than calibrating results to a single fixed level, allowing universities to decide their own required minimum grade on that scale; and they both include activities involving social interaction, as well as academic language. In this last respect the tests try to anticipate some of the common language experiences students will have off campus, or at least outside the lecture theatre, while studying in the UK or the US.

Both tests have wide recognition and can be taken in more than 100 countries. But there are good reasons why they are unlikely to be adopted as a general entrance requirement for all students in a European university. Firstly, they are expensive – more so than the B₁ exams we considered previously. Secondly, the exams would probably be too difficult for most incoming undergraduate students, at least in Italy; we have already posited B₁ as an appropriate «default» level, and both exams require competences above this level. But there is a design reason, too. TOEFL and IELTS were developed with a native speaking English campus in mind. The test taker is an «outsider» who has to adapt to native speaker norms. For example, in the TOEFL listening tasks, test takers typically listen to Americans professors giving a lecture, or two people speaking the same variety of «General American» interacting in a social exchange. (In actual fact the texts are scripted, and lose out on authenticity as a result – but there's no such thing as a perfect test.) In an environment which is predominantly native English speaking, fewer concessions are likely to be made to non native speakers. In Europe, where almost all students will be non native speakers, things are different.

4.4. *The ELF component*

On a European campus the most common form of spoken interaction in English (whether formal or informal) will be between non-native speakers, while native speaker English (or native speaker-like) will be encountered primarily in written texts. Where native speakers, such as Britons or Americans, are present on campus, non native speakers may find them more difficult to understand than other students – a phenomenon which David Graddol (2006) says is not because the non native speakers feel intimidated, but because «few native speakers belong to the community of practice which is developing amongst lingua franca users. Their presence hinders communication».

Although a full description of ELF, or rather *ELF in Europe* is still to appear, and is not the primary focus of this article, here are just a few frequently noticed features:

- avoidance of idiomaticity;
- lexical innovation;
- semantic shift;
- category shift;
- over generalization of high frequency verbs like *make, have* (e.g. *make research*);
- use of prepositions (*discuss about*);
- mass nouns used as count nouns (*informations*).

When it comes to phonology – a slightly less contentious area, perhaps, than syntax and semantics – Jenkins (2000) identifies a lingua franca «core». She distinguishes between features which cannot be modified without compromising communication (such as initial consonant clusters, or nuclear stress), and which therefore belong to a core, and features which can be altered without impeding communication, such as the inter-dental fricative /θ/ or weak forms.

We believe that the validity of a test of English for European universities would be enhanced if it were based on a model which incorporated a description of ELF. This is not to suggest that texts should be specially written to include the type of features listed above. Academic texts are not written in ELF. But a listening task, for example, could involve an extract from a non-native speaker delivering a lecture, or two non native speakers talking about facilities on campus. There may be implications for assessment, too. One example: it may not be useful to get students to

discriminate between *information* (judged to be correct using a native speaker model) and *informations* (incorrect, by the same model). But there is a lot of blood to be spilt on this topic.

4.5. *A proposal: The Test of English for European University students (TEEUS)*

A compulsory language requirement for all university entrants is not a new idea. In Britain Greek was dropped as a compulsory entrance requirement in Cambridge in 1919, but Latin level remained a requirement for all Oxbridge applicants until 1960, when the teaching of Latin in secondary schools began to decline. The two situations – Latin for Oxbridge in the first part of the twentieth, English for European Universities in the second millennium – are obviously different, but there is common ground too. Latin was not intended to be just a window on the past, but was seen as a *lingua franca* for the academic world; like English today, it gave access to information and ideas in the wider academic community. The level required was low («O» level pass) – lower, if it is possible to make the comparison, than B1.

We have already argued the case for a low (B1) test for English which would be different from a generic B1 test in at least two respects: it would have a specific focus on the academic register, but it could also incorporate elements taken from an ELF corpus. We have also suggested a needs analysis to sharpen the focus. But there are other, practical considerations to make if a Test of English for European University Students (TEEUS), as we can call it, is to be developed.

What type of test?

The test would need to be objective, easy to administer, and have a low cost. It could be calibrated to a single level (B1), or it could be a computer adaptive test with a profiling function, placing students on a scale from B1 to B2 (and possibly higher). In this case it could function as a placement test, whereby (for example) the minimum level would ensure access to the university but a higher level would allow students to enroll for English medium courses. Alternatively, it could be produced in two versions (B1 and B2), so that countries where most incoming students are likely to have a level above B1 could opt for the higher level version.

How would it be delivered?

TOEFL comes in two versions, an Internet based test (IBT) which replaces the earlier computer based test, and a paper version. The survival of the pen and paper test is probably due to the fact that candidates in some countries do not have access to computers or the Internet, or access is difficult. In Europe this is unlikely to be the case. The most practical way of delivering the test would be over the Internet. In this way it could be administered and scored in real time, it could be easily updated, and little upkeep would be required for hosting institutions or test centres.

What components would it have?

In its simplest form the test would be a short objective test, comprising core components of reading, lexis, and structures. Other components, optional add-ons, or part of an integrated test, could include listening and pre-writing. Speaking is problematic, and would probably not be part of the test, or could be developed as a separate component if the need arose.

Strong features of the test could be

- different text types for reading;
- a «key words for university» section;
- a «register awareness» section;
- pre-writing activities bridging the gap between reading and writing;
- an ELF element in listening texts.

Who would administer it?

Should the test be a pre-requisite for university application, and therefore taken at schools or test centres before the course begins? Or should it be taken in the host university, at the start of the academic year, as with the Ca' Foscari test described above? Ideally both options would be possible, and decisions taken at local level. But we see the test as being primarily the responsibility of the host university. This is because, as we have seen, generic B1 certification is already taken in many schools, and already recognized in universities. The TEEUS would be shorter and more focused, and would not replace, or be in competition with, generic tests such as Cambridge PET or Trinity ISE1.

5. *Conclusion: The TEEUS and the future of English in European Universities*

The Bologna agreement was followed two years later in 2001 by the Prague Declaration which reiterated the common commitment of 32 European countries to student mobility and the promotion of the attractiveness of European Higher Education to international students. Sensing the need to move quickly, Education Ministers committed themselves to establishing a «European Higher Education Area» by 2010. Since then the 32 countries have become 45 – the most recent signatories are Armenia, Azerbaijan, Georgia, Moldavia, Montenegro and the Ukraine – and student mobility in Europe has continued to increase.

In this rapidly developing scenario an internationally recognized TEEUS could have a harmonizing role, for two reasons. As a test originating from within a community of users of English as a lingua franca, and based on the real survival needs in English of students starting in higher education, it would seek commonalities uniting students and teachers from very different language backgrounds in a context in which native speakers are absent, or only marginally present; a feature which, incidentally, we believe would make it a pioneering test, high in validity. Secondly, and just as importantly, it could make a contribution to the «readability and comparability of European higher education degrees worldwide» which the Declaration underlines as a priority, helping to increase the appeal of European higher education internationally – a process which Graddol (2006), referring to European and Asian universities beginning to challenge the supremacy of UK and US universities on the international market, suggests is already under way.

Bibliography

- COUNCIL OF EUROPE, *A Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- CRYSTAL, D., *Language and the Internet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- CRYSTAL, D., *English as a Global Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

- GRADDOL, D., *English Next*, British Council, 2006 (on line resource).
- HALLIDAY, M.A.K., MCCINTOSH, A., STREVEN, P., *Comparison and translation*, in *The linguistic sciences and language teaching*, London, Longman, 1964.
- JENKINS, J., *The phonology of English as an International Language*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- JENKINS, J., *English as a Lingua Franca: Attitude and Identity*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- JORDON, R.R., *English for Academic Purposes: A guide and resource book for teachers*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- MOLLIN S., *Euro English: Assessing variety status*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006.
- PHILLIPSON, R., «English, a cuckoo in the European higher education nest of languages?», in *European Journal of English Studies*, 10:1, London, Routledge, 2006.
- SARACENI, M., *English as a Lingua franca: Between form and function in English Today*, 24:2, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- SEIDLHOFER B., *English as a Lingua Franca in ELTJ* 59:4, Oxford University Press, Oxford, 2005.
- SWALES, J., *Genre Analysis: English in academic and research settings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- VAN EK, J.A., *The Threshold Level in a European Unit/Credit System for Modern Language Learning by Adults*, Strasbourg, Council of Europe, 1975.
- WÄCHTER, B. & MAIWORM, FRIEDHELM, *English-Taught Programmes in European Higher Education. The Picture in 2007*, Bonn, Lemmens, 2008.

ABSTRACT

This paper is the report of a work in progress. It describes the development and implementation of an on-line entrance test in English, and a related on-line support course, in the Faculty of Languages in Venice University (2008), against the background of the Bologna Agreement, and the perceived need for incoming students in the Italian university system – and elsewhere in Europe – to have a minimum level of English if they are to be able to successfully complete their course of studies, whether at their home university or in another European university as part of an exchange programme. It goes on to consider the kinds of competences in English which are most likely to be required during a course of studies at a European university, and concludes by calling for a targeted test of those competences which would be more valid than the «default» B1 tests currently being administered in the Italian system.

KEYWORDS

English as a Lingua Franca. Testing. European universities.

ARMANDO PAJALICH

HYPHENATED RENEGOTIATIONS IN *MAMBO ITALIANO*, THE MOVIE

1. *Introduction*

As is true with other ethnic groups abroad, Italian migrants with a low educational level tend to be more conservative than their countrymen who have remained at home, especially in the way they cling to traditions and customs. They remain attached to an «image» of their country which no longer corresponds to reality. This conservatism may lead to family *tragedies* for second-generation Italians who want to affiliate themselves to the host country's customs rather than follow the «laws» of their families.¹ However, in the world of the arts and the media, especially in a progressive country such as Canada, this conflict between traditions may also lead to entertaining *comedies*, with reassuring ironies and happy endings.

The Italian-Quebecois Steve Galluccio has been working in theatre and in television sitcoms.² He became a successful play-

¹ On the historical and cultural relevance of the conflict between filiation (i.e., the respect of the laws of the family) and affiliation (to the values of society or groups), see for instance EDWARD SAID, *The World, the Text, and the Critic*, Faber, London, 1984, esp. 20 and 111-8. For an overview in a colonial and post-colonial context, see also ARMANDO PAJALICH, *Filiazioni e Affiliazioni (nel testo periferico africano)*, Supernova, Venezia, 1995, esp. chapter III, «1. Prima premessa: filiazione come livello allegorico – filiazione e colonialismo», 163-84.

² Born in Montreal in 1960, in the early 1990's Steve Galluccio had several successful low-budget funny gay plays produced in fringe theatres (*My Mom Was on the Radio*, *She's the Queen*; *Sex, Lies, and Brian Mulroney*; *Batman and Robin: The Untold Story*; *Brady Bunch – The Hidden Episode [What's Alice Doing in the Freezer?]*) or in regular theatres (*Sexual Success in Montreal*, 1993, and *Peter 'n' Paul Get Mary'd*, 1995). Later he wrote for French-language television sitcoms (*Un gars, une fille*).

After *Mambo Italiano* he returned to sitcoms (*Ciao Bella*, shot in English and French versions) and wrote a new play, *The Yellow Woman* (2005). More recently he has written the script for another movie directed by Gaudreault, *Surviving*

wright with his comedy *Mambo Italiano*, which premiered at the Jean Duceppe Theatre in 2000 in the great francophone dramatist Michel Tremblay's French version. Its extraordinary success convinced the Centaur Theatre Company to produce it in the original English version (from September to December 2001).³

The television director Émile Gaudreault⁴ (with whom Galluccio had previously collaborated) offered the script to Cinémaginaire, an independent but prestigious local production company⁵ and collaborated on the film adaptation.

The movie *Mambo Italiano* premiered at the Toronto Interna-

My Mother (2007). His reputation remains that of a successful «local» playwright and television script-writer attracting audiences familiar with pop culture and the language of sitcoms. In a sense he has achieved the success and career hoped for by the autobiographical character of Angelo in *Mambo Italiano*...

³ As Len Falkestein reports in «Dixie-Defying Drama», *Canadian Literature*, 190, 2006, 139-40, «the play has broken box-office records for Montreal's Centaur Theatre». Falkestein considers Michel Tremblay, Steve Galluccio and Dave Carley as the three Canadian playwrights recently able to produce plays which manage not to be «tossed to the side» after a first successful run.

The script was published in Vancouver by Talonbooks in 2004. After the release of the film, the play was staged in many major Canadian and American cities, showing its potential for becoming a new gay classic in the English language both in theatres and in cinemas, much like, to name the most obvious ones, *My Beautiful Laundrette* (play by Hanif Kureishi, filmed by Stephen Frears in 1985, UK), *Torch Song Trilogy* (by Harvey Fierstein, filmed by Paul Bogart in 1988, US), *Love! Valour! Compassion!* (by Terence McNally, filmed by Joe Mantello in 1997, US), *Bent* (by Martin Sherman, filmed by Sean Mathias in 1997, UK-Japan).

The main differences between the plots of play and movie are: in the play, there is no reference to Angelo's work for a travel agency, to failures in concocting romantic sitcoms, to a play about his family: since the beginning he is a successful TV script-writer; there is no mention of a gay helpline and meeting center; Peter does not appear at all; Nino is an accountant (obviously interested in money and therefore in a marriage with the rich Pina) and not a policeman; Anna's role is less relevant: her funny meetings with psychoanalysts are not mentioned and her extraordinary tirades are less frequent and less long.

Consequently, the time span in Angelo's life covered in the play is shorter, the dysfunctionality of his family is less deepened, and the gay issue is more a private affair than a social issue.

⁴ Born in Jonquière, Québec, Canada in 1964, Émile Gaudreault has directed *Nuit de nocés* (English title: *Wedding Night*, 2001), *Mambo Italiano* (2003) and *Surviving My Mother* (2007); as a script-writer he has collaborated on those films and on *Idole instantanée* (2005). He is currently working both as a director and as script-writer at *De père en flic*.

⁵ Among other important movies, Cinémaginaire has produced Robert LePage's *Le Confessionnal* (1995), Denys Arcand's *Stardom* (2000), *Les Invasions Barbares* (2003) and *L'Âge des Ténèbres* (2007). In 2001 they produced Gaudreault's first feature movie, *Nuit de nocés*. All later films by Gaudreault have also been produced by Cinémaginaire.

tional Film Festival in September 2003. The dvd appeared only a few months later in February 2004.⁶

The cast consisted of popular Quebecois television actors. In spite of the plot and situation, the choice was not limited at all to actors of Italian origin. Another fortunate choice was that two non-gay actors (Luke Kirby from Ontario, and Peter Miller from Quebec) were chosen for the roles of the two gay protagonists (Angelo and Nino). This casting contributed to giving the comedy a humorous, unrealistic touch, as evident in the Italian language spoken (for instance by Ginette Reno, a famous francophone singer and television actress, playing Mamma Maria), and in some of the performances (for instance that of Peter Miller, who seems ill at ease in the role of the gay Nino who, in turn, is not at ease at all with his gay tendencies...).

Claudia Ferri (in the role of the sister Anna) is the only Italian-born Canadian in the cast, while the Italian-American Paul Sorvino⁷ has declared that he was pleased finally to be allowed to perform (in the role of Papà Gino) in his own hybrid language mixing American English and the Italian slang of *Brooklyn* (*sic!*).

In any case, all the performances of the «Italians» in the movie are comically camp, thus making fun of the supposedly melodramatic nature of Italians.

The trailer of the movie promised something even funnier than *My Big Fat Greek Wedding*⁸ and the two movies have certainly

⁶ *Mambo Italiano* (2003), directed by Émile Gaudreault, script by Steve Galluccio and Émile Gaudreault, produced by Denise Robert and Daniel Louis for Cinémaginaire Inc and Equinoxe Films, Montreal. Dvd produced by Icon Home Entertainment, 89 mins. (2004). Quotations from the movie are indicated here by quotation marks and italics.

⁷ He specialized in the role of policeman in various films (among which *Cruising*, directed by William Friedkin, 1980) and television series (such as *Law & Order*, directed by Dick Wolf, 1990-).

⁸ Directed in 2002 by another television director, Joel Zwick. The two movies have often been compared with one another, and no doubt many similarities exist. Even if it seems that «*Mambo Italiano* [...] began shooting before Nia Vardalos' comedy of forbidden lovers set amongst an immigrant Mediterranean family became a runaway success» – as GILDA WILLIAMS writes in her review «*Mambo Italiano*», *Sight and Sound*, 14, 10, 2004, 62-3 –, the movie acknowledges its debt to the filmic adaptation of *My Big Fat Greek Wedding* when in its epilogue a journalist interviews Angelo Barberini, played here by Steve Galluccio himself and not by Luke Kirby: Angelo/Galluccio says that his story was «motivated» by the Greek community, but soon corrects himself: «it is safe to assume that my family motivated me»... The most obvious debt of *Mambo Italiano* to *My Big Fat Greek Wedding* – apart from the general atmosphere and the comic treatment of a potentially tragic contrast between the immigrants'

in common a comic approach to ethnic and family issues. But the style of *Mambo Italiano* (with its pastel colours, fast editing, ironical soundtrack, the combination of irony and pathos, and Claudia Ferri's extraordinary performance)⁹ may also recall the exhilarating early comedies of the great master of gay cinema, Pedro Almodovar.

Mambo Italiano is above all a fine and hilarious film comedy. Like classical comedy it has verve, fast and witty repartees (consisting also in stereotypical Italian sentences and gestures) and «main scenes». Like movies it has extraordinary close-ups, fast editing, and settings which would seem surreal if they did not replicate the «bad taste» of some immigrants.

The movie is structured on a series of «confessions» and flashbacks.¹⁰ First the confession of the protagonist (Angelo) to the volunteer of the gay helpline (which makes up the first part of the movie), then those of other members of his family.

The main theme is a gay man's *coming out* in a conservative working-class Catholic family. The subtheme concerns his dream of becoming a script-writer – which his family staunchly opposes. Therefore, being a gay man and being an artist are placed on the same level – and both become possible in the happy ending.

2. *Closed vs Open*

The «spaces» in which the plot revolves reflect a dialectic between «closed» spaces (representing a «closed» mentality: the parents' house with its suffocating dining room and wallpapers, the travel agency where Angelo works as an operator, the Gay Village with its ghetto exclusiveness, but also a motel, the confessionals in

culture and that of the host country (which could remind also of *My Beautiful Laundrette*) – is in the presence of call centers in both movies: in Galluccio's *play* there are no references to either a travel agent's computer service or to a gay helpline, which were added in the movie version.

⁹ Her performance has been judged as excessive by Gilda Williams: «Claudia Ferri delivers a quirky, potentially effective comic performance as Angelo's unmarried, over savvy sister, but her mannered theatrical style is at odds with the other actors, contrasting most awkwardly with Kirby himself, who plays his smouldering lead very straight» (*art. cit.*, 63). That «contrast» seems to me one of the most enjoyable assets of the movie and foregrounds the artificiality and the theatricalness of the whole production which does not aim *at all* at a naturalistic staging of a *tranche de vie*.

¹⁰ «Confessions» appear also in the play when Angelo and Anna address the audience, but they do not frame entire episodes as they do in the movie. No «flashback» appears in the play.

the church, etc) and «open spaces» (gardens, streets, cemeteries, a flat broken into by thieves and by Nino's mother, the Center where gays meet).

This contrast between quite different interiors and exteriors seems to me absolutely functional to the main themes of the movie: in order to attain his freedom, Angelo has first to face a *moving out* and, *then*, a *coming out*. Angelo's success in life (and work) depends on «spaces». Some critics have seen a flaw in what I consider a key to the overall functioning of *Mambo Italiano*:

The claustrophobia of the mostly interior scenes is only exacerbated by the gaudy art direction and production design, full of densely coloured and patterned backgrounds from the tacky, gilded suburban deco of Angelo's parents' home to the campy yellows and reds of the gay lovebirds' apartment. When the action occasionally moves from these golden-hued sets to bright exteriors it suddenly looks like a completely different movie, suggestive of an amateurish TV aesthetic.¹¹

Moreover, as I will try to point out, the movie sometimes offers its own interpretation of what is an «open» space and what is actually a «closed» one.

In his student days at an Italian school (a «closed» space) Angelo was called a *fag*; his desire to become a television script-writer *took ten years off* his mother's life; his first job (at a computer, in a huge travel agency)¹² is alienating; his *social life* in his parents' dining room (with its awful curtains which shut out «real» life) is a series of quarrels and *schiaffoni*. Even his first necessary step – his *moving out* – is quite difficult in a social context which is so different from the Anglo-Saxon one, and in which one leaves one's parents *in only two ways: married or dead*.

His physical independence coincides with his first gay affair with a former schoolmate. This first step of his, however, seems to be characterized by new «closed» spaces (the camping tent, the small flat which implies a new identity for Angelo but a form of hiding for Nino), and as such it seems doomed to fail. This is so also because his first partner, Nino, is a *respected policeman*, firmly rooted in Quebec (to the point of knowing boring details about its fauna), monitored over the cellphone by his Sicilian

¹¹ GILDA WILLIAMS, *art. cit.*, 63.

¹² And not the *independent* travel agency of the protagonist of *My Big Fat Greek Wedding*.

mother, and above all deeply ashamed of his own gayness (and consequently of Angelo's friendship). Nino embodies the cliché of the athletic macho latino narcissist who wears tight sexy t-shirts and practises sport mainly to show off his virility. Uncertain about his own sexuality, he uses respectability as a cover, and a cover turns anything «open» into something «closed». He seems ready to live his «other side of the medal» in brief noncommittal extra-marital affairs. He does not really mean to *come out*.

On the contrary, Angelo, by openly *coming out*, has to cope with his parents' dramatic reactions. Quite significantly, he does not care about escapades in the Gay Village (a «closed» space, a ghetto), and is abandoned by Nino who meets Pina (Mary Walsh), an aggressive business woman desperately hunting for a husband. Quite ironically, Pina talks and behaves like a dyke (!), and her sarcastic attitude to gays is voiced firmly in the movie:

Give me an hour in the Gay Village and there's not gonna be a Gay Village no more! Hai capito?

We see Angelo's *coming out* as he frequents the gay helpline center (an «open» space in touch with the outside world) managed by Peter, a tall, fair-haired and stereotypically handsome gay man, as un-Italian as possible (and significantly played by Tim Post, an American of Danish origin, and a Hollywood actor who seems utterly out of place in this role).

Angelo's parents start to develop a new awareness in a cemetery (an «open» space where the living communicate with the dead) where they reflect on the suicide of their sister/sister-in-law whose desire to become an actress they had frustrated in the past. After being invited to Nino and Pina's marriage, they meet Nino's mother in the street (another obvious «open» space) and end up defending Angelo, his moving out (*Adults should live on their own*), and his coming out (*Nobody is as gay as my son*, the father says with pride). They even announce what is not yet true: that he has found a *gorgeous* new boyfriend! The family meets and is reunited in a church (a «closed» space made «open» by the fact that son and daughter are inside the confessional replacing the priest they have bribed...) and then in the «openness» of the street, proud of one another and apologising for past mistakes and offences.

The marriage of Nino and *quella puttana* takes place. Angelo goes back to the helpline. He has written a television script based on his own family, which his parents enjoy, and dedicates his

success to Aunt Yolanda and to the rest of his family.

The film ends with the whole family taking a walk together with Angelo's new friend (the fair-haired Peter), carrying shopping bags (an obvious metonymy for their sharing family values), while their Italian neighbours criticise Angelo for not having had *the decency of finding a nice Italian boy*.

The contrast between «closed» and «open» spaces (with the renegotiations above noticed) is certainly present in the original play too, but to a more limited extent, because some details have been added in the film-script¹³ and above all because of the different needs and potentials of theatre. Modern and contemporary theatre has abandoned any pretence to realism in the staging of a play: every theatrical space is primarily illusion, be it a room, a street, a cemetery, an office, etc. Quite differently – and with due exceptions¹⁴ – mainstream cinema maximizes the possibility of juxtaposing exteriors and interiors, taking great pains at choosing locations and at recreating interiors in studios. This has given the filmic rendering of *Mambo Italiano* quite new potentials, that the director has exploited to the full.

3. *Fake vs Real*

The process of *moving out* and *coming out* has happened. Angelo has become a successful script-writer after having understood that he must give up his fantasies and write about (his own) reality. An important renegotiation has taken place inside the small family of immigrants who have opened up to the «real» world which surrounds them.

Of no lesser importance than the «closed» *vs* «open» dialectic is, in the film, the one between a «fake» world and a «real» one.

A typical feature of early post-colonial movies, with their aim of «filming back to the Empire», was to start by juxtaposing two local realities: a cliché stereotyped one and a dramatically «real» one.¹⁵ *Mambo Italiano* also starts by immediately juxtaposing

¹³ See above, note 3.

¹⁴ In Canadian cinema, an extraordinary exception is for example Guy Maddin's low-budget movies, which recreate both exteriors and interiors in improvised studios such as a beauty saloon or a sports arena. Maddin's «exteriors» are totally and quite visibly artificial. The distinction between exteriors and interiors is blurred: every space is just a «cinematic» illusion.

¹⁵ See, for instance, Nicholas Roeg's «Australian» *Walkabout* (1971), and New Zealander Lee Tamahori's *Once Were Warriors* (1994) or, giving for granted the

postcard images of the Montreal of modernity and skyscrapers with comical images of the Montreal of the *Petite Italie* and its street markets. The context of the movie is thus made clear as being the strange life of Italian-Canadian immigrants in their «happy» ghetto. However, unlike the unreconcilable oppositions of early post-colonial movies, the plot of *Mambo Italiano* calls for a negotiation (a «dance») between these two contexts.

The world of skyscrapers and of modernity is defined as the «real» one, while the claustrophobic life of Italian-Canadians verges on the «fake». And yet, far from being a historically still, frozen, space, this «fake» world will turn out to be one of transitions, a temporary space, a great masquerade in white-red-and-green.

Papà Gino says:

Nobody told us that there was two America: the real one, United State, and the fake one, Canada. Then, to make the matter even worse, there is two Canadas: the real one, Ontario, and the fake one, Quebec. Eh!

However, Papà Gino – while being a memorable comic character – is far from a reliable interpreter of social realities. The «fake» space of the movie is – more than Canada or Quebec – the world of Italian immigrants, a transitory space ripe for renegotiations. Renegotiations are not that easy, though.

In one of the «main scenes» of the movie, Angelo claims he has spent thirty years in a prison of fears and lies, and he reproaches his parents for having carried to Canada the very spirit of the small village they came from, to make it weigh like a ton of bricks on their lives. He claims he wants to live in the «real» world. According to Angelo, that reassuring nest (both a prison and a cocoon) may lead to tragedy (as his parents duly recognise when they admit their responsibility in their sister/sister-in-law's suicide).

Angelo's sister provides rather a profound explanation of what happened inside that family, closed to the «real» world and living in a sort of *double bind*: to one of her many psychiatrists she confesses that even if her neurosis has been caused by her family, her best memories are also intrinsically associated with it and with the *beautiful serene chaos* it represents. The «Italian» family

postcard images and focusing immediately on a surprising «real» Jamaica, Perry Henzell's *The Harder They Come* (1972).

is castrating but is also a place of singing, dancing and parties, while in the chaos of the «real» world there is nothing serene: in that world, Anna maintains, *people scream at you*. Therefore, that family, while castrating, was also reassuring and full of joy.

After going through its crisis, the «Italian» family (in which the mother is the boss, and motherly love the main bond) accepts not only Angelo's homosexuality and his «Northern» partner but even his artistic ambitions... And when they see themselves portrayed in their tragicomic past, they end up having fun, thus showing they have learned the lesson and are now in a new phase of their lives.

While it may appear to be an overtly optimistic fable, *Mambo Italiano* does express some truths about the possibilities for renegotiations and new affiliations to a «real» world which (in this case) is that of urban intercultural Canada where sexual difference does not constitute much of a problem. However, renegotiation does not mean that Italianness has to be suppressed. As the final walk of the family proves, they have learned to be «open» to difference, and to take risks. Taboos have been overcome. Presumably, dancing and singing and parties will continue. Above all, the family unit – though renegotiated – remains the main social nucleus, according to an Italian model updated by modern customs, thus bridging the distance between immigrants and urban citizens. To resume – and to now turn upside down! – my initial statement, the conservatism of Italian immigrants has given way to a progressive modernity, maybe more progressive than the reality of the Italians who have *not* migrated, who are just now – in Italy – starting to grapple with the issues of interculturalism and gender differences. An inter-ethnic gay couple may be happily integrated in an outgoing family walking through the *Petite Italie*...

4. *Dancing the Mambo*

Gay North American reviewers have stigmatized *Mambo Italiano* for its stereotypes and for adding nothing new to the gay «cause». They seem to ignore the fact that classical comedy *relies* on stereotypes. As for gay issues, Peter's chaste kiss on Angelo's cheek, *outside, in the open of a street*, reveals an approach to gay issues which is not traditionally American at all. What the movie seems to suggest is that if the matriarchal or patriarchal families

of recently urbanised societies are «closed» and obsolete, so are the gay and ethnic ghettos which are so pervasive in the United States: both should open up to new possible eclectic models of freedom and sexuality. Whatever gay American critics say, this kind of option for gays is quite recent and needed dramatic and filmic expression. As is well-known, Northern European and Northern American societies have been, until recently, bound together by affiliations more than by filiations, while the opposite has been true for Southern European ones. Through a somehow new «hyphenated» (i.e.: Mediterranean-Anglo Saxon) renegotiation of filiations and affiliations – quite possible in democratic intercultural Canada – strong family bonds and gay social life do not need to collide any longer, and – in intercultural Western English-speaking societies, at least – gays do not need to live in ghettos, when Mamma's love soars above old taboos and new neighbours...¹⁶

For sure *Mambo Italiano* does not aim at any form of realism, as we noted when commenting on the Italian language used in the movie and on the acting: both create detachment and comic irony. In *Mambo Italiano* there is an optimism which does not mirror what normally happens in «real» life, yet. But the «fake» has danced the mambo with the «real». The cards have been shuffled. Everything is «fake» and everything is «real», as happens in all great classical comedies.

The positive message of the movie – easily accessible to most viewers – is far from irrelevant in a historical moment – ours – in which ghettoization (of ethnic and gender differences) proves to be a non-solution and just another form of segregation, and in which neoconservatism (also towards gay issues) is singing the glories of the «closed» traditional family. The song to learn is about hybrid and «open» values, singing of Naples when Mexican food and dance were introduced:

¹⁶ In his exhaustive overview of Canadian theatre in the last three decades of the XX century (*Teatro canadese degli ultimi trent'anni - Itinerari, tecniche, tematiche*, Schena, Fasano, 2004), Giulio Marra has devoted some sections to plays dealing with the life of immigrants (317-46) and with homosexuality (227-41). In both cases, as he has noticed, they revolve around the family institution (especially those by Italian-Canadians: «Nell'ambito della comunità italiana mi sembra prevalga la tendenza a soffermarsi su problematiche interne alla famiglia», 318), leading respectively to alienation and to tragedy, and not certainly to the light touch and the happy ending characterizing *Mambo Italiano*, which proves therefore to be an important touchstone in Canadian drama.

But take some advice paisano
Learn how to mambo
If you gonna be a square
You ain't gonna go nowhere
Hey mambo! mambo italiano!
Hey mambo! mambo italiano!¹⁷

ABSTRACT

Mambo Italiano, the movie, is analyzed as a non-realistic comedy renegotiating «spaces» and socio-cultural issues in its representation of an Italian-Canadian family dealing with the son's «moving out» and «coming out» as a gay man. The comic mode, characterization, plot and happy ending point to new possible solutions of the conflict between conservative «Italian» Catholic filiations and North American intercultural affiliations.

KEYWORDS

Gay. Cinema. Interculturalism.

¹⁷ From «Mambo Italiano», written by Bob Merrill in 1954 and recorded by many singers (jazz singer Rosemary Clooney and Dean Martin in 1954, Alma Cogan in 1955, Bette Midler in 2003, etc.). The song is about a «new» Naples where traditional music («The native dances and the charming songs») and food have been modified by international trends, such as the introduction of the Mambo and of Mexican food.

For the lyrics, see <http://www.lyricsdepot.com/Rosemary-Clooney/mambo-italiano.html>

In the context of the movie, the lines «*If you gonna be a square / You ain't gonna go nowhere*» acquire of course a new meaning, thanks to the connotations of «square» as straight and as opposed to gay...

The movie includes excerpts from many old Italian songs («Mambo Mambo», «La Tarantela», «La Fine del Mondo», «Mama», etc.) and some Canadian ones imitating the old style («Montreal Italiano») or classics («I Will Survive», «Return to Me»), while, apart from of course reusing the title, it quotes only briefly from «Mambo Italiano».

LUDOVICA PALADINI

MITO, TRAGEDIA GRIEGA Y TRANSCULTURACIÓN CUBANA: *ELECTRA GARRIGÓ DE VIRGILIO PIÑERA*

Según afirma el crítico Costa Palamides en la revista «Primer Acto» de 1989, los mitos y los cánones griegos constituyen uno de los asuntos más tratados por la dramaturgia latinoamericana. De hecho, a pesar de una real y tenaz marginalización del discurso teatral por parte de la perspectiva occidental, que difícilmente recoge las obras latinoamericanas y, si lo hace, a menudo cae en prejuicios, errores o mudas interpretaciones, la producción teatral a partir de referentes clásicos existe y florece en América Latina. Es más, según la estudiosa Elina Miranda Cancela, no sólo se producen este tipo de obras, y éstas cubren un amplio espectro del ethos legado por la vieja tradición, sino que incluso fusionan esos mitos, transformando así la manera misma de entender la intertextualidad.¹ Si con este término se define la presencia de expresiones, temas o rasgos estructurales, estilísticos o de género procedentes de otras obras, incorporados en formas de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas, por consiguiente un texto literario podría concebirse como absorción o réplica de escritos previos, de los que sería al mismo tiempo reminiscencia o traducción; es decir, traducción estética y a la vez cultural. En efecto, según la definición de Alfonso de Toro, la intertextualidad – o transtextualidad – es un diálogo o recodificación de subsistemas o campos particulares de distintas culturas o áreas del conocimiento, sin que en este proceso se pregunte por el origen, la

¹ Ensayista y profesora universitaria, Elina Miranda Cancela (La Habana, 1944) es autora de importantes estudios en el campo de la filología griega, y de numerosos artículos y ensayos donde revisita la continuidad de lo clásico en autores cubanos e hispanoamericanos. Para este trabajo, ha sido de fundamental importancia la obra de la autora *Calzar el coturno latinoamericano. Mito, tragedia griega y teatro cubano*, La Habana, Ediciones Alarcos, 2006, un conjunto de ensayos que estudian cómo la tradición teatral cubana ha asimilado e integrado los mitos y los cánones griegos de la antigüedad clásica.

compatibilidad o la autenticidad de dichas unidades. El resultado final de esta operación, constituido entonces por la diferencia y la alteridad, se entiende como una estrategia que relaciona elementos étnicos, sociales y culturales de la otredad, superando la perspectiva localista y apuntando a la universalidad.²

Lugar textual por excelencia, el teatro permite que se entable un diálogo muy especial, donde confluyen y se fusionan múltiples textos y distintas voces; si, además, en la escena entra el mito, este diálogo se alimenta de toda una red de símbolos, metáforas e imágenes reiteradas en la historia de la literatura que responden a las necesidades y las cuestiones primigenias de los hombres en sus diferentes culturas. La relectura dramática de un mito antiguo, entonces, podría entenderse como una operación intertextual que, además de su valor estético y literario, ofrece la posibilidad de una reflexión cultural y de una opinión crítica, a la vez que intenta arreglar la identidad personal y colectiva fracasada a través del análisis, la consideración y la auspiciada comprensión final de la alteridad.

En Cuba, especialmente, crisol multiétnico y multilingüístico de por sí, este diálogo se convierte en instrumento para plasmar un teatro propio y actual, cuna del nacimiento de novedosas lecturas dramáticas. A partir del siglo XIX, y en particular gracias a José María Heredia que en una carta de 1827 dedicada a Domingo del Monte proclama su intención de «calzar el coturno latinoamericano»,³ Cuba vuelve a descubrir la tragedia griega y la asume como modelo no ya simplemente estético, intelectual o ético, sino también cultural y político, como ejemplo de rebeldía y paradigma de las propias aspiraciones. Sin embargo, el cambio sustancial hacia una producción dramática contemporánea se da con la fundación de la academia de Artes Dramáticas en 1940, cuando un grupo de estudiantes universitarios – entre ellos, Alejo Carpentier, Luis Amado Blanco, Luis A. Baralt y Ludwig Schajowicz – se unen con la intención de convertir la institución dramática en un centro de irradiación cultural. El teatro que surge de dicha academia – el así llamado Teatro Universitario – propone entre 1941 y 1956 una nueva lectura dramática de nueve tragedias griegas, empezando por la *Antígona* de Bertolt Brecht; elección

² Cfr. ALFONSO DE TORO, FERNANDO DE TORO, *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt a.M., Vervuert, 1993.

³ Cfr. DOMINGO DEL MONTE, *Centón Epistolario*, La Habana, Biblioteca de Clásicos Cubanos, 2002, 78.

precisa y puntual vuelta a responder justo a la función social que para el grupo debía tener el teatro: un resuelto enfrentamiento al poder tiránico.⁴

La actualización del teatro griego sirve, entonces, para que el público lo recupere activamente en el presente histórico; es precisamente este carácter colectivo con que se concibe el hecho teatral lo que acerca la tragedia antigua a la actualidad. Aún más, la nueva dramaturgia cubana trata de subvertir los mitos y los cánones antiguos, a la vez que el diálogo intertextual, el uso y la transgresión de las expectativas canónicas se transforman en instrumentos para burlar cualquier forma de marginalización (social, política, económica, religiosa o lingüística). De ahí que el uso de los antiguos cánones proyecte en escena la Otrredad, sea este el punto de vista americano sobre un proceso histórico, sea la discriminación por raza o por género, a través de una operación intertextual que semantiza y actualiza el pasado. La mitología clásica, entonces, presenta al teatro cubano un interesante marco para desarrollar sus propuestas dramáticas: en unas ocasiones porque ofrece la base sobre la que poder desarrollar metáforas de la realidad fáciles de comprender por la mayoría de los espectadores; en otras para realizar críticas sobre el momento político y social de la isla caribeña; y en todas porque permite dibujar al ser cubano desde las perspectivas teatrales dominante en la isla: la europea y la anglosajona.

En este contexto la obra *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera (1912-79), escrita en 1941 y estrenada el 23 de octubre de 1948 en el teatro Valdés Rodríguez bajo la agrupación «Prometeo», coloca de un golpe admirable el teatro cubano a la altura de su tiempo, de la poesía y la pintura cubana del momento.⁵ En la década de los cuarenta, en efecto, en Cuba la corrupción se propagaba y la frustración marcaba el sentir de los demás, y en el terreno de la cultura eran pocos y aislados, aunque serios, los esfuerzos de resistencia frente al desinterés oficial y a la mediocridad conformista. Existía, sin embargo, un cierto ambiente teatral, si bien restringido, que trataba de renovarse y contribuía al replanteo de la escena cubana, a través de una cuidadosa mezcla de repertorios clásicos y contemporáneos. Desde comienzo de la centuria, de hecho, dramaturgos europeos y norteamericanos se

⁴ Cfr. ELINA MIRANDA CANCELADA, *Calzar el coturno latinoamericano. Mito, tragedia griega y teatro cubano*, cit.

⁵ Cfr. AA.VV., *Teatro cubano contemporáneo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992.

vuelven a los mitos y a los cánones trágicos establecidos por los antiguos griegos. El interés se centra no en los hechos mismos, sino en su explicación última, tal como había sido en el teatro ateniense, al tiempo que los mitos, con su carga polisémica, enriquecidos por una larga tradición, les facilitan el plasmar sus propios cuestionamientos. No sorprende, entonces, que el mismo año de la primera puesta en escena de *Electra Garrigó*, Teatro ADAD ofrezca funciones de *El Avaro* de Molière, *Ligados* de Eugene O'Neill y *La más fuerte* de Strindberg, a la vez que el Patronato del Teatro representa *Un tramvía llamado deseo* de Tennessee Williams y *Penélope* de Somerset Maugham, y Teatro Universitario su versión de *Medea* de Eurípides.⁶

Virgilio Piñera se inserta en esta línea de recuperación de lo trágico, asumiendo el mito de Electra como recurso para hacer reflexionar sobre las relaciones que marcan a la familia cubana y el absurdo del individuo librado a sí mismo, como consecuencia del contexto social en que se vivía en aquella época. La elección, entonces, se debe al tópico latente de la familia, específicamente el conflicto producido por la dictadura sentimental de los padres sobre los hijos. De toda forma, el autor está consciente de las diversas vías para plantear el mito y rechaza explícitamente el poner en época actual los conflictos de una familia griega del pasado; es decir, Piñera se apropia de la figura mítica, la hace suya, más bien cubana, nombrándola otra vez, mejor dotándola de un apellido – Garrigó – que la ubica en un ámbito determinado.

El texto se presenta como una crítica satírica y absurda a la situación social y espiritual del ser humano, tomando como referencia el desarrollo del concepto de familia, menguado en función del individualismo más voraz. Definida por la crítica del aquel entonces como un «escupitajo al olimpo» por el uso de lo grotesco en contra de la vieja tradición, en realidad, dicha comicidad – o carnavalización, según hoy diría Bachtín – resulta un eficaz instrumento de resistencia en oposición a la seriedad del ambiente social.⁷ A pesar de la explícita filiación sofoclea declarada por el autor en las notas al programa, Virgilio Piñera se mueve dentro del mito con una libertad extraordinaria. El autor escoge la vida de la familia de Agamenón y su atracción por la resolución trágica de los conflictos; situaciones que se suceden con una rapidez vertiginosa ante los ojos de los espectadores, haciendo

⁶ *Ibidem.*

⁷ Cfr. E. M. CANCELA, *obra cit.*

inexistente la intriga. Así, mientras la versión de Sófocles arranca con la llegada de Orestes para vengar la muerte de su padre, asesinado por su madre y el amante de ésta, en la versión cubana, el argumento se dibuja en función de una nueva fábula.

Cuando la obra comienza, Agamenón Garrigó, que aún no ha muerto, llega de un viaje por alta mar y descubre que su mujer, Clitemnestra Pla, tiene un amante, Egisto Don. Los dos, sin embargo, ni siquiera han tomado la decisión de asesinar a Agamenón, y Orestes no ha salido nunca del hogar. Sólo Electra, al igual que en la tragedia griega, es una joven, en edad casadera, tormentada por los conflictos de su casa. En la obra cubana, entonces, Electra, Orestes, Agamenón, Clitemnestra y Egisto conviven: los clásicos antiguos no reviven en la obra como reverenciados objetos museables, sino que son lección viva, que permite reformular el mito en función del tema que el autor se propone llevar al ánimo de los espectadores; es decir, la figura de Electra, en busca de su realización personal.⁸ Electra Garrigó, por la tanto, sale sin dudas del drama de Sófocles, lo cual resulta evidente a pesar de que Piñera no se interese por las implicaciones políticas de la muerte de Agamenón o por la consideración ética del matricidio. Al mismo tiempo, sin embargo, la pieza nos pone en guardia para que no aceptemos superficialmente su propia declaración cuando limita los puntos de contacto con los personajes, atmósfera y elocución en su afán de subrayar la raigambre nacional del tema elegido y su propia apropiación.

En la tragedia griega, en efecto, la heroína cifra sus esperanzas en el regreso del hermano y sólo la noticia de la muerte de éste la determina a actuar por sí sola, de modo que se revele su verdadera dimensión como carácter singular. En la obra de Piñera, en cambio, Electra es la única conturbada y consciente de la necesidad de resistencia frente al ambiente familiar que coarta su desarrollo pleno como individuo y amenaza con ahogar su personalidad. De ahí que toda su acción esté condicionada por la necesidad íntima de su afirmación personal e independencia frente al axfisiante designio familiar.⁹

Piñera obliga a los personajes a exponer de forma clara y concreta cómo les va afectando cada uno de los acontecimientos, insertándose así dentro del marco dramático típico del plantea-

⁸ Cfr. AA.VV., *Teatro cubano contemporáneo*, cit.

⁹ Cfr. CAROLINA RAMOS FERNÁNDEZ, «Electra Garrigó: el compromiso en el teatro cubano contemporáneo» (versión electrónica: <http://www.carolinaramos.com/difusion/electragarrigo.pdf>. [consultada junio 2008]).

miento clásico. En efecto, especialmente en Sófocles, más que en Ésquilo o Eurípides, el desarrollo de una acción trágica depende de la acción recíproca de los caracteres. Así, en la obra de Piñera, la rabia inicial de Electra Garrigó al observar la permisividad de su padre cuando descubre la relación entre su madre y Egisto Don, se transforma en ira hacia la madre una vez que ha desaparecido el padre. Con esta sagacidad, Piñera convierte a cada uno de los personajes en una catapulta desde la que poder lanzar sus críticas, en particular en contra del tratamiento de sometimiento de la mujer. El fin del texto, de hecho, es cuestionar cómo escapar de la educación sentimental recibida por los padres y poner en tela de juicio la validez de las convenciones sociales de una sociedad que sigue depositando en la mujer el honor convirtiéndolo en el principal trazo de su existencia.¹⁰

Para mantener el contrapunteo intertextual, la obra se estructura en tres actos, se desarrolla en un mismo lugar e incluso mantiene la presencia de un coro. No obstante, la tragicomedia piñeriana echa un pulso extraordinario al mito clásico, trasladando la acción a la Habana; es decir, el mito se cubaniza. Aún más, el drama caracteriza con precisión al ser cubano. El mismo autor, en su prólogo a *Teatro completo* señala que las diferencias entre el pueblo cubano y el resto de los pueblos americanos radican precisamente en la capacidad del primero de relativizar el dolor y el placer, en «saber que nada es verdaderamente doloroso o absolutamente placentero»¹¹:

Se dice que el cubano bromea, hace chistes con lo más sagrado. A primera vista tal contingencia acusaría superficialidad en el carácter de nuestro pueblo (...) Nosotros somos trágicos y cómicos a la vez (...) en definitiva, y en gran medida, ese chiste, esa broma perpetua, no es otra cosa que evasión ante una realidad, ante una circunstancia que no se puede afrontar.¹²

Las copiosas referencias de dicha cubanización se realizan a través de varios elementos: el apellido de los personajes; el vestido de los mismos (en particular el traje blanco de Egisto a la manera de los chulos); el color de la piel de los esclavos y sirvientes de la casa; la presencia del matriarcado y del machismo; la pelea de gallos como metáfora de la lucha por la hembra; la alusiva frutabomba que envenena a Clitemnestra (alusión caricaturada de

¹⁰ Cfr. E. M. CANCELA, *obra cit.*

¹¹ Cfr. VIRGILIO PIÑERA, *Teatro completo*, cit., 1960, 9.

¹² *Ivi*, 10.

la tradicional madre criolla, fijada literariamente con doña Rosa de Cecilia Valdés); la forma de hablar de muchos de ellos (aunque en general se trate de un lenguaje que intenta conservar el tono clásico). Y por fin, el genial tratamiento del coro griego. Piñera respeta el planteamiento lírico y la función narrativa del coro, pero le dota de un elemento cubanizante importante: como apunta Elina Miranda Cancela, la décima con la que se expresa, que le da un tono guajiro, a la manera que lo hacía Joseíto Fernández en un entonces conocido programa radial para enmarcar dramatizaciones de crímenes pasionales y que posteriormente deviniera su mundialmente conocida Guantanamera.¹³

El marco general se centra en el tópico de la educación sentimental de los padres, es decir la identidad Familia-Casa-Nación: la familia como formadora/deformadora de valores, como núcleo que refracta y representa contradicciones y rasgos de un contexto mayor, a su vez metáfora dramática de la situación social (el contexto republicano, la tradición, la mitología) o del planteamiento ontológico (el ser nacional, el carácter cubano). Las situaciones extremas planteadas por los dramaturgos de la Grecia clásica y los personajes que se encargaban de desarrollar las más complejas y variadas tramas se han convertido, con el tiempo y la óptica cubana, en referentes de lucha y de contradicciones. Así, Electra Garrigó, sin dejar de ser la hija de Agamenón y Clitemnestra, se convierte en la voz del pueblo cubano, de aquella parte de esta población que lucha contra la persistencia de la inmovilidad, de la corrupción, de la hipocresía, del sometimiento de la mujer.¹⁴

Otro de los elementos cubanizados es el del planteamiento escenográfico. Mientras en el texto de Sófocles la acción se realiza delante del palacio real de la acrópolis de Micenas, en el de Piñera se desarrolla en un portal de las antiguas casas coloniales, de losas blancas y negras, sin mueble ninguno. Dicha insistencia en los espacios – especialmente en un mismo ámbito escénico – es una marca habitual y de fundamental importancia del universo piñeriano, que determina el sentido absoluto de la insistencia y del inmovilismo, paradójicos motores para la concepción existencial del ser cubano. El mito, sin embargo, alcanza una profundidad más esencial: gracias a un constante y fino «contrapunteo» entre tragedia y comedia, instrumento clave de la obra piñeriana, que

¹³ Cfr. E. M. CANCELA, *obra cit.*

¹⁴ Cfr. C. RAMOS FERNÁNDEZ, «Electra Garrigó: el compromiso en el teatro cubano contemporáneo», *cit.*

le permite hacer suya la vieja tradición, la sistemática ruptura con la seriedad estalla, como resistencia a una realidad hostil y axfisiante. De ahí la desacralización de los personajes clásicos, la conversión de una historia de sustancia sagrada en un conflicto doméstico entre padres e hijos y la negación de «toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre».¹⁵

Al fin, la típica cualidad criolla de no tomar nada en serio – el choteo – se transforma en el recurso fundamental para desarrollar una profunda reflexión en los problemas más complejos del ser nacional. Quizás la deuda más notable con la idiosincrasia africana enraizada en la cultura popular cubana, el choteo supone una afirmación de la identidad en el enfrentamiento a las estructuras de poder. En toda burla se deduce, por tanto, un desafío a la autoridad, y el afán de afirmar la propia individualidad contra lo que se presume superior o poderoso. Piñera utiliza continuamente este recurso, ya en situaciones, ya en los personajes, ya en el lenguaje: el interés no es la mera repetición de los trágicos griegos, sino procurar una obra capaz de llegar a su público, que despierte su conciencia y le permita identificar como propio el conflicto a pesar de su viejo atuendo; es decir, apelar a una «sistemática ruptura de la seriedad entre comillas»,¹⁶ como rasgo peculiar de la idiosincrasia del cubano, conformada a modo de vital respuesta ante los frustrantes avatares históricos vividos por el pueblo en su formación y consolidación nacional.

Todos los personajes se someten a esta nueva óptica de transculturación. Orestes, por ejemplo, ahora aparece como un joven cuya única preocupación es marcharse de casa, salir de viaje y conocer el mundo para aprender a ser un hombre duro. Nada que ver con el hombre que plantea Sófocles, mucho más maduro y adulto. Aunque tiene más momentos que en la versión clásica, el personaje no se convierte en motor de la acción dramática hasta que muere el padre, situación en la que Piñera apuesta por Orestes para equilibrar las fuerzas en lucha de la obra; es decir, el enfrentamiento entre Clitemnestra y Egisto, y entre Electra y Agamenón (que a su muerte hace que esta dualidad se pierda). De toda forma, no está claro si hay deseos de venganza por parte de Orestes. En efecto, es Electra quien lo convence de que debe matar a la madre, ayudándose por los múltiples impedimentos que ésta le pone para hacerse a la mar y convertirse en un

¹⁵ Cfr. VIRGILIO PIÑERA, *Electra Garrigó*, en AA.VV., *Teatro cubano contemporáneo*, cit., 158.

¹⁶ Cfr. VIRGILIO PIÑERA, *Teatro completo*, cit., 1960, 10.

aventurero, como es su deseo. Para convencerlo, sin embargo, Electra le propone un juego en el que ella parece convertirse en una esfinge, proponiendo incluso un acertijo para atender a su propio hermano; planteamiento interesante que pone en tela de juicio el valor del omnipresente término familia sobre el que, según repite hasta la saciedad Agamenón, se sustenta la sociedad de su país.

También hay cambios en el original cubano con respecto al personaje del Pedagogo. Así, mientras en el trabajo de Sófocles se le caracteriza como un hombre mayor y encanecido, en la apuesta de Piñera está vestido de centauro, lleva frac y cola de caballo, que a menudo Electra le alisa y peina. Toda una creación absurda basada en los referentes clásicos y tradicionales de una figura como la del profesor, el sabio que se ocupa de la formación de los jóvenes que se rebelan contra sus valores basados en la lógica y la revolución. Una figura que no surge gratuitamente, sino que se encuentra como referencia en muchos de los manifiestos vanguardistas del momento y que goza de un eco poético muy propio de los gustos de este autor con una importante creación en el ámbito de la poesía.¹⁷ Es más, el personaje le sirve al autor para poner de manifiesto el carácter de Electra, consciente de que algún día habrá de «clamar», y no sólo «declamar» discursos de vacía retórica; es decir, Piñera, al tiempo que resalta la conciencia de ser entes teatrales, a través de un juego entre apariencia y realidad, logra que la ironía trágica sofoclea rompa por un giro cotidiano inesperado, potenciado por el absurdo.¹⁸

El personaje de Egisto Don también aparece como fórmula para la crítica. El cubano sigue el planteamiento de Sófocles en cuanto al descaro y el amancebamiento de éste con respecto a Clitemnestra, aunque su caracterización es la del chulo cubano, uno de los males – lo pone en boca del Pedagogo – de la isla junto a las prostitutas. Piñera lo presenta llevando en la mano derecha una bandeja de plata con una papaya enorme, joven, muy bello y fuerte, vestido todo de blanco; un personaje que, en lugar de morir a manos de Orestes como ocurre con Sófocles, abandona a Clitemnestra cuando pierde la razón, ahondando aún más en la locura de su amante.

Piñera, por fin, elimina los personajes de Pílates (amigo de Orestes) y de Crisótemis, y sustituye los mensajeros que acom-

¹⁷ Cfr. CAROLINA RAMOS FERNÁNDEZ, «Electra Garrigó: el compromiso en el teatro cubano contemporáneo», cit.

¹⁸ Cfr. AA.VV., *Teatro cubano contemporáneo*, cit.

pañan al hijo de Agamenón por una serie de sirvientes negros, que identifica en el reparto como el nombre genérico de mimos. El fin es ilustrar una parte del texto en el que se exteriorizan los pensamientos de los progenitores ante el miedo de perder al hijo y a la hija, con un juego metateatral que forma el cuerpo de casa de un espacio burgués de la Cuba de mediados del siglo XX. Un recurso que suaviza a los terratenientes y acomodados del momento, pero también a quienes los envidian, que miden su escala social en función de este elemento.¹⁹

Punto y aparte merece el empleo de la brujería por parte del personaje de Electra. Se trata de una crítica a la superstición del pueblo cubano y de la creencia de que los diferentes seres fabulosos pueden cambiar el curso de la vida, incluso cuando lo que se busca es el castigo divino. Así, la creencia en el oráculo que aparece en la versión de Sófocles aparece también aquí, aunque en dos vertientes: la religiosa (Erinias) y la brujería. Electra representa escenas de vudú y realiza invocaciones en el escenario, haciendo creer al espectador que tienen un resultado en sus personajes (a la madre, por ejemplo, le provoca alucinaciones que le llevan a la locura y le hacen perder referencia de la realidad).²⁰

Piñera expone la corrupción del destino en la sociedad actual; atendiendo a la filosofía griega, en efecto, la premonición no excluye la libertad en la acción del ser humano, sino, todo lo contrario, lo requiere. En cada tragedia, el héroe está sujeto a presiones por todos lados, que intentan, sin conseguirlo, cambiar o torear su voluntad; aún más, muestra una decisión impetuosa, un esfuerzo de ánimo inquebrantable en el logro de sus particulares deseos. El héroe no puede ceder, porque sería renunciar a su misma esencia; transigir no forma parte de su carácter.²¹ En el caso de la electra piñeriana, pues, la creencia parece servir, casi de forma exclusiva, para pedir perdón, para ajustar cuentas con los valores morales y para algo muy cubano: amenazar a los propios dioses si no ayudan a quien les hace ofrendas. De ahí que, a partir de la invocación a los «no-dioses», a principios del segundo acto, frente al lector se perfila una mujer que sólo puede contar con sí misma, una figura autónoma, creación y portavoz del mismo autor, marcada por inquietudes y cuestionamientos:

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Cfr. SOFOCLE, EURIPIDE, HOFMANSTHAL, YOURCENAR, *Elettra. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2002.

ELECTRA (*Saliendo lentamente por las columnas de la extrema izquierda. Se detiene*): ¿Dónde estáis vosotros, los no-dioses? ¿Dónde estáis, repito, redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre? Quiero ver, siquiera sea, a uno de entre Ustedes. Pido la aparición de un no-Dios que caiga en medio de este páramo (*Pausa.*) sí, os conmino, extensas criaturas que no existís; formas no registradas en libro alguno, o puestas sobre la infamia de la tela del pintor. Electra os conmina, no-dioses, que nunca naceréis para no hacerlos tampoco nunca divinos. (*sic*) Es a vosotros, no-dioses, que os digo: ¡yo soy la divinidad, abridme paso! (Piñera, *Electra Garrigó*, 158-60)

Una figura que al final se quedará sola, en una casa sin Erinnias, ni remordimientos, ni siquiera espectros, donde todo deviene Electra, envuelto en el laberinto sin salida de su mente, en reducción al absurdo de quien únicamente cuenta consigo:

ELECTRA [...] No, no hay Erinnias, no hay remordimientos. Yo esperaba un batir de alas... No hay alas porque no hay Erinnias (*Pausa.*) Hay esta puerta, la puerta Electra. No abre ningún camino, tampoco lo cierra. ¡Considerad, inexistentes Erinnias, la poderosa realidad de esta puerta! No os alegréis, inexistentes Erinnias, no sois vosotras ese rumor que yo sólo percibo. El rumor Electra, el ruido Electra, el trueno Electra, el trueno Electra... (*Sale por la puerta y la cierra pesadamente.*) (Piñera, *Electra Garrigó*, 186)

Es evidente que la concepción de teatralidad de Piñera obedece a una estética imperante que busca una nueva fórmula de hacer teatro, en forma diametralmente opuesta a esa estructura realista, naturalista y de mensaje socio-político que ha caracterizado casi siempre al teatro latinoamericano. Lo nuevo piñeriano se basa en su radical concepción de teatro como productor de signos espectaculares y gestualidad, rompiendo con la vieja dramaturgia fosilizada aún imperante, para inaugurar una permanente revolución y subversión del lenguaje, de la escenografía, del papel del actor; en fin, del concepto de teatro mismo²². La condición de este tipo de teatro no solamente se refleja en la utilización de múltiples códigos, de la ritualidad o de la gestualidad radical, sino especialmente en la intertextualidad e interculturalidad; es decir, la fusión de diversos materiales y lenguajes sin preguntar por su identidad, ni por su origen, y sin emplear discursos hegemónicos, sino solamente preguntando por su capacidad expresiva,

²² Cfr. ROBERTO GIL MONTOYA, «Electra Garrigó: teatro de la modernidad», *Revista de Ciencias Humanas*, Colombia, 2002, Versión electrónica: <http://www.utp.edu.co/chumanas/revistas/revistas/rev30/gil.htm> [consultada: junio 2008].

inscribiéndoles luego su propia particularidad dentro de la conciencia colectiva.²³

El texto, entonces, marca el punto de giro y a la vez de ruptura que separa la tradición colonial o los primeros años republicanos de la irrupción de la vanguardia y el nacimiento de una nueva dramaturgia. La novedad, sin embargo, no está en el surgimiento de una una teatralidad novedosa. Lo que desconcierta al público del aquel entonces son las peligrosas adecuaciones del teatro griego al cubano; es decir, las difíciles transacciones entre lo universal y lo cubano, entre los modelos extranjeros y el entorno, el paisaje, la familia y las costumbres criollas.²⁴ Lo que define la modernidad de *Electra Garrigó*, por lo tanto, no es sólo y aisladamente la vocación universalista y experimental del texto, sino la presencia de una contradicción que se asume con insólita franqueza. Para Piñera lo cubano no está desvinculado de lo universal o inscrito sólo en las antinomias de lo vernacular (identificado también con lo propio o lo autóctono), sino precisamente en dicha contradicción, en la interacción continua de estos límites. Significa que al revés del deslumbrado que opone la gran cultura clásica o universal a la pobreza de lo propio, pero también del que opone las raíces de lo autóctono a todo lo que tácitamente considera extraño, foráneo u hostil, Piñera centra su escritura en una vocación integradora – mejor transculturadora, diría Fernando Ortiz – de tradiciones interactuantes.

La escritura de *Electra Garrigó*, en efecto, en el contexto de la dramaturgia nacional y continental de la época, significa no sólo un ejercicio de cubanización o asimilación cultural, sino también un intento más serio de penetración y disección de los problemas de una cultura nacional (y continental a la vez) que no se agotan en la mera denuncia de los procesos colonizadores o deformadores de una entidad específica de esta condición, sino a partir de los materiales y recursos circunstanciales de la imagen artística. De ahí la insistencia en la búsqueda de un lenguaje dramático-teatral que integre fuentes y tradiciones diversas (lo culto y lo vernacular, la herencia clásica – el cánón – y las variaciones – contrapuntos – de la tradición popular) en el intento de una escritura (literaria y escénica) que rebase la mera polarización de las mismas fuentes.²⁵ Este encuentro de culturas genera una estructura abierta y móvil del texto, que da paso a

²³ *Ibidem*.

²⁴ Cfr. AA.VV., *Teatro cubano contemporáneo*, cit.

²⁵ *Ibidem*.

la improvisación de las formas, donde el absurdo, la ironía, la sorpresa, el humor, la parodia, el grotesco y el juego teatral son recursos que acuden y distancian al espectador para la captación de lo esencial. Se trata, entonces, de un estilo que resulta de la integración de estas formas, pero que al mismo tiempo juega con la retórica y pone en tela de juicio los principios más sagrados, a través de un lenguaje anticonvencional, caricatural y paródico, y precisamente por ello cargado de significaciones.

Con *Electra Garrigó* nace en Cuba el teatro moderno: no estamos frente a un mero ensayo academicista para evadir la corrupción de un medio social que, no obstante, se hace presente en reiteradas referencias; más que evasión, se trata de resistencia, filtrada por la cuidadosa vertiente del absurdo cotidiano. Piñera no intenta un banal sabotaje textual/teatral, ni una completa subversión del género como reacción ante un canon hegemónico. El autor, en cambio, usa el mito con increíble inventiva e ingenio, aún adoptando los recursos del teatro más actual y adelantándose a su tiempo, pero todo ello en función de la expresión de los conflictos que le inquietan y encuentran resonancia con la idiosincrasia nacional.²⁶ *Electra Garrigó* es un homenaje al sentido trágico de Sófocles a la vez que una cabal ruptura con las expectativas y convenciones teatrales tradicionalmente aceptadas. Y aunque el final quede abierto, como en todo teatro paródico que se respete, el irónico desenlace deja el auspicio de un orden más humano y más libre, donde los individuos son capaces de decidir en virtud de las circunstancias concretas y no de las normas consuetudinarias que constriñen su voluntad. La operación piñeriana de relectura del mito demuestra, entonces, que se puede escribir un teatro muy elevado, capaz de romper y desacralizar los cánones establecidos a la vez que proyectar inquietudes y características específicas de la realidad cubana a un nivel universal, a través de un juego novedoso entre identificación y distancia, que permite al público de descubrir y reflexionar sobre sí mismos, logrando la conjunción entre cubanía y contemporaneidad, tan afanosamente buscada y necesaria para la dramaturgia nacional.

²⁶ *Ibidem*.

Bibliografía

- PIÑERA, VIRGILIO, *Electra Garrigó*, en Aa.Vv., *Teatro cubano contemporáneo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- PIÑERA, VIRGILIO, *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R, 1960.
- DE TORO, ALFONSO, DE TORO, FERNANDO, *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt a.Main, Vervuert, 1993.
- SOFOCLE, EURIPIDE, HOFMANSTHAL, YOURCENAR, *Elettra. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2002.
- CANCELA, ELINA MIRANDA, *Calzar el coturno latinoamericano. Mito, tragedia griega y teatro cubano*, La Habana, Ediciones Alarcos, 2006.
- RAMOS FERNÁNDEZ, CAROLINA, «Electra Garrigó: el compromiso en el teatro cubano contemporáneo», <http://www.carolinaramos.com/difusion/electragarrigo.pdf> [consultada junio 2008].
- GIL MONTOYA, ROBERTO, «Electra Garrigó: teatro de la modernidad», *Revista de Ciencias Humanas*, Colombia, 2002. <http://www.utp.edu.co/chumanas/revistas/revistas/rev30/gil.htm> [consultada junio 2008].

ABSTRACT

Electra Garrigó is a theatrical piece by Virgilio Piñera and a significant contribution to the national canon of Cuban drama. This tragicomedy, written in 1941 but published only seven years later, is inscribed in the project of reviewing the classical myth in the light of the social and political events of that period. Piñera leads an ethical analysis on the relationship between man and woman within the family, through the use of the ancient mythological figure. In his work he manages to reverse the conventional roles, and with subtle irony and a very skilful intertextual research, he recreates the Hellenic tradition in the absurd everyday life of Cuban-ness.

KEYWORDS

Virgilio Piñera. *Electra*. Myths. Intertextuality.

EUGENIA SAINZ

NEGACIÓN RESTRICTIVA Y CONDICIÓN.
EL CASO DE *HASTA QUE*

1. *Introducción*

El significado de la preposición *hasta* (y del conector temporal *hasta que*), así como las restricciones aspectuales que impone al verbo principal y a los complementos temporales que selecciona han sido objeto de numerosos estudios. Particular atención ha merecido el denominado *hasta (que)* puntual, restringido a oraciones negativas, para cuya explicación se han propuesto hipótesis distintas. Nada o muy poco se ha escrito, en cambio, sobre la lectura bicondicional que a menudo asumen los enunciados negados de *hasta* puntual.

Tomando como punto de partida la propuesta alternativa de Declerck (1998) para la preposición inglesa *until*, aplicaremos al español el concepto de negación exclusivo-restrictiva. La ventaja de esta interpretación es doble. En primer lugar, es compatible con la tesis de la existencia de un único *hasta* con dos sentidos distintos: de duración y de localización; en segundo lugar, sirve de base para explicar el sentido condicional asociado a los enunciados negativos de *hasta que* puntual. El análisis se centrará preferentemente en los complementos oracionales de predicado¹ introducidos por *hasta que*.

2. *Hasta que: significado y restricciones aspectuales*

Como explica García Fernández (1999: 3134-5), la preposición *hasta* y el marcador temporal *hasta que* introducen complementos adver-

¹ Sobre los conceptos de subordinada temporal de oración (con función narrativa) y de predicado (con función restrictiva), véase GARCÍA FERNÁNDEZ, 1999, 48.4.1.; GIUSTI, 2001, XIII, 2.1; 2.2; 2.6.

biales (CCAA) durativos delimitativos.² En cuanto complemento de duración, se caracteriza por medir el tiempo que dura el evento denotado por el verbo principal y en este sentido se asemeja a los complementos de duración cuantitativa (como los introducidos por *durante* y *en* seguidos de sintagma nominal cuantificado o por *mientras* seguido de oración subordinada adverbial). En cuanto complemento delimitativo, no sólo da información sobre la duración del evento principal sino también sobre el momento en que cesa dicho evento. Así, con un enunciado como *Estuvo durmiendo hasta las tres/Estuvo durmiendo hasta que dieron las tres* se señala el momento en que cesa la acción de dormir. En este sentido, es neta y clara la oposición semántica con *mientras*, que establece necesariamente una relación de simultaneidad total o parcial no delimitada entre los dos eventos.³

Lo que más caracteriza el funcionamiento sintáctico de *hasta* (*que*) en cuanto marcador temporal de límite son las restricciones aspectuales que su significado de lengua impone a los predicados que selecciona.⁴ Efectivamente, desde el punto de vista semántico, *hasta* y *hasta que* expresan el límite final o punto final absoluto (Morera, 1988: 219) del segmento denotado por el verbo o predicado principal, sea éste espacial, temporal o de cantidad:

² Sobre el origen de la preposición *hasta*, véase MARTÍNEZ 1992.

³ Desde el punto de vista sintáctico, la oración introducida por *hasta que* puede interpretarse como una oración de relativo sin antecedente expreso (y por tanto sustantivada), lo cual explica que el pronombre relativo pueda conmutarse por el adverbio relativo *cuando* y que toda la oración sea conmutable por un sintagma nominal deíctico (*hasta ese momento*). Otra posibilidad es interpretar la secuencia *hasta que* como una conjunción, lo cual explicaría el hecho de que no sea posible coordinar dos segmentos encabezados por *que*.

⁴ Como explica ELENA DE MIGUEL, 1999, 2980, con el concepto de aspecto o aspectualidad nos referimos «a la información (o al conjunto de informaciones) que un predicado proporciona sobre la manera en que se desarrolla y distribuye un evento en el tiempo». Esta información puede expresarse a través de los morfemas verbales (aspecto flexivo) o ser vehiculada por el propio contenido semántico de la raíz verbal (aspecto léxico, modo de acción o *aktionsart*). En este último caso es el significado léxico del verbo el que nos informa sobre el modo en que tiene lugar el evento que describe (con o sin duración, con o sin límite, de forma única o repetida, etc.) Las clasificaciones más conocidas son las de VENDLER 1967, que distingue cuatro modos de acción (*estados*, *actividades*, *realizaciones* y *logros*) y BERTINETTO 1986, que clasifica los eventos en *puntuales*, *transformativos* (reversibles y no reversibles) y *estativos* (*permanentes* y *no permanentes*). Esta última clasificación es la utilizada en el presente trabajo. Para un estudio en profundidad sobre el aspecto léxico, véase GARCÍA FERNÁNDEZ, 1999, 48; GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000, II, de MIGUEL, 1999, 46, BERTINETTO 1986 y MORIMOTO 1998.

Fuimos *hasta* Madrid.
 Me quedé con ella *hasta* el día siguiente.
 Me quedé con ella *hasta que* se durmió.
 He contado *hasta* cincuenta.

Como consecuencia, cuando *hasta que* se pone al servicio de la expresión temporal, selecciona, en la oración principal, predicados aspectualmente durativos y, en principio, no delimitados: estados no permanentes (1, 2), actividades (3, 4) y realizaciones (5, 6).⁵

1. *Estuvo en Madrid* hasta que terminó los estudios.
2. *Se quedó en mi casa* hasta que encontró un apartamento.
3. *Trabajó* hasta que se puso el sol.
4. *Estudió* hasta que llegó el día del examen.
5. *Leeré el libro* hasta que me venga el sueño.
6. *Recogeré la cocina* hasta que empiece la película.⁶

Y rechaza, en cambio, la combinación con predicados estativos permanentes (7), incompatibles con la idea de cambio, y, en principio, con todos los predicados dinámicos no durativos: eventos puntuales (8) y transformativos no reversibles (9, 10, 11), salvo que sea posible reinterpretarlos en clave durativa no delimitada a través de la iteración del evento (12, 13, 14). Acepta, en cambio, los predicados transformativos reversibles (15, 16, 17), que legitiman la inferencia de un estado resultante cuantificable.

7. * *Venía de buena familia* hasta que se trasladó a Madrid.
8. * *Se sorprendió* hasta que salió del edificio.
9. * *Encontró las gafas* hasta que llegó Juan.
10. * *Se dará cuenta* hasta que el niño se ponga a llorar.
11. * *Llegó a casa* hasta que dieron las tres.
12. *Disparó* hasta que se quedó sin balas.
13. *Llegaron invitados* hasta que dieron las tres.
14. Tu amiga te *llamó* hasta que se cansó.
15. *Salió* con los amigos hasta medianoche.
16. *Se durmió* hasta que sonó la campana.
17. *Entra* en casa hasta que deje de llover.

⁵ Obsérvese que, por su preferencia por los predicados no delimitados, los complementos durativos introducidos por *hasta* se asemejan a los encabezados por *durante* y contrastan, en cambio, con los introducidos por *en*: *Juan escuchó la radio* **en una hora/durante una hora/hasta las tres*; *Juan jugó con los niños* **en una hora/durante una hora/hasta las tres*; *Juan llegó a Madrid* (*en una hora*/**durante una hora*/**hasta las tres*). Véase MORIMOTO 1998, 2.2.

⁶ Su combinación con *realizaciones* conlleva la suspensión de la telicidad y la reinterpretación de las realizaciones como actividades. El evento delimitado se transforma, por tanto, en no delimitado (es decir, el enunciado no permite la inferencia de que el sujeto terminase de leer el libro o de recoger la cocina en el intervalo acotado por *hasta*).

En el predicado subordinado, *hasta que* selecciona preferentemente eventos no durativos, es decir, puntuales (como *llegar, terminar*) y transformativos, tanto reversibles (*dormirse, cansarse, sentarse, anochecer*) como no reversibles (*morir, encontrar*). Se combina también con verbos estativos (18), pero con tendencia a la interpretación puntual ingresiva o terminativa (19, 20).

18. Trabajaré hasta que tenga ganas.
Trabajaré hasta que *ya* no tenga ganas.⁷
19. Trabajaré hasta que *tenga dinero* suficiente para irme. («hasta que consiga tener dinero»)
20. Esperaré hasta que *estén sentados*.

Pese a la incompatibilidad de *hasta* y *hasta que* con los predicados principales no durativos, la combinación resulta gramatical cuando el predicado principal es negativo. Obsérvese, además, que en este caso se invierte el sentido de la relación de sucesión temporal entre los eventos: el complemento introducido por *hasta* ya no expresa el límite final de una estado o actividad (*Juan se quedó hasta las tres*), sino el inicio (límite inicial) de un nuevo estado o situación. En realidad, se comporta como un complemento temporal de localización semejante a *a + SN* (Llegaron a casa *a las tres*) y a *cuando + oración* (Llegaron a casa *cuando dieron las tres*).

21. * Llegó a casa hasta que dieron las tres.
No llegó a casa hasta que dieron las tres.
22. * Encontró las gafas hasta que llegó Juan.
No encontró las gafas hasta que llegó Juan.
23. * Se dará cuenta hasta que el niño se ponga a llorar.
No se dará cuenta hasta que el niño se ponga a llorar.

⁷ Como explica GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000, 131, los adverbios de fase como *ya* o *todavía* «marcan fases sucesivas en el desarrollo de un evento. Así, si decimos *El arroz ya está cocido*, hacemos referencia a una fase previa al momento actual en la que el arroz no estaba cocido. MULLER 1975, supone que *todavía* y *ya* y sus respectivas negaciones presuponen una fase anterior al periodo focalizado o afirmado por el aspecto y han de permitir una posible (pero no obligatoria) fase sucesiva». Más concretamente, GARRIDO 1991, introduce el concepto de expectación. «Es decir, para usar estos adverbios, no sólo es necesaria la posibilidad de un cambio, sino también la existencia de una expectación sobre ese cambio. Así, según Garrido, el significado de estos adverbios se compone de una aserción en un momento del tiempo, una presuposición sobre el estado de cosas anterior y una expectación sobre un cambio situada en el mismo momento de la aserción.» Desde este punto de vista, con el enunciado *Trabajaré hasta que ya no tenga ganas* el hablante transmite dos contenidos implícitos: que en el momento de la enunciación tiene ganas de trabajar y que llegará un momento en el que dejará de tenerlas (expectativa de cambio).

En la bibliografía sobre el tema encontramos dos hipótesis opuestas. La primera sostiene que sólo hay un *hasta* de significado durativo; la segunda, en cambio, sostiene la existencia de dos unidades, una durativa y la otra de localización puntual, que sería al mismo tiempo un término de polaridad negativa. Recogemos el resumen de la cuestión hecho por García Fernández (1999: 3199).

La primera posición defiende que la negación durativiza los predicados a los que modifica, de modo que *Juan no llegó hasta las tres* sería gramatical por la misma razón que lo es *Juan se quedó hasta las tres*. En los dos casos tendríamos un predicado durativo y el CA introducido por *hasta* indicaría el límite final del período en que se predica, respectivamente, que Juan no llegó o que Juan se quedó. Según esta idea, sólo hay un *hasta*. La segunda hipótesis, en cambio, propone que hay dos *hasta*: uno durativo y uno de localización puntual. El durativo señala el límite final de un intervalo, como en *Juan se quedó hasta las tres*. El puntual, que sería un término de polaridad negativa, en cambio, sitúa el momento en que tiene lugar el evento; por ello, en *Juan no llegó hasta las tres* suponemos que Juan llegó a las tres o poco después. Ninguna de las dos propuestas está libre de problemas.⁸

Efectivamente, ninguna de las dos consigue justificar plenamente las conclusiones. Así, la tesis que sostiene que existe un único *hasta* durativo no puede explicar por qué el enunciado afirmativo y el negativo, aun siendo ambos supuestamente durativos, se comportan de distinta manera, como ponen de manifiesto contrastes como los siguientes.

24. a) La princesa durmió hasta las nueve (como muy tarde / sólo hasta las nueve).
 b) La princesa no se despertó hasta las nueve (*como muy tarde / *sólo hasta las nueve).

El enunciado afirmativo admite que el límite final del intervalo sea modificado por *como muy tarde* y focalizado con *sólo*; el enunciado negativo, en cambio, no lo admite. Del mismo modo, queda sin explicar por qué motivo la aparente semejanza de los esquemas temporales de a) es puesta en entredicho por los ejemplos de b):

⁸ El lector encontrará una explicación exhaustiva y abundantemente ejemplificada en GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000, V, 2.5.2; GARCÍA FERNÁNDEZ, 1999, § 48.7.2, y BOSQUE, 1980, 145-56). LÓPEZ (1999; II, § 40.3.4), ofrece una breve explicación de la hipótesis de *hasta* como TPN (término de polaridad negativa).

25. a) No se casó hasta 1978.
 b) Permaneció soltero hasta 1978.
26. a) #No se casó hasta su muerte.
 b) Permaneció soltero hasta su muerte.

El diferente comportamiento de ambos predicados y el hecho de que la lectura puntual aparezca necesariamente asociada a la presencia de la negación son precisamente los dos argumentos utilizados desde la posición opuesta para sostener la existencia de dos unidades distintas con dos significados distintos y para interpretar el *hasta* puntual como un término de polaridad negativa. Esta interpretación conduce, sin embargo, a una situación paradójica de difícil solución. No se comprende el hecho de que el *hasta* puntual, en contra de lo que caracteriza a los términos de polaridad negativa, aparezca siempre en enunciados que, lejos de negar la actualización del evento, aseveran su actualización. Un enunciado como *No llegó hasta las tres*, a diferencia de *No vino nadie hasta las tres* tiene sentido factivo: se enuncia para aseverar la acción, no para negarla. De ahí que un enunciado como el siguiente resulte paradójico: *Juan no llegó hasta que se hizo de noche. De hecho, no llegó nunca.*

The observation that *until* is excluded from all contexts licensing NPIs except negative ones casts doubt on the NPI analysis. Those who maintain that it is an NPI have to define it as a «strict NPI» (Horn, 1989: 313), that is, an NPI that is strictly confined to a particular kind of context. Moreover, we have seen that not any kind of negative context licenses the use of *until*. The *not* of *not... until* cannot come from irrealis [...], and neither can it be an instance of metalinguistic negation [...] or focusing (specificational) negation [...]. Our *until* cannot be found either in negative sentences containing an adverbial like *any more, yet, before*, etc.[...] In sum, it cannot be used in any case where the negation has the effect of denying actualization. Needless to say, this renders it very difficult to believe in the NPI status of *until*, for NPIs are as a rule incompatible with the assertion of actualization: they typically show up in those contexts where actualization is either denied or questioned or treated as hypothetical, doubtful, etc. (Declerk, 1998: 77-8)

Para resolver los problemas asociados a los planteamientos anteriores, Declerk (1998: 53) parte del presupuesto de que

An adequate analysis of *not ... until* not only has to account for the fact that *until* collocates with a punctual predicate and that this use of *until* is only possible if *until* is within the scope of a negator. It also needs to explain how it is possible that, in spite of the negation, the situation expressed in a sentence like *John didn't wake up until nine* appears to be asserted rather than denied.

El autor sostiene que «there is only one kind of *until*» y que el especial comportamiento de *not... until* es el resultado de la lexicalización de la secuencia en una única fórmula («single but complex lexical item») de negación restrictiva.

The negation in sentences like (1c) *John didn't wake up until nine*, is an instance of negative lexicalization. That is, *not until* is used as a stereotyped unit (similar to *not many*, *not infrequently*, etc.) and *not until* *y* is an instance of negative specification of one of the variables in the open proposition «x woke up [at] y».

The variable specified in this way is the time variable. That is, *not... until* does not specify the duration of the situation but the time of actualization of the situation.

Apart from this temporal meaning, *not... until* also lexicalizes the meaning of the restrictive focusing adjunct only in the sense of «as late as», as in German *erst*, Dutch *pas*, etc. It is thus an instance of integrated lexicalization, whereby two different aspects of meaning (one temporal, the other restrictive) are mapped onto a single (but) complex lexical item. This double aspect of meaning leads us to interpret *not... until x* as something like «only at x», «as late as x». (Declerck, 1998: 54-5)

En la línea trazada por Declerck (1998), aplicaremos a continuación el concepto de negación restrictiva al español.

3. *Hasta puntual y negación exclusivo-restrictiva*

La asociación de los complementos temporales introducidos por *hasta* con el concepto de restricción no debería sorprender. Montolio (1999: 3653) recuerda que la especificación y la restricción son dos «operaciones discursivas que prototípicamente llevan a cabo las cláusulas adverbiales que se posponen».

Por negación restrictiva (o exclusivo-restrictiva, como la denomina Manzotti, 2001: I, § 6.1, 309-12) se entiende, paradójicamente, un modo indirecto de aseveración caracterizado por la activación simultánea de una alternativa negada que evoca y excluye las presuposiciones sobre el evento presentes en el contexto comunicativo: se afirma un estado de cosas excluyendo al mismo tiempo otras posibilidades alternativas de algún modo presupuestas (alternativa no expresa). El ámbito de la negación no es, por tanto, el predicado principal, que se asevera, sino la alternativa implícita. La pertinencia de este modo de aseveración radica precisamente en su capacidad de evocarla y de rechazarla (corrección presuposicional).

La negación exclusivo-restrictiva constituye, pues, una estrategia sintáctica de focalización con fines informativos y argumentativos,

es decir, motivada por el objetivo de organizar la información discursiva del modo que mejor se acomode a los conocimientos del interlocutor.⁹ Los enunciados con esta estructura informativa se enuncian para corregir o modificar las suposiciones o expectativas contrarias del interlocutor o del propio hablante. Así, la enunciación de *No te lo diré hasta que vengas a casa* (frente a *Te lo diré cuando vengas a casa*) se produce como reacción a un hablante que pretende ser informado antes. Un enunciado como *Ya verás cómo no leeré el periódico hasta que se vayan los niños* lo podemos imaginar como comentario de queja del hablante ante una situación que no le permite la lectura deseada.¹⁰

En español, una estrategia informativa semejante a la descrita es la que resulta de la focalización de un elemento con el adverbio *sólo*, especializado en introducir el foco remático del enunciado, más concretamente, un *foco exhaustivo de alternativa no expresa* (Portolés, 2010). López (1999: I, 16.6.1) lo incluye en la clase de los *cuantificadores focales o cuantificadores presuposicionales excluyentes*.

Los cuantificadores focales o presuposicionales son adverbios que inducen a la interpretación cuantitativa del elemento al que modifican por implicación de existencia (o inexistencia) de otros elementos. Ilustramos este comportamiento con los cuantificadores *sólo* y *también*:

- (201) a. Sólo Juan compró un coche.
b. También Juan compró un coche.

⁹ La focalización de la secuencia de negación restrictiva se adapta muy bien a la interpretación del fenómeno de la focalización propuesta por MATS ROOTH, 1985, 1992, 1996). Como explica PORTOLÉS (2010: cap. 5), «Rooth considera la focalización como el fenómeno lingüístico por el que se destaca un elemento expreso dentro de un enunciado – el foco –. Este elemento forma parte de un conjunto de valores que pueden ser respuesta a un mismo tipo de pregunta. La interpretación de qué valores constituyen este conjunto depende en la mayor parte de los casos de motivos pragmáticos, es decir, del contexto discursivo y mental que se posea en un momento determinado. Rooth denomina alternativas a los valores de este conjunto. [...] el foco será un tipo particular de comentario: un comentario que, al destacarse, convoca la existencia de una posible alternativa». Sobre la estructura informativa del discurso, véase PORTOLÉS 1999 y 2010.

¹⁰ Como describe MANZOTTI, 2001, V, § 6.1., 309-10, el italiano cuenta con dos estructuras de negación exclusivo-restrictiva: *non... che* y *non... se non: Maria non ha che pochi amici; Maria non ha voluto parlare che con lei*. Significativamente, un enunciado como *No se lo diré hasta que venga* puede pasar al italiano a través de *finché* (*Non glielo dirò finché non verrà*) o de las secuencias de negación exclusivo-restrictiva descritas. En este caso, el «sintagma paradigmaticizzato» es una subordinada adverbial introducida por *quando*: *Non glielo dirò che quando verrà; Non glielo dirò se non quando verrà*.

Como se ve en los ejemplos anteriores, [...] *sólo* y *también* añaden a sus respectivas oraciones la posibilidad de que el elemento cuantificado pueda referirse no sólo a Juan, sino a otros individuos posibles, es decir, presuponen otros valores posibles para el argumento cuantificado. La diferencia para los dos cuantificadores mencionados consiste en que *sólo* excluye tales alternativas (es decir, niega la presuposición de existencia de otras personas que comprasen un coche), en tanto que *también* las incluye (es decir, afirma tal presuposición de existencia) [López, 1999: § 16.6.1., 1105-6].

Pues bien, nada impide reformular los enunciados de *hasta* puntual a través de enunciados en los que una subordinada temporal introducida por *cuando* aparece focalizada con el adverbio *sólo*. En ambos casos, las dos estructuras localizan el evento principal y garantizan convencionalmente la evocación y exclusión de un conjunto de posibilidades alternativas que podrían haber sido y que de algún modo estaban presupuestas.

27. No se lo diré hasta que venga. = Se lo diré *sólo* cuando venga.

28. No me llamó hasta que llegó a Madrid. = Me llamó *sólo* cuando llegó a Madrid.

Ahora bien, a diferencia de la estructura con *sólo*, la de *hasta* puntual conlleva necesariamente – convencionalmente – la interpretación escalar de la alternativa negada. Como explica López (1999: I, § 16.6.2., 1108), *sólo* excluye inmediatamente cualquier alternativa, admitiendo sólo facultativamente la posibilidad de que tales alternativas estén ordenadas en una escala de probabilidad. Así, en un enunciado como *Esperábamos encontrar a todos tus amigos en la fiesta, pero encontramos sólo a Juan*, las alternativas a Juan constituyen un conjunto no ordenado de individuos; como consecuencia, *sólo* tiene únicamente sentido excluyente. En cambio, en *Juan aspiraba a obtener un sobresaliente, pero sólo ha aprobado*, las alternativas excluidas por *sólo* están ordenadas en una escala en la que aprobar ocupa el lugar más bajo.

En cambio, la secuencia de *hasta* puntual no sólo excluye la alternativa, la cual constituye precisamente el ámbito de la negación, sino que además, la ordena escalarmente.¹¹ En esta escala, basada en el significado de límite final absoluto de la preposición

¹¹ El estudio sistemático de las escalas comienza con la tesis doctoral de LAURENCE HORN 1972, sigue con las investigaciones de GILLES FAUCONNIER, 1975, 1976, sobre escalas pragmáticas y de OSWALD DUCROT 1980 sobre escalas argumentativas. Para una presentación y aplicación al español del concepto de escala, véase PORTOLÉS 2004, 255-65; 2007.

y en la percepción del tiempo como secuencia de momentos sucesivos, el valor superior es el seleccionado explícitamente; los valores inferiores son todos los momentos previos excluidos por la negación: *No se lo diré hasta que venga* implica y excluye «no se lo diré enseguida/ahora mismo/mañana...»; *No me llamó hasta que llegó a Madrid* implica y excluye 'No me llamó nada más salir/a mitad de camino/a la entrada de Madrid... Desde un punto de vista informativo, los valores se invierten: se explicita el valor que, hasta el momento de la enunciación, ocupa el lugar más bajo en la escala de expectativas (de ahí que sea también el más informativo: foco remático) y se niegan los valores alternativos que ocupaban, sin embargo, lugares más altos en la escala de expectativas del interlocutor.¹²

La posibilidad de reformular el enunciado de *hasta* puntual con una estructura de focalización con *sólo* e, indirectamente, la posibilidad de traducirlo al italiano recurriendo a las secuencias *non... che...*, *non... se non...*, confirma que se trata efectivamente de una estructura de negación exclusivo-restrictiva que responde a un fin informativo. Esto significa, como sostiene Declerk (1998), que

¹² En este sentido, es interesante notar la relación existente entre el *hasta* preposición, el *hasta que* conjunción y el *hasta* adverbio focal especializado en escalas aditivas (PORTOLÉS 2007) o, como señala LÓPEZ (1999: I, 16.6.1., 1106 y § 16.6.2., 1109-10), cuantificador focal presuposicional escalar incluyente (*Hasta Juan lo sabe*). En todos los casos estamos ante partículas cuantificadoras que admiten ser interpretadas en clave escalar. Obsérvese que el *hasta* preposición de *He contado hasta cincuenta*, *Esperó hasta las tres* y *Viajó hasta Madrid* focaliza un límite que puede ser interpretado como el valor superior de una escala informativa (apoyada semánticamente en los dos primeros casos, pragmáticamente, es decir, basada en nuestro conocimiento del mundo y de la situación comunicativa, en el último); al mismo tiempo, presupone en su totalidad, sin exclusión, una cantidad, una trayectoria espacial y una actividad. *Hasta cincuenta* incluye todos y cada uno de los números inferiores, *hasta Madrid* incluye cada uno de los destinos previos no mencionados, *hasta las tres* implica que el sujeto esperó también hasta la una y hasta las dos. En todos los casos, el significado de límite de *hasta* permite la interpretación de la cantidad, de la trayectoria espacial y del intervalo temporal como un conjunto cuantificado de unidades, destinos y momentos previos implícitos, afirmados y ordenados escalaramente.

Un enunciado como «El niño sabe contar hasta cincuenta» puede responder a una intención meramente informativa (foco neutro) o responder a la intención de corregir suposiciones (foco con alternativa), por ejemplo, que el niño supiese contar sólo hasta veinte. En este caso, la focalización con *hasta* corrige la suposición a través de la convocación de una escala semántica aditiva que incluye y asevera todos los valores (del uno al treinta, pero también del treinta al cincuenta), de un modo semejante al *hasta* adverbio de *Hasta Juan lo sabe*. O bien, la presuposición de que el niño supiese contar hasta ochenta (en este caso, la escala es semántica sustitutiva: la aseveración con *hasta* del valor más débil implica la exclusión del valor más fuerte).

ha de considerarse como una única unidad («single but complex lexical item») de sentido único no descomponible que expresa la localización del evento principal a través de la negación (exclusión) de una alternativa escalar. Para su activación creemos que es necesario que se respeten tres condiciones: *a*) que el predicado principal sea aspectualmente no durativo; *b*) que no exista una relación de consecuencia entre la acción principal y la subordinada y *c*) que el complemento introducido por *hasta* quede dentro del alcance de la negación. Veamos cada una por separado.

En primer lugar, el predicado principal debe ser aspectualmente no durativo o interpretable como tal a través de la reinterpretación incoativa de un verbo durativo. De lo contrario, la negación se interpreta como externa metalingüística.¹³ Obsérvese el contraste entre 29, 30 / 31, 32, 33 / 34, 35. En 29 y 30 el predicado necesariamente durativo de ambos enunciados no admite la interpretación ingresiva. La negación se interpreta necesariamente como externa en un enunciado de réplica. El foco remático del enunciado es el adverbio negativo, marcado con una mayor intensidad prosódica, que destaca sobre el fondo temático del resto: la cita.

29. El concierto NO duró hasta que se hizo de noche.
«No es cierto que el concierto duró/durase hasta que se hizo de noche.»
30. NO permanecemos en el aula hasta que sonó la campana.
«No es cierto que permanecemos/permaneciésemos en el aula hasta que sonó la campana.»

A excepción de los señalados en 29, 30, los predicados durativos (actividades y realizaciones) admiten una doble interpretación y como consecuencia resultan ambiguos (31, 32). Si se interpretan como durativos, la negación es externa. Si, en cambio, reciben una lectura incoativa, la negación se transforma en exclusivo-restrictiva y su ámbito o alcance se reduce a la alternativa. En este caso, el sentido del enunciado es de localización temporal por exclusión de todos los momentos previos que habrían podido marcar el inicio de la acción. Los transformativos reversibles (33) se comportan del mismo modo.¹⁴

¹³ Como explica LÓPEZ (1999: II, § 40.2, 2575), la negación externa «toma dentro de su ámbito a toda la oración. Se utiliza para refutar una proposición anterior, presupuesta o efectivamente proferida, a la que afecta como un todo manifestando su desacuerdo con la realidad». Ducrot (1972) distinguió dos tipos de negación externa: la polémica, cuando niega una presuposición y metalingüística, cuando se niega un enunciado anterior.

¹⁴ Como señala DECLERK, 1998, 64, la negación restrictiva es inaceptable

31. No estudiaré hasta que llegue el día del examen.
«No es cierto que estudiaré hasta el día del examen.»
«Empezaré a estudiar sólo cuando llegue el día del examen.»
32. No leeré el periódico hasta que se vayan los niños.
a) «No es cierto que leeré el periódico hasta que se vayan los niños.»
b) «Me pondré a leer el periódico sólo cuando se vayan los niños.»
33. No salí hasta que se hizo de noche.
a) «No es cierto que estuve fuera hasta que se hizo de noche.»
b) «Salí sólo cuando se hizo de noche.»

En 34, 35 el predicado principal no durativo (predicados puntuales y transformativos no reversibles de Bertinetto, logros de Vedler) impone la negación exclusivo-restrictiva como única lectura posible. No existe, de hecho, un enunciado afirmativo correspondiente cuya veracidad pueda cuestionarse.

34. No encontré las gafas hasta que llegó Juan.
«Encontré las gafas sólo cuando llegó Juan.»
* Encontré las gafas hasta que llegó Juan.
35. No se dará cuenta hasta que el niño se ponga a llorar.
«Se dará cuenta sólo cuando el niño se ponga a llorar.»
* Se dará cuenta hasta que el niño se ponga a llorar.

En segundo lugar, la negación exclusivo-restrictiva es incompatible con una relación de causa-consecuencia entre el evento principal y el subordinado. Esto es así porque la relación posterioridad ligada a la noción de consecuencia impide la activación de una escala presupuesta de alternativas previas.

36. No estudiaré hasta que me lo aprenda de memoria.
«No es cierto que estudiaré hasta que me lo aprenda de memoria.»
37. No disparó hasta que se quedó sin balas.
«No es cierto que disparó hasta que se quedó sin balas.»

«when spoken with a rising intonation on *did not*, i.e. when they are construed as denials: *«We DID NOT get up until 12.00.» «Nosotros NO nos levantamos hasta las 12.00.» En cambio, sí puede aparecer en una réplica introducida por *sí* o *pero sí*: «*Pero sí* no nos levantamos hasta las 12.00» (con patrón entonativo peculiar ascendente). Como explica MONTOLÍO (1999: III, § 57.3.4.4.) es un enunciado reactivo de respuesta que «constituye una protesta o rectificación respecto de un discurso previo enunciado por el interlocutor». Se trata, en realidad, de una condicionalidad fragmentada, cuya apódosis pide una justificación de la enunciación hecha por el interlocutor. Equivale a decir: «*Si p, ¿por qué dices q?*» «*Si p, ¿por qué has enunciado lo que acabas de enunciar?*».

En este caso, la negación es necesariamente externa. La lectura incoativa nos llevaría a una conclusión paradójica: «me pondré a estudiar sólo cuando me lo aprenda de memoria»; «disparó sólo cuando se quedó sin balas».

En tercer lugar, la negación exclusivo-restrictiva exige que el elemento focalizado quede dentro del alcance de la negación. Esto explica que no sea posible la interrupción de la secuencia con adverbios de foco (*sólo, ni siquiera...*)

38. * No encontró las gafas *sólo / ni siquiera* hasta que llegó Juan.

Ni que tampoco admita la anteposición temática del complemento delimitativo:

39. # Hasta que llegue su madre, el niño no se irá a la cama.
 # Hasta que apruebes todos los exámenes, no te compraré la moto.
 # Hasta que pidas disculpas a tu abuela, no te doy el regalo.

En este sentido, resulta significativo que tanto la interrupción (40) como la tematización (41) sean posibles cuando el predicado principal es durativo. La dislocación a la izquierda no sólo va asociada a un cambio de función sintáctica (de Complemento Circunstancial de Tiempo a Complemento oracional con función de marco discursivo), sino que, además, pone de manifiesto la diferente estructura informativa del enunciado: no se trata de una estrategia de focalización con alternativa no expresa sino de un enunciado con un *foco neutro* (Zubizarreta, 1999, Portolés, 2010) que puede o no tener alternativas.

40. a) Estudiaré hasta que vengan a buscarme.
 b) Estudiaré *sólo* hasta que vengan a buscarme.
 41. a) Esperaremos aquí hasta que llegue el autobús.
 b) Hasta que (no) llegue el autobús, esperamos aquí.

4. *Hasta durativo y hasta puntual: significado de enunciado y significado de tipo de enunciado*

La diferente estructura informativa de los enunciados de *hasta durativo* y de *hasta puntual* genera dos tipos distintos de razonamiento inferencial. El distinto modo en que se guían las inferencias, así como el diferente papel que asumen en cada caso las presuposiciones, permite explicar, como veremos a continuación, los problemas no resueltos del planteamiento tradicional señalados en el apartado 2.

El contenido de un enunciado incluye una parte codificada (lo dicho explícitamente y lo implícito presupuesto) a la que se llega por descodificación, pero también otra parte implícita no menos importante a la que se llega a través de la corrección de las presuposiciones activas en el momento de la enunciación y a través de un razonamiento inferencial. Efectivamente, enunciados como *Esperaré hasta las cinco* o *Laura se quedó en mi casa hasta que encontró un apartamento* sirven para corregir la presuposición de que la acción de esperar o de quedarse duraría o hubiese durado más y generan, al mismo tiempo, la inferencia de que dichas acciones durarán o duraron hasta el límite indicado y *no más* (límite final absoluto). La superación de dicho límite implica la entrada en una situación nueva en la que el sujeto deja de esperar o cambia de residencia. En cambio, enunciados como *No se lo diré hasta las cinco* o *No encontró las gafas hasta que llegó Juan* se enuncian para corregir la presuposición de que la acción se actualizase o se hubiese actualizado en un momento anterior, al tiempo que generan la inferencia de que la acción se actualizará o se actualizó en el límite indicado y *no antes* (de ahí la idea de tardanza o «presumption of lateness» de que habla Declerck, 1998: 73). En ambos casos, las inferencias son conversacionales, nacidas de la relación entre las suposiciones y lo dicho, como revela el hecho de que puedan cancelarse sin contradicción (42a y 43a) y de que puedan aparecer explícitamente como continuación del discurso (42b y 43b).¹⁵

42. Esperaré hasta las cinco. («Esperaré hasta las cinco y no más.»)
 a) Esperaré hasta las cinco. Bueno, puedo quedarme un poquito más.
 b) Esperaré hasta las cinco. No esperaré ni un minuto más.
43. No se lo diré hasta las cinco. («Se lo diré a las cinco y no antes.»)
 a) No se lo diré hasta las cinco, bueno, también puedo decírselo cuando venga a comer.
 b) No se lo diré hasta las cinco. No esperéis que se lo diga antes.¹⁶

¹⁵ El concepto de inferencia conversacional es de origen griceano. El lector encuentra una introducción al tema en PORTOLÉS, 2004, 7, y en RUIZ MURILLO, 2006, 2.

¹⁶ En ambos casos, los enunciados admiten complementos que hacen explícita (y refuerzan) la inferencia conversacional generalizada vinculada a la forma lingüística del enunciado: en el primer caso, *sólo* o *como muy tarde*: *Esperaré sólo hasta las cinco*; *Esperaré hasta las cinco, como muy tarde*; en el segundo, *como muy pronto*: *No se lo diré hasta las cinco, como muy pronto*. En cambio, *como mínimo* cancela la inferencia: *Esperaré hasta las cinco, como mínimo*.

Son, además, inferencias conversacionales generalizadas, es decir, inferencias fuertemente ligadas a la forma lingüística del enunciado y que se obtienen siempre, invariablemente y por defecto, independientemente del contexto concreto en el que aparece el enunciado. Se diferencian de las particularizadas, que dependen del contexto, es decir, de las suposiciones sobre las que se asienta la enunciación y de la intención con que se emite el enunciado. Según cuál sea el contexto, cambian las inferencias particularizadas, pero se mantienen las generalizadas, como revela la comparación entre los ejemplos de 44 y de 45. Utilizando la terminología propuesta por Levinson (1995), cambia el significado de enunciado (*utterance-token meaning*), pero se mantiene el de tipo de enunciado (*utterance-type meaning*) o significado oracional.

- 44a. – ¿Vas a esperar a Juan?
 – Esperaré hasta las cinco.
Inferencia particularizada: «Quizá no consiga ver a Juan.»
Inferencia generalizada: «Esperará hasta las cinco y no más. A las cinco se irá.»
- 44b. – ¿Te vas ya?
 – Esperaré hasta las cinco.
Inferencia particularizada: «No se va inmediatamente, todavía no se va.»
Inferencia generalizada: «Esperará hasta las cinco y no más. A las cinco se irá.»
- 45a. – ¡Qué ganas tengo de que le des el regalo al niño!
 – No se lo daré hasta las cinco.
Inferencia particularizada: ¡Qué poca ilusión tiene!
Inferencia generalizada: «Se lo dará a las cinco y no antes.»
- 45b. – Cuando vayas a darle el regalo, avísame y apago el ordenador, que quiero ver la expresión del niño cuando lo ve.
 – No se lo daré hasta las cinco.
Inferencia particularizada: «Todavía tengo dos horas para trabajar.»
Inferencia generalizada: «Se lo dará a las cinco y no antes.»

Pues bien, de lo dicho se desprende que los enunciados de *hasta* puntual y de *hasta* durativo permiten inferencias conversacionales generalizadas distintas y se corresponden con significados de tipo de enunciado distintos. La diferente dinámica inferencial y presuposicional asociada invariablemente a ambos tipos de enunciado explica contrastes como los señalados en el apartado 2 y que reproducimos de nuevo:

46. a) No se casó hasta 1978.
 b) Permaneció soltero hasta 1978.
47. a) # No se casó hasta su muerte./hasta que se murió.
 b) Permaneció soltero hasta su muerte./hasta que se murió.

Leyendo los enunciados de 46a y 46b se tiende a pensar que son sinónimos perfectos (es decir, intercambiables en todos los contextos posibles), hipótesis que se desvanece tras haber leído los de 47. Efectivamente, en 46a se asevera que el sujeto se casó en 1978; como consecuencia, no podríamos continuar diciendo: **No se casó hasta 1978; de hecho, no se casó nunca*. Por el mismo motivo, en 47a resulta paradójico aseverar la acción y situarla el día de la muerte del sujeto.

En 46b) y en 47b), la situación es distinta. En ningún caso se asevera que el sujeto se casó. Lo que se dice explícitamente es que el sujeto permanece soltero hasta el límite indicado por el complemento delimitativo y se infiere (inferencia conversacional generalizada) que, superado dicho límite, cambia la situación: «Permaneció soltero hasta x y no más allá de x». Ahora bien, sólo en el primer caso, nuestro conocimiento del mundo (según el cual sabemos que el matrimonio es la única vía para cambiar una situación de soltería), legitima la conclusión (inferencia conversacional) de que el sujeto efectivamente se casó.

5. Negación exclusivo-restrictiva y condición

Como hemos visto, las inferencias conversacionales generalizadas, aun siendo cancelables, se parecen a las convencionales porque están ligadas a la forma lingüística del enunciado. Pues bien, un tipo particular de implicatura conversacional generalizada es la que surge de la secuencia de negación exclusivo-restrictiva cuando *hasta* introduce un complemento oracional. La relación temporal delimitativa se reinterpreta por vía inferencial en una relación implicativa condicional.¹⁷ La acción expresada por el

¹⁷ MONTOLÍO (1999: III, § 57.9.3., 3726) recuerda «la profunda imbricación existente entre las construcciones temporales y las condicionales en las lenguas del mundo [...]. De hecho, en numerosas lenguas, como el alemán o el holandés, los términos para *si* y para *cuando* son idénticos [...] El desplazamiento semántico se produce históricamente desde la temporalidad hacia las nociones de condición, concesión o causa: es la conjunción temporal la que se desliza hacia otra categoría en un momento determinado de su evolución (EBERENZ, 1982, 380). De hecho, las construcciones temporales constituyen una de las cinco grandes fuentes de productores históricos de conectores condicionales, esto es, de marcadores convencionales de condición».

complemento oracional introducido por *hasta* no sólo sirve para localizar temporalmente la acción principal, sino que es reinterpretada como condición necesaria para su efectiva actualización. Con un enunciado como *El niño no se irá a la cama hasta que llegue su madre*, el hablante no sólo sitúa la acción de irse a la cama en un momento inmediatamente posterior al de la llegada de la madre, sino que legitima la inferencia de que el niño se irá a la cama solamente si llega la madre. Lo mismo sucede en ejemplos como los siguientes:

48. No te compraré la moto hasta que apruebes todos los exámenes.
49. No saldremos hasta que deje de llover.
50. No te doy el regalo hasta que pidas disculpas a tu abuela.

En todos estos enunciados, la realización de la acción principal depende del efectivo cumplimiento de la acción denotada en el complemento temporal. La relación que se establece entre el predicado principal y el complemento delimitativo es semejante a la existente entre la apódosis (condicionado) y la prótasis (condicionante) en las denominadas condicionales hipotéticas (orientadas hacia el futuro). La inferencia de condicionalidad (condición suficiente) e incluso de bicondicionalidad [condición suficiente y

Al grupo de los marcadores temporales que pueden asumir un sentido de condicionalidad en español (*cuando, siempre que, siempre y cuando, mientras, cada vez que*), creemos se puede añadir la conjunción *hasta que* cuando introduce un complemento oracional en una secuencia de negación exclusivo-restrictiva. El eslabón semántico que permite el paso de lo temporal a lo condicional es la noción de causalidad o de causa-efecto. Como explica MONTOLÍO (1999: III, § 57.9, 3716: «Los conceptos de tiempo, causa, condición y concesión parecen constituir una secuencia de nociones sin solución de continuidad en las que se observan zonas prototípicas de cada uno de estos valores adverbiales junto a áreas en las que se produce una superposición de los mismos. En este sentido, parece darse una evolución unidireccional: de la idea de que dos acontecimientos son sucesivos en el tiempo (oraciones temporales) se pasa a la noción de que uno, el primero, es la causa que provoca el segundo (causales); desde ahí el paso siguiente es suponer que la causa sea hipotética (condicionales)».

Pues bien, en la relación temporal definida por *hasta que* el evento subordinado puede interpretarse efectivamente como la causa del primero. La causa es hipotética si el enunciado está orientado hacia el futuro (verbo subordinado en subjuntivo): *Esperaré hasta que llegue Luis./No te compraré la moto hasta que no apruebes todos los exámenes*. Causa efectiva o factual si el enunciado tiene valor iterativo (verbo subordinado en presente o imperfecto indicativo): *Siempre espero hasta que llega Luis./En invierno no salgo con el niño hasta que no deja de llover./Siempre esperaba hasta que llegaba Luis./En invierno no salía con el niño hasta que no dejaba de llover*. Es más, como veíamos en el apartado anterior, el *hasta que* de la secuencia de negación exclusivo-restrictiva es incompatible con la idea de consecuencia.

necesaria: *si p, entonces q; si no p, entonces no q*] es corroborada explícitamente por la tendencia del hablante a subrayar el carácter hipotético (de suposición, de conjetura) de la acción condicionante a través de la negación expletiva, cuya presencia legítima, a su vez, una inferencia de tipo clausal (clausal Q-implicature):¹⁸

51. a) No te compraré la moto hasta que *no* apruebes todos los exámenes.
«Te compraré la moto *sólo si* apruebas todos los exámenes.»
b) No saldremos hasta que *no* deje de llover.
«Saldremos *sólo si* deja de llover.»
c) No te doy el regalo hasta que *no* pidas disculpas a tu abuela.
«Te doy el regalo *sólo si* pides disculpas a la abuela.»¹⁹

La presencia de la negación clausal refuerza la inferencia condicional y hace posible (gramatical, adecuada y frecuente) la anteposición del complemento delimitativo, como si se tratara de una verdadera prótasis temática.

52. a) Hasta que no llegue su madre, el niño no se irá a la cama.
* Hasta que llegue su madre, el niño no se irá a la cama.
b) Hasta que no apruebes todos los exámenes, no te compraré la moto.
* Hasta que apruebes todos los exámenes, no te compraré la moto.
c) Hasta que no pidas disculpas a tu abuela, no te doy el regalo.
* Hasta que pidas disculpas a tu abuela, no te doy el regalo.²⁰

¹⁸ Sobre el concepto de negación expletiva, véase LÓPEZ (1999: § 40.8, 2627-30). Para el «no superfluo» de las temporales introducidas por *hasta que*, véase MORERA, 1986. La negación expletiva carece efectivamente de valor negativo, pero esto no significa que carezca de función. Como explica PORTOLÉS, 2004, 136, las implicaturas clausales, propuestas por GAZDAR 1975, «nacen de la falta de certeza del hablante en relación con la proposición que se encuentra dentro de un operador epistémico si este operador se sitúa en una posición baja de la escala [...]». En los enunciados que nos ocupan, la acción subordinada introducida por *hasta que* se sitúa efectivamente en la posición más baja de la escala de expectativas (posibilidades presupuestas). Obsérvese que el recurso a la negación expletiva tiene importantes consecuencias desde el punto de vista argumentativo. Aumenta la fuerza argumentativa del enunciado porque el hablante deja abierta la posibilidad de la no realización de la acción condicionada. Desde el punto de vista ilocutivo, el acto de habla toma el cariz de amenaza. La escala sería:

- + FUERZA: No te doy el regalo.
- FUERZA: No te doy el regalo hasta que no pidas disculpas a la abuela.
- FUERZA: No te doy el regalo hasta que pidas disculpas a la abuela.

¹⁹ La semejanza de la condicional con *hasta* y con *sólo si* es ulteriormente confirmada por el hecho de que en ambos casos se presupone una alternativa. Véase MONTOLÍO (1999: III, § 57.6.3.4).

²⁰ El paso del sentido temporal al condicional marcado por la negación

La bicondicionalidad es una inferencia conversacional (inferencia invitada) que puede ser cancelada, tal y como sucede con las condicionales introducidas por la conjunción *si* de la conversación coloquial (véase Montolío, 1999).

53. a) No te daré el regalo hasta que no le pidas disculpas a la abuela o, al menos, hasta que no reconozcas que te has comportado mal.
 b) No saldremos de casa hasta que no deje de llover, aunque, bueno, también podemos salir con paraguas.

Es, además, una inferencia conversacional generalizada, como revela el hecho de que se mantiene aun cuando cambien las circunstancias contextuales y las inferencias particularizadas. En el primer ejemplo, una abuela interpela a su nieto; en el segundo, la mujer al marido.

54. – Es hora de irse a la cama, que mañana tienes que ir al colegio.
 – No me iré a la cama hasta que no venga mi madre.
Inferencia particularizada: «Echa de menos a su madre.»
Inferencia generalizada: «Se irá a la cama sólo si viene su madre.»
55. – Juan ¿no te vas a la cama?
 – No, no me iré a la cama hasta que no venga mi madre.
Inferencia particularizada: «Está preocupado por la tardanza de su madre anciana, teme que le haya pasado algo.»
Inferencia generalizada: «Se irá a la cama sólo si viene su madre.»

Así, el contenido implícito que el oyente obtiene por inferencia en un enunciado como el de 51a) (*No te compraré la moto hasta que no apruebes todos los exámenes*) puede parafrasearse del siguiente modo:

- a) «X me comprará la moto cuando apruebe todos los exámenes y no antes.» (inferencia conversacional generalizada de localización temporal);
 b) «X me comprará la moto si y sólo si apruebo todos los exámenes; esto significa que si los apruebo, me la compra; si no los apruebo, no me la compra.» (inferencia conversacional generalizada de bicondicionalidad o perfección condicional);

expletiva determina, de hecho, un cambio en la estructura sintáctica y semántica de la oración. La subordinada adverbial introducida por *hasta* deja de funcionar como complemento circunstancial temporal del SV predicado y salta a la periferia oracional. De una relación de subordinación se pasa a otra de cosubordinación (MORENO CABRERA, 2002: 1, 26.1).

- c) «Cabe la posibilidad de que X no me compre la moto porque no está seguro de que yo logre aprobar todos los exámenes.» (inferencia conversacional generalizada clausal).²¹

En todos los casos, la inferencia condicional pertenece a un significado de tipo de enunciado semejante al definido por el *mientras* de sentido condicional, adverbio por el que es siempre conmutable.

56. a) El niño no se irá a la cama *mientras* no llegue su madre,
 b) No te compraré la moto *mientras* no apruebes todos los exámenes,
 c) No saldremos de casa *mientras* no deje de llover,
 d) No te doy el regalo *mientras* no pidas disculpas a tu abuela,
 e) No leeré el periódico *mientras* no se vayan los niños.²²

La posibilidad de conmutación de *hasta que* (partícula de sucesión inmediata) con *mientras* (partícula de simultaneidad) confirma la tesis de que la relación implicativa que supone la secuencia de

²¹ Cuando el predicado principal es durativo (actividades, realizaciones y estados no permanentes), la negación expletiva tiene igualmente una función diacrítica relevante: invalida la negación externa y activa de inmediato la lectura incoativa del verbo, la negación exclusivo-restrictiva y la interpretación condicional. Compárense los enunciados de réplica (negación externa, con pronunciación enfática de la negación) de (a) con los enunciados de sentido condicional (b).

1. a) NO estudiaré hasta que llegue el día del examen.
 b) No estudiaré hasta que *no* llegue el día del examen.
 2. a) NO leeré el periódico hasta que se vayan los niños.
 b) No leeré el periódico hasta que *no* se vayan los niños.
 3. a) NO me quedaré en Madrid hasta que termine la guerra.
 b) No me quedaré en Madrid hasta que *no* termine la guerra.

²² Sobre el conector *mientras*, véase GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000, 270-6. El *mientras* de sentido condicional «introduce oraciones que sirven para destacar que la persistencia de la acción o situación que expresan es una condición para la persistencia de lo dicho en la oración principal, como muestra la oración *Mientras no bajen los tipos de interés hipotecario, no podremos comprarnos un piso*» (MONTOLÍO, 1999, 57.10, 3728).

Resulta muy interesante el lúcido comentario que dedica María Moliner a una secuencia de negación exclusivo-restrictiva con *hasta que*:

«La intercalación de un “no” pleonástico en frases negativas es condenada por algunos gramáticos, apoyándose, principalmente, en que puede dar lugar a anfibologías: si se dice, por ejemplo, “No sembraremos hasta que no llueva”, no se sabe si lo que se espera es que llueva o que deje de llover. Esta razón es, sin embargo, la más débil [...] porque, aunque gramaticalmente fuese correcto, a nadie se le ocurriría, si lo que se pretende es decir que se espera a que ya no llueva para sembrar, decirlo en la forma del ejemplo, sino “no sembraremos hasta que ya no llueva” o “no sembraremos hasta que deje de llover”. Por otro lado, no se ve clara la razón doctrinal de condenar el “no” superfluo en este caso, que tiene una *explicación en la semejanza de sentido entre las partículas hasta y mientras* (las cuales en algunas lenguas, por ejemplo el hebreo, se confunden)». [El subrayado es nuestro].

negación exclusivo-restrictiva se traduce, en el nivel cognitivo y enunciativo, en simultaneidad: el hablante que localiza un evento a través de la negación restrictiva ya ha fijado mentalmente un límite temporal, del mismo modo que el hablante que enuncia un evento condicionado ya ha imaginado el marco condicionante que da sentido a su enunciación.²³ En este sentido, es significativo el hecho, notado por López García (1994: 148) y recogido por Montolío (1999: 57.9.3: 3727-8), de que:

[...] las partículas temporales de que se sirve el sistema condicional son las expresivas de simultaneidad temporal (*cuando, siempre que, siempre y cuando, mientras, cada vez que*) y no, en cambio, las de sucesión, lo cual parece contradecir la concepción de las condicionales en términos de operaciones sucesivas, primero el cumplimiento de *p*, para después producirse la posterior realización de *q*, para corroborar la idea de que *q* debe ser mentalmente procesado en relación con el mundo que crea *p*, por lo que *p* constituye un supuesto de *q* y por lo tanto es simultáneo a él.

Esto explica el hecho de que en la estructura condicional (con *si*, con *mientras* y con *hasta que*) la prótasis aparezca generalmente antepuesta (posición no marcada) y con función temática, a modo de marco discursivo que se presenta previamente al oyente para que pueda interpretar adecuadamente la cláusula que sigue (véase Montolío, 1999: 5.7.1.4, 3651-2).

Desde un punto de vista semántico, las condicionales con *hasta que*, necesariamente ligadas a la negación exclusivo-restrictiva, pueden clasificarse en reales, potenciales e irreales (Montolío, 1999: 57.2). Las reales o fácticas «expresan hechos que iban o van habitualmente ligados o de los que se espera un cumplimiento probable en el futuro.» El esquema modal-temporal puede ser: presente de indicativo *hasta que* presente de indicativo (*El niño no se va a la cama hasta que no llega su madre*); imperfecto de indicativo *hasta que* imperfecto de indicativo (*El niño no se iba a la cama hasta que no llegaba su madre*); futuro / presente de indicativo con valor de futuro *hasta que* presente de subjuntivo (*El niño no se irá a la cama hasta que no llegue su madre*). En este último caso, que es el más frecuente, sirve para expresar «expectativas que el hablante supone bien fundadas».

²³ La simultaneidad se actualiza tanto en el plano pragmático enunciativo («supón el límite *p* para que tenga sentido la enunciación de *q*») como en el nivel de los contenidos presupuestos (la no llegada de la madre es una fase previa presupuesta a la llegada, del mismo modo que el ir a la cama del niño presupone una fase previa en la que todavía no ha ido a la cama. Ambas fases negativas presupuestas son perfectamente simultáneas.

Las condicionales potenciales (improbabilidad de la acción en el futuro) siguen el esquema condicional *hasta que* imperfecto de subjuntivo (*Yo no se lo diría hasta que no me lo preguntase*). Finalmente, las irreales responden al esquema condicional compuesto *hasta que* pluscuamperfecto de subjuntivo (*Yo no se lo habría dicho hasta que no me lo hubiese preguntado*). Obsérvese que enunciados como *El niño no se fue a la cama hasta que no llegó su madre*, *No le di el regalo hasta que no pidió disculpas a su abuela* o *Yo no se lo dije hasta que no me lo preguntó* constituyen un caso límite, fronterizo entre lo temporal y lo condicional: prevalece el valor temporal, pero la negación expletiva hace explícita al mismo tiempo la relación implicativa de necesidad entre los dos eventos. Pervive, pues, la idea de condición, pero entendida no como «suposición» o «hipótesis», sino como «situación o circunstancia indispensable para la existencia de otra» (DRAE: 1992, s.v.)

6. *Hacia una hipótesis de significado único*

Hasta ahora no hemos visto sino inferencias conversacionales, significados de enunciado y significados de tipo de enunciado. Hemos reflexionado a partir de datos contextuales y de sentidos pragmáticos, sin preguntarnos por el significado codificado que los hace posibles. La pregunta que nos planteamos ahora es si estas diferencias pragmáticas son compatibles con la tesis de un único *hasta* y de un único significado de lengua o si, en cambio, se impone la necesidad de duplicar las unidades y de hablar de un *hasta* durativo y de un *hasta* puntual.

Como explica Portolés (2004: 147), «la lengua proporciona únicamente un esquema (schemata) o plantilla (template) de una suposición (assumption) que ayuda o dirige el funcionamiento del mecanismo inferencial». Es decir, lo que la lengua ha codificado como significado de lengua de la partícula *hasta* no es sino un esquema relacional básico lo suficientemente abstracto como para hacer posibles distintos significados de tipo de enunciado y distintos significados de enunciado; y, al mismo tiempo, lo suficientemente riguroso como para hacer posibles esas inferencias y no otras.

Pues bien, creemos que las diferencias observadas entre un enunciado como *Esperaré hasta que sean las cinco* y un enunciado como *No hablé hasta que cumplió tres años* no nos obligan a suponer la existencia de dos unidades léxicas distintas. Al contrario, creemos posible la hipótesis de un único significado de lengua

descomponible en dos intrucciones de procesamiento.²⁴ En primer lugar, la preposición *hasta* exige siempre necesariamente un verbo principal que exprese una acción cuantificable en términos de cantidad propiamente dicha (*Contó hasta cincuenta*), de espacio (*Condujo hasta Madrid*) o de tiempo (*Esperó hasta las siete*). Resultado de la especialización de este significado originario, la conjunción *hasta que* exige un predicado principal durativo o interpretable como tal, bien porque la duración se asevera, bien porque se presupone, bien porque se infiere. Si interpretamos el significado de lengua en términos procedimentales, ésta sería la primera instrucción codificada de procesamiento.

La duración del predicado principal se asevera cuando *hasta que* se combina con predicados aspectualmente durativos: estados no permanentes, actividades y realizaciones: *Luis estudió hasta que llegaron sus primos*.

La duración, interpretada como iteración del evento principal, es, en cambio, una inferencia en *Saltó hasta que se quedó sin fuerzas*. Se trata de una inferencia convencional y, por tanto, no cancelable: *#Saltó hasta que se quedó sin fuerzas, pero la verdad es que dio solo un salto*. Es también a través de un razonamiento inferencial como llegamos a recuperar el estado resultante de un evento puntual cuando *hasta* se combina con verbos transformativos reversibles: *Entró en la tienda hasta que dejó de llover*. En este caso, no interpretamos que el sujeto entró repetidamente (lo cual no tendría sentido en el mundo que conocemos) sino que inferimos (máxima de relevancia) que el sujeto permanece dentro hasta que vence el límite señalado por el complemento temporal.

Por último, la duración no es sino un contenido presupuesto cuando *hasta que* se inserta en una secuencia de negación exclusiva-restrictiva como *No te lo diré hasta que vengas a casa*. La duración es el fondo sobre el que se localiza la acción principal. La imposibilidad de aseverar, presuponer o inferir duración en un evento puntual como *llegar* explica la agramaticalidad de la oración **Llegó hasta que dieron las diez*, en la que *hasta que* es forzada a delimitar paradójicamente la duración de un evento sin duración.

²⁴ El concepto de significado de procesamiento o procedimental es de BLAKEMORE, 1989, 1996, y se ha utilizado sobre todo para explicar el significado de los marcadores del discurso (PORTOLÉS 1998). Aun así, puede aplicarse en principio a todas las palabras de significado gramatical no referencial. De hecho, MONTOLÍO 1999, explica en clave procedimental el significado de la conjunción condicional *si*.

En segundo lugar, en cuanto partícula delimitativa, *hasta* y *hasta que* aseveran siempre el límite final y obligan a que el evento principal lo respete. De ahí la extrañeza que provocaría un enunciado como *Esperó en la consulta hasta las tres, pero se fue a la una* o, por ejemplo, un enunciado como *Me lavé el pelo hasta que llegó Luis*, que nos obliga a imaginar un sujeto que se lava continuamente el pelo hasta que alcanza el límite impuesto por la conjunción. La necesidad de delimitación impuesta por *hasta* explica igualmente la agramaticalidad de una oración como **Esperé hasta que preparaba la comida*, en la que el aspecto flexivo imperfectivo del segundo entra en contradicción con la función delimitativa y perfectiva del complemento introducido por *hasta que*. Que el complemento preposicional u oracional delimite la cantidad, trayectoria o duración del evento principal podría ser la segunda intrusión de procesamiento.

En definitiva, el significado de lengua de *hasta que*, susceptible de ser interpretado en clave procedimental y estrechamente dependiente del significado delimitativo de la preposición originaria, consiste en un esquema semántico básico de naturaleza sintáctico-aspectual. Dicho esquema está lingüísticamente subdeterminado. Esto significa que necesita del enriquecimiento del contexto para poder constituir una proposición, lo que en el modelo ostensivo-inferencial desarrollado por la Teoría de la Relevancia, se denomina *explicatura*.²⁵ La explicatura incluye tanto el significado lingüístico como los contenidos contextuales que obtiene el oyente a través de procesos cognitivos guiados por la forma lógica de la oración y por el principio de pertinencia, es decir, por el deseo de obtener una proposición pertinente. La interpretación iterativa de un verbo puntual como *saltar*, la interpretación durativa de *entrar*, la inferencia de un fase sucesiva en *Estudiaré hasta que ya*

²⁵ En pocas palabras, la forma lingüística de la oración necesita de un hablante concreto que la interprete y la enriquezca con la ayuda del contexto y partiendo del presupuesto de su pertinencia en dicho contexto. SPERBER y WILSON, 1995, 182, citado a partir de PORTOLÉS 2004, definen la explicatura del siguiente modo: «1) Una suposición comunicada por un enunciado E es explícita si y sólo si es un desarrollo de una forma lógica codificada por E. 2) Una suposición comunicada por E que no es explícita, es implícita». En SPERBER y WILSON, 2002, 260, n. 15, se dice: «Un contenido explícitamente comunicado (o explicatura) es una proposición comunicada obtenida por una combinación de descodificación e inferencia que proporciona una premisa para la derivación de implicaciones contextuales y otros efectos cognitivos.» El concepto de explicatura está, pues, muy próximo al de tipo de enunciado de LEVINSON 2000. La explicatura incluiría tanto las inferencias convencionales como las inferencias conversacionales generalizadas y excluiría las particularizadas.

no tenga ganas, la activación y naturaleza de una escala de posibilidades presupuestas en *No se lo diré hasta que vengas*, la opción entre la lectura durativa (negación externa) o la incoativa en *No leeré el periódico hasta que se vayan los niños* son todos procesos cognitivos de saturación que enriquecen contextualmente la forma lógica de la oración y que están a su vez determinados por ella: concretamente, por el significado codificado de *hasta* (siempre el mismo), por la naturaleza composicional del aspecto léxico verbal, por el adverbio aspectual *ya*, por la negación exclusivo-restrictiva, por la entonación.²⁶ Lo mismo podemos decir de las inferencias conversacionales generalizadas asociadas a los enunciados de *hasta durativo* y de *hasta puntual*, que remiten a explicaturas diversas, o, si se prefiere, constituyen dos tipos de enunciado diversos. En todos los casos, se trata de contenidos contextuales permitidos por el significado de lengua de la partícula *hasta*.

7. Conclusiones

En el presente artículo se han revisado y reconsiderado las hipótesis que intentaban explicar la existencia de dos *hasta (que)*, uno durativo y otro puntual. Tomando como punto de partida la hipótesis alternativa de Declerck (1998), hemos aplicado el concepto de negación exclusivo-restrictiva al análisis de los enunciados de *hasta que* puntual. Hemos intentado demostrar que se trata efectivamente de una estructura sintáctico-aspectual de negación exclusivo-restrictiva motivada por fines informativos y argumentativos. Frente a otras secuencias semejantes, la de *hasta que* se caracteriza por la naturaleza escalar de la alternativa presupuesta.

El análisis del razonamiento inferencial asociado a los enunciados de *hasta* durativo y de *hasta* puntual ha puesto de manifiesto

²⁶ Se trata, en todos los casos, de procesos de saturación, es decir, «casos en los que el enriquecimiento contextual está guiado por una expresión lingüística sensible al contexto» (PORTOLÉS, 2004, 151), es decir, el significado convencional de ciertas unidades obliga al hablante a buscar en el contexto un enriquecimiento contextual determinado. Por otro lado, como explica PORTOLÉS, 2004, 162-3), «la descodificación y el enriquecimiento contextual se desarrollan en paralelo (LEVINSON, 2000, 164-260; WILSON y SPERBER, 2002, 262; CARSTON, 2002c, 142), dado que cuando la última palabra de una oración se ha descodificado, ya se han producido los enriquecimientos contextuales oportunos en el inicio del enunciado [...]». Así, por ejemplo, basta escuchar *Saltó hasta que [...]* para inferir la lectura iterativa, *Entra hasta que [...]* para inferir un estado, *Trabajaré hasta que ya [...]* para inferir una fase sucesiva. Obsérvese que la interpretación

que se trata de dos tipos de enunciado diferentes, como consecuencia de razonamientos inferenciales diferentes y de procesos diversos de enriquecimiento contextual. Por otro lado, el hecho de que se traten de inferencias conversacionales no pone en tela de juicio la hipótesis de la existencia de un único *hasta*, es decir, de una única unidad léxica con un único significado de lengua. Se ha planteado la hipótesis de un único significado de lengua constituido por dos instrucciones de procesamiento.

Bibliografía

- ANSCOMBRE, J.-C., DUCROT, O., *La argumentación en la lengua*, Madrid, Gredos, 1994.
- BERTINETTO, P.M., *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano*, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.
- BLAKEMORE, D., «Denial and contrast: a relevance theoretic analysis of *but*», *Linguistics and Philosophy*, 12:1, 1989, 15-37.
- , «Are opposition markers discourse markers?», *Journal of Linguistics*, 32, 1996, 325-47.
- BOSQUE, I., *Sobre la negación*, Madrid, Cátedra, 1980.
- , (ed.), *Tiempo y aspecto en español*, Madrid, Cátedra, 1990.
- , DEMONTE, V. (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- CUENCA, M.J. y HILFERTY, J., *Introducción a la lingüística cognitiva*, Barcelona, Ariel Lingüística, 1999.
- DE MIGUEL, E., «El aspecto léxico», en BOSQUE, I. y DEMONTE, V. (eds.), cap. 46, 1999, 2977-3060.
- DECLERK, R., «The problem of not... until», *Linguistics*, 33, 1995, 51-98.
- DUROT, O., *El decir y lo dicho*, Barcelona, Paidós, 1986 (1984).
- , *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*, Barcelona, Anagrama, 1982 (1972).
- FERNANDEZ LAGUNILLA, M., DE MIGUEL, E., «Relaciones entre el léxico y la sintaxis: adverbios de foco y delimitadores aspectuales», en *Verba*, 26, 1998, 97-128.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, L., «Los complementos adverbiales temporales. La subordinación temporal», en BOSQUE I. y DEMONTE, V. (eds.), III, cap. 48, 1999, 3129-208.

iterativa no se produce si el enunciado se corta en *Saltó hasta [...]*, lo cual demuestra que este tipo de enriquecimiento está estrechamente ligado con el significado convencional de la conjunción. La simultaneidad entre descodificación y enriquecimiento explicaría, en parte, la frecuencia del solapamiento o sobreposición de turnos en la conversación coloquial.

- , *La gramática de los complementos temporales*, Madrid, Visor Libros, 2000.
- GARRIDO, J., «Gestión semántica de la información pragmática en los adverbios de cambio *todavía* y *ya*», *Foro Hispánico*, 2, 1991, 11-27.
- GIUSTI, G., «Frasei avverbiali temporali, causali e consecutive» en RENZI, L., SALVI, G., CARDINALETTI, A., *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, il Mulino, 2001, vol. II, cap. XIII, 2.1., 2.2., 2.6.
- MANZOTTI, E., RIGAMONTI, A., «Dalle due alle tre: indicazioni di durata» en SCHWARZE, C., VON STECHOW, A. (hsgg. von), *Bausteine für eine italienische Grammatik*, Tübingen, Gunter Narr, 1983, 171-207.
- MANZOTTI, E., RIGAMONTI, A., «La negazione», en RENZI, L., SALVI G., CARDINALETTI A., *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, il Mulino, vol. II, cap. V, 2001, 245-321.
- MARTÍNEZ, J.A., «Tres hipótesis sobre el origen histórico de la partícula *hasta*», *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la lengua española*, Sevilla, Pabellón de España, 1992, 611-30.
- MARTÍNEZ ATIENZA, M., *Tiempo, aspecto y modo de acción: formas verbales y complementos temporales en español en contraste con otras lenguas*, tesis doctoral inédita, Venezia, Università degli Studi di Ca' Foscari.
- MOLINER, M., *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2001.
- MONTOLÍO, E., «Las construcciones condicionales», en BOSQUE, I., DEMONTE V. (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, cap. 57, 1999, 3646-737.
- MORENO CABRERA, J.C., *Curso universitario de lingüística general*, Madrid, Editorial Síntesis, tomo I, 2002.
- MORERA, M., *Estructura semántica del sistema preposicional del español moderno*, Puerto del Rosario, Cabildo insular de Fuerteventura, 1988.
- , «Sobre el llamado “no superfluo” en frases introducidas por *hasta que no*», *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 5, 1986, 101-10.
- MORIMOTO, Y., *El aspecto léxico: delimitación*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- PORTOLÉS LÁZARO, J., *Marcadores del discurso*, Barcelona, Ariel Practicum, 1998.
- , «El significado informativo de los marcadores del discurso» en DE BUSTOS TOVAR, J.J. y otros (eds.), *Lengua, discurso, texto (I Simposio Internacional de Análisis del discurso)*, Madrid, Visor, I, 2000, 683-92.
- , *Pragmática para hispanistas*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004.
- , «Escalas informativas aditivas. Pruebas del español», *Spanish in context*, 4:2, 2007, 135-57.
- , «Los marcadores y la estructura informativa», en LOUREDA, O., AZÍN, E. (eds.), *Los estudios sobre marcadores del discurso, hoy*, Arco/Libros, Madrid, 2010.

- REYES, G., «Tiempo, modo, aspecto e intertextualidad», en *Revista española de lingüística*, año 20, 1990, fascículo 1, 17-53.
- RODRÍGUEZ RAMALLE, T.M., *Manual de sintaxis del español*, Madrid, Castalia Universidad, 2005.
- RUIZ GURILLO, L., *Hechos pragmáticos del español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, C., «La negación», en BOSQUE, I., DEMONTE V. (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, I, cap. 40, 1999, 2561-634.
- , «Los cuantificadores. Clases de cuantificadores y estructuras cuantificativas», en BOSQUE, I., DEMONTE, V. (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. I, cap. 16, 1999, 1025-129.
- SERIANNI, L., *Grammatica italiana, italiano comune e lingua letteraria*, Torino, Utet, 2003, (1991).
- SPEYER, D., WILSON, D., *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*, Madrid, Visor, 1994.
- VENDLER, Z., *Linguistics and Philosophy*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1967.
- ZUBIZARRETA, M.L., «Las funciones informativas: tema y foco», en BOSQUE, I., DEMONTE V. (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, III, cap. 64, 1999, 4215-45).

ABSTRACT

The meaning of the preposition *hasta* (and the temporal connector *hasta que*), as well as the aspectual restrictions that imposes on the main verb and on the temporary complements that it selects have been the subject of numerous studies. Particular attention has been given to the so-called punctual *hasta* (que), restricted to negative sentences, and for whose explanation different hypotheses have been proposed. Nothing or very little has been written, however, on biconditional meaning which often punctual *hasta* negative constructions assume. Starting with the alternative proposal of Declerck (1998) for the English preposition until, we will apply to Spanish the concept of exclusive-restrictive denial. The advantage of this interpretation is twofold. First, it is compatible with the theory of the existence of a single *hasta* with two different meanings: duration and location; secondly, it serves as a base to explain the conditional meaning associated with the punctual *hasta que* negative statements.

KEYWORDS

Pragmatic analysis. Temporality. Negation. Condition. Exclusive-restrictive denial.

DANIELE VECCHIATO

«ENTTÄUSCHT BUCHSTABIERT MAN VE-NE-DIG,
UND ES KLINGT WIE "ERLEDIGT"»

*Kritische Annäherungen an Durs Grünbeins Venedig-Gedichte**

Die Stadt ist kein Sujet. Sie ist ein Leben,
In dem der Tag vervielfacht wird und sich
zerstreut...

DURS GRÜNBEIN

1. *Als «[v]erspäteter Kosmopolit» und Sarkast unterwegs in Venedig*

«[L]’espace», nach einer Definition von Michel de Certeau, «est un lieu pratiqué»: Während der bloße *lieu*, in dem zwei Elemente nicht denselben Raum einnehmen können, sondern nebeneinander, jedes in seinem «*lieu propre*», stehen müssen, nicht mehr als ein rahmenhaftes Setting darstellt, ist der *espace* das Produkt von «opérations qui l’orientent, le circonscrit, le temporalisent et l’amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles». ¹ Der *espace* ist also ein polysemisches und polyphones Raumgebilde, ein semantisches Universum, das durch das Leben der Menschen, ihre Bewegungen und Aktivitäten mit Bedeutung(en) aufgeladen wird. Als solche Sinn tragenden Landschaften müssen Durs Grünbeins zahlreiche und differenzierte lyrische Städtebilder, die gleichzeitig als «Innenansichten» ² gelten, betrachtet werden. Der 1962 in Dresden geborene Dichter, zweifelsohne die bedeutendste Stimme der deutschen Gegenwartlyrik, schlendert in seinen Texten durch Dresden, Berlin, New York, Los Angeles, Venedig, Tokyo usw.

* Die Hinweise auf die drei venezianischen Gedichtzyklen von Durs Grünbein werden im Textkorpus wie folgend abgekürzt: Ven, *Veneziana* (1999); VD, *Venezianischer Dreisprung* (2002); VS, *Venezianische Sarkasmen* (2007). Der Abkürzung folgt die Nummer des Gedichts, in römischen oder arabischen Ziffern je nach Original. Zitate aus anderen Werken des Dichters werden in den Fußnoten eigens angegeben.

¹ MICHEL DE CERTEAU, *L’invention du quotidien*, hg. v. Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990, Bd. 1, S. 172 ff.

² Vgl. den Titel des Vorabdrucks einer kleinen Gedichtauswahl über Dresden und Berlin: DURS GRÜNBEIN, «Städtebilder, Innenansichten. Dresden und Berlin», in *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*, 56.2, 2004, S. 251-7.

mit der systematischen Muße des Baudelaire'schen Flaneurs, weidet sich am Vorübergleiten der Gesichter und der Gebäude und macht den urbanen Schauplatz durch die Aufarbeitung der registrierten Bildeindrücke zu «seinem» eigenen Ort. Die (groß-)städtische Landschaft gibt ihm Anlass zu jederlei ästhetisch-poetologischen Betrachtungen und subtilen historisch-politischen Kritiken, zu literarischen Reminiszenzen und intimen biografischen Erinnerungen.

Als «[v]erspäteter Kosmopolit, so lange eingesperrt hinter Mauern», fing Grünbein nach der Öffnung des Eisernen Vorhangs an, bulimisch zu reisen, mit einer «hektischen Globetrotterei»³ beschäftigt, die die vom SED-Regime auferlegte Unmöglichkeit, sich frei zu bewegen, irgendwie kompensieren sollte. Seitdem ist «Kosmopolit» eines seiner Lieblingswörter in der deutschen Sprache und dies

nicht nur der drei wie Waggons aneinandergekuppelten Os wegen (die Konsonanten wie immer dazwischen als Puffer). [...] In der Weltgend, in der ich geboren wurde und aufwuchs, hatte [der Ausdruck] beinah etwas von einer Beschwörungsformel. Allerdings nur für den einen Teil der Bevölkerung: der andere hörte sogleich den Teufel heraus, witterte Verrat und Verschwörung [...]. In den Ohren der Systemfrommen, der gläubigen und glühenden Kommunisten, war Kosmopolit ein Schimpfwort, gleichbedeutend mit Trotzki oder intellektuelles Dreckschwein. [...] Sozialismus war eine Veranstaltung, die nur mit abgeriegelten Grenzen, Berliner und sonstigen Mauern funktionierte, und dementsprechend scharf fielen die Maßnahmen gegen jede Form von Auslandsliebe und Gesamtweltbewußtsein aus. Der Kosmopolit ließ sich nur als allergefährlichste Sorte Mensch denken.⁴

Seitdem Kosmopolitismus nicht mehr als Verbrechen gilt und Weltbürgersein rasch zum Kennzeichen der Globalisierung geworden ist, «gibt [es] keine fernen Orte mehr, der Planet ist bis in den letzten Winkel erschlossen».⁵ Beim intensiven Reisen hat der Dichter eine besondere Vorliebe für urbane Landschaften, für moderne Metropolendschungel entwickelt; in den Großstädten der Welt fühlt er sich zu Hause, denn «[i]m Grunde ist jede Stadt nur die Erweiterung des eigenen Zimmers, man ist niemals ganz obdachlos».⁶

³ DURS GRÜNBEIN, *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, Frankfurt a.Main, Suhrkamp, 2001, S. 13.

⁴ DURS GRÜNBEIN, *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen*, Frankfurt a.Main, Suhrkamp, 2009, S. 31 f.

⁵ *Ebd.*, S. 33.

⁶ DURS GRÜNBEIN, *Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, Köln, DuMont Buch-

In der langen Liste der Städte, die Grünbein wiederholt beachtet und besungen hat, findet Venedig – ein Ort, der sicherlich mit den riesigen Metropolen der Welt nicht zu vergleichen ist und doch mit ihnen um den Preis seiner eigenen Unversehrtheit wetteifern will – einen hervorgehobenen Platz. Die norditalienische Wasserstadt hat der Dichter seit 1997 mehrfach besucht und ihr ab der Sammlung *Nach den Satiren* (1999) mehrere Zyklen sowie einzelne verstreute Gedichte gewidmet, die bis dato von der Literaturwissenschaft weitgehend unberücksichtigt geblieben sind. Der vorliegende Aufsatz soll als Beitrag zur – wenigstens partiellen – Füllung dieser erheblichen Forschungslücke verstanden werden; als erste Annäherung an die venezianischen Gedichtkorpora des Autors soll er überblickartig die bedeutendsten «Erscheinungsbilder»⁷ von Venedig aus dem lyrischen Werk Durs Grünbeins sammeln und im breiteren Kontext seiner Poetik analysieren.

Das kuriose Interesse des Dresdner Schriftstellers an Venedig mag heutzutage als anachronistisch empfunden werden und sogar mit manchen stillschweigenden Konventionen der Gegenwartsliteratur kollidieren: Über Venedig zu dichten, einen Themenkomplex, der schon mehrmals künstlerisch seziert wurde und dessen Potenzial als bereits ausgeschöpft gilt, kann heute ziemlich riskant sein. Schon Goethe beklagte letzten Endes, dass «[v]on Venedig [...] alles gesagt und gedruckt [worden ist,] was man sagen kann».⁸ Grünbein jedoch darf man mit Peter von Matt einen «furchtlosen Dichter» nennen, denn

[j]ede Zeit stellt [...] literarische Verbote auf, Listen alles dessen, was [...] «heute nicht mehr geht». In Grünbein haben wir einen, den solche Weisungen nichts kümmern. Er schreibt über Venedig, weil es ihm gefällt, über Venedig zu schreiben, auch wenn ihm hundert Kritiker sagen würden, das sei endgültig vorbei. New York geht, Bangkok geht, Schanghai würde sogar sehr gut gehen, aber

verlag, 2001, S. 73. Eine erste Fassung dieses Gesprächs wurde drei Jahre früher veröffentlicht: Vgl. DURS GRÜNBEIN, «So wie die Kunst vom Auge beherrscht wird, ist Literatur vom Ohr völlig untrennbar», in *Kunstforum International*, 140, 1998, S. 228-37.

⁷ Der Ausdruck «Erscheinungsbild» als «ein die Einbildungskraft herausforderndes Phänomen» betont den eminent visuellen Charakter der literarischen urbanen Konstrukte sowie ihre nicht genau erfassbare, sondern eher imaginierte Größe. Vgl. BERNARD DIETERLE, *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, Frankfurt a.Main u.a., Peter Lang, 1995 (= Artefakt. Schriften zur Soziosemiotik und Komparatistik, Bd. 5), S. 16.

⁸ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, «Reise-Tagebuch. Viertes Stück. Venedig 1786», in DERS., *Tagebücher*, hg. v. Wolfgang Albrecht u. Andreas Döhler, Stuttgart u. Weimar, Metzler, 1998, Bd. I.1, S. 245-89, hier S. 248.

Venedig nun wirklich nicht mehr. Ist denn diese Stadt nach Goethe, Platen, Meyer, Rilke und dem moribunden Gustav von Aschenbach nicht literarisch ausgereizt? Für viele wäre das ein ernstes Argument; Grünbein schert sich den Teufel darum. Und siehe, es gelingen ihm ein paar Venedig-Gedichte, die neben den Strophen der berühmten Vorgänger glanzvoll bestehen.⁹

An Venedig betont Grünbein seine Zerbrechlichkeit, seine Ambiguität, seine Relevanz als literarischer und künstlerischer Ort, seine Bedeutung für die Entstehung der Liebe. In Venedig genießt der Dichter in aller Ruhe die Wunder der Stadt, die trotz aller Bedrohungen der Gegenwart zäh überlebt, und er weigert sich mit Resolutheit, den stressigen Rhythmen der anderen Touristen zu folgen.¹⁰ Venedig gegenüber entwickelt Grünbein eine ambivalente Beziehung: Einerseits denunziert er den krankhaften Charakter der verschmutzten Lagunenstadt, ihre oberflächliche Scheinhaftigkeit, ihren rücksichtslosen Ausverkauf nach dem Willen ihrer handelsfreudigen Bewohner; andererseits aber hebt er die Schönheit der Paläste, Kirchen und Galerien hervor und besingt die Einzigartigkeit ihrer Atmosphäre.

Auf seine poetischen Wahrnehmungen der italienischen Wasserstadt wendet der Dichter jene Ästhetik des Sarkastischen an, die er zu einem seiner zentralsten poetischen Stränge entfaltet hat und für die der etymologische Ursprung des Wortes «Sarkasmus» ausschlaggebend ist: Der Sarkast ist derjenige, der das Fleisch von den Knochen zerreißt, wie das griechische Verb *sarkázein* suggeriert.¹¹ In die Lyrik übertragen, besteht der Sarkasmus nicht

⁹ PETER VON MATT, «Nachwort», in DURS GRÜNBEIN, *Liebesgedichte*, Frankfurt a.Main u. Leipzig, Insel, 2008, S. 75-81, hier S. 76 f.

¹⁰ «Je mehr man in kurzer Zeit sieht, je weniger Pausen man im Flanieren einlegt, je umfangreicher das Besucherprogramm, desto weniger läßt sich wirklich im Bewußtsein verarbeiten. Am Ende läuft alles nur auf einen Bilderwirbel hinaus wie bei der Achterbahnfahrt. Nachts im Hotel dreht sich das Kaleidoskop von unbewältigten Bildeindrücken» (DURS GRÜNBEIN, *Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, a.a.O., S. 72).

¹¹ Vgl. DURS GRÜNBEIN, «Gespräch [mit Aris Fioretos] über die Zone, den Hund und die Knochen», in *Akzente. Zeitschrift für Literatur*, 43.6, 1996, S. 486-501, hier S. 500. Die Zentralität des Verbs *sarkázein* erläutert der Dichter auch in anderen Texten: Vgl. DURS GRÜNBEIN, «Drei Briefe», in DERS., *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*, Frankfurt a.Main, Suhrkamp, 1996, S. 40-54, vor allem S. 50 (aus dem Briefwechsel mit Marcel Beyer: Vgl. *Basler Zeitung* vom 9.10.1991); DURS GRÜNBEIN, *Das erste Jahr*, a.a.O., S. 61-3. Weiter in den Berliner Aufzeichnungen heißt es: «Der ursprünglichen Bedeutung nach bezeichnet *sarkizo* die Tätigkeit des Vorschneiders. In archaischer Zeit fiel dem Familienoberhaupt – bei Homer oft dem tapfersten Krieger – die Aufgabe zu, an der Speisetafel, das Fleisch von

bloß aus verbalem Hohn oder beißendem Spott, sondern er wird zur Trennung der Bedeutungen von den Gegenständen und den Gefühlen sowie zur Entblößung ihrer Erstarrtheit und Abgestorbenheit. Wie ein Hund, der «[e]in Knöchel als Mahlzeit»¹² verzehrt, versucht der sarkastische Dichter mit seiner Lyrik, alles Überflüssige programmatisch zu beseitigen und das Wesentliche – das aus seiner Perspektive nicht etwa mit dem Transzendenten, sondern mit dem sinnlich Wahrnehmbaren zu interpretieren ist – zu behalten.

Denn der Knochen, das ist der Rest, was vom Körper übrigbleibt, nach Jahrhunderten ein Geschenk für Paläontologen. Nichts vom Gewebe, den Eingeweiden, den Nerven bleibt wirklich erhalten. Dabei ist es aus unserer Sicht das Wichtigste, das Sichtbare des Körpers. Sentimentalisiert werden die Weichteile, die Schleimhäute, sie haben ihre Geschichte, ihren Kult, ihre Literatur. Dagegen glaube ich, daß Dichtung den Knochenbau skandiert, sie erkundet den Schädel von innen.¹³

Die irreführende Metaphysik wird bei Grünbein durch die Reduktion auf die «Knochigkeit»¹⁴ poetischer Sprache, durch die Materialität einer «unter die Haut» gehenden «Sprache der Dinge»¹⁵ aufgehoben. Die sarkastische Reflexion – die im Gegensatz zur Rhetorik das vor Augen führt, was «unter dem Fettgewebe der Theorien und Masken»¹⁶ liegt – drängt über «die wortreichen Truggebilde, die Camouflagen der Epidermis»¹⁷ hinaus und

den Knochen zu trennen, es abzuschaben und an die anderen Teilnehmer des Mahls zu verteilen» (*ebd.*, S. 275).

¹² DURS GRÜNBEIN, «Portrait des Künstlers als junger Grenzhund I», in DERS., *Gedichte. Bücher I-III (Schädelbasislektion)*, Frankfurt a.Main, Suhrkamp, 2006, S. 185. Das Bild des Hundes, der das Fleisch aus dem Skelett eines Aases abbeißt und langsam an dessen Knochen nagt, kennt schon eine gewisse literarische Tradition. Es ist zum Beispiel in Baudelaires zwölfstrophigem Gedicht *Une charogne* zu finden: Vgl. CHARLES BAUDELAIRE, «Une charogne», in DERS., *Les fleurs du mal*, hg. v. John E. Jackson, Paris, Le Livre de Poche, 1999, S. 77-9. Außerdem wird in einer kurzen Prosaschrift Heiner Müllers, die von Grünbein selbst als Anfangstext für die Gedichtsammlung *Ende der Handschrift* ausgewählt wurde, eine ähnlich «sarkastische» Rolle der finsternen Figur einer Hyäne zugeschrieben: Vgl. HEINER MÜLLER, «[Die Hyäne...]», in DERS., *Ende der Handschrift. Gedichte*, hg. v. Durs Grünbein, Frankfurt a.Main, Suhrkamp, 2000, S. 7.

¹³ DURS GRÜNBEIN, «Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen», a.a.O., S. 500.

¹⁴ *Ebd.*, S. 501.

¹⁵ DURS GRÜNBEIN, «Posthume Innenstimmen. Intermisce», in DERS., *Gedichte. Bücher I-III (Schädelbasislektion)*, a.a.O., S. 106.

¹⁶ DURS GRÜNBEIN, *Das erste Jahr*, a.a.O., S. 276.

¹⁷ *Ebd.*

fordert das Schaffen von Gedichten «ohne alle meta- / physischen Raffinessen»,¹⁸ in denen eine «härtere Grammatik»¹⁹ die tastbare Macht der physischen, konkreten Bilder hervorhebt.

Wenn wir diese besondere Bedeutung des Sarkastischen präsent haben, laufen wir nicht Gefahr, in denselben Fehler wie der Rezensent Roman Bucheli zu geraten, laut dem im Zyklus *Venezianische Sarkasmen* jede Spur von Sarkasmus fehle und eine eher melancholische Stimmung herrsche²⁰. Grünbein rekurriert auf sein beliebtestes Ausdrucksmittel, auf das sarkastische «Spiel mit den Bruchstücken einer abduktiven Logik, die auf den Paradoxen tanzt»,²¹ um sprachgewaltige Gedichte anzufertigen, die konkrete Bilder von Venedig einfangen und wiedergeben. Fasziniert von den Widersprüchen einer einzigartigen Stadt, die weder zum Land noch zum Meer gehört, die eine Seemacht und bedeutende Plattform des Westens für Handel und Reisen darstellte, die in den Künsten verewigt worden ist und sich heutzutage immer mehr von moderner urbaner Kultur und industrieller Stadtwirklichkeit entfernt, treibt sich das poetische Subjekt im engmaschigen Netz der venezianischen *calli* herum, macht Beobachtungen, studiert die Kunstschatze, registriert die unauffälligsten Szenen des trivialen Alltags und sein Sarkasmus macht sich in teils bissigen, teils sehnsuchtsvollen Versen Luft.

Der Flaneur wird zum Bildersammler. Mit ein bisschen Glück findet er manchmal im Labyrinth der Gässchen eine kleine versteckte Ecke, eine erquickende «Oase» (VS 11) abseits vom Touristengetümmel, manchmal genießt er amüsiert das tägliche Auftreten der Venezianer auf den *campi*, die unwillkürlich immer noch als Goldoni'sche Komödianten wirken, oder er lässt sich von der kubistischen, «Collage / Aus Schwertfisch, Aal, Krabben, Sardinien», «graue[n] Rochen, Seezungen, Tintenfische[n], Barben und Muscheln» (VS 10) des frühmorgendlichen Fischmarktes entzücken. In seinen Augen ist das allgegenwärtige bleigraue Wasser – das «die Stadt hydraulisch senkt und hebt / Bis alle

¹⁸ DURS GRÜNBEIN, «MonoLogisches Gedicht No. 2», in DERS., *Gedichte. Bücher I-III (Grauzone morgens)*, a.a.O., S. 83 f., hier S. 83.

¹⁹ DURS GRÜNBEIN, «Den Körper zerbrechen», in DERS., *Den Körper zerbrechen. Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1995*, mit der Laudatio *Portrait des Künstlers als junger Grenzbund* von Heiner Müller, Frankfurt a.Main, Sonderdruck, Suhrkamp, 1995, S. 7-23, hier S. 9.

²⁰ Vgl. ROMAN BUCHELI, «Den blinden Fleck umkreisen. Durs Grünbeins Gedichtband "Strophen für übermorgen"», in *Neue Zürcher Zeitung* vom 08.10.2007, Sonderbeilage Bücherherbst 2007, S. 45.

²¹ DURS GRÜNBEIN, «Drei Briefe», a.a.O., S. 50.

Gassen gurgeln» (*Ven* II) – pechschwarzer Lack, grüne Brühe, schmieriger Schlamm; Venedig ist ein lebendiger Organismus, «die Lagune atmet» (*Ven* VI),²² der Wellenschlag skandiert den physiologischen Rhythmus von Systole und Diastole: «Herzmuskelfleisch ist das Wasser hier» (*Ven* VI). Das Hochwasser treibt «[w]as nach geplatzttem Fallrohr aussieht und die Nase / Ein wenig höher heben läßt. Obstschalen, Plastikflaschen, Windeln / Erobern die Lagunen» (*Ven* III). «Ungesund scheint die Stadt, nichts für Gichtige und die schlichten / Gemüter, die zum Schnappschuß kommen und gerädert gehn, / weil hier kein Auto fährt» (*Ven* IV); die stinkende Fäkalienstadt fault und versinkt, der erodierte Mauerputz fällt auf den Boden mit dem korrosiven Taubenschiss, die Gerüche der Gassen erzählen von «Gemeinschaftsküche[n] und öffentliche[n] Pissoir[s]» (*VS* 3). Venedig ist eine fragile, bedrohte, todkranke Stadt, die «nie gelichtet [wurde] / von Bomben und Beton» wie Dresden und trotzdem einen verdammten, vielleicht sogar ansteckenden «Sterbeort» (*Ven* IV) darstellt, wie «[d]ie kranke Contessa in ihrer kalten Sala» (*VS* 1) oder ein Grabstein auf der Toteninsel San Michele (*VS* 12)²³ es suggerieren.

In seiner lyrischen Erkundung der venezianischen Realität bedient sich der Dichter landläufiger poetischer Mittel für die Darstellung so genannter «textual cities»: ²⁴ Einerseits bezieht er sich auf konkrete prototypische Elemente (die Kanäle, die Brücken, der Markusplatz, das Hochwasser, die Tauben, der Markuslöwe), andererseits ruft er allgemein bekannte und konsolidierte Mythen der Stadt hervor (Venedig als die Stadt der Liebe, der theatralischen Maskerade, des Ineinanders von Trash und Kunst). Neben der Verwendung traditioneller Bilder und einer manchmal klischeehaften Metaphorik gelingt es dem Dichter jedoch, andere Wege zu konstruieren und zu begehen, die seine originelle Auseinandersetzung mit der Lagunenstadt zeigen. So erblickt Grünbein hinter den Landschaftskulissen Fragestellungen kulturwissenschaft-

²² Zur Wahrnehmung der Stadt als Projektion eines Leibes vgl. GERT MATTENKLOTT, *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1982, S. 13 f.

²³ Es handelt sich um das Grab von Joseph Brodsky, wie das versteckte Wortspiel «Signora Russo» zu verstehen gibt, das auf den russischen (*russo*) und rothaarigen (*rosso*) Schriftsteller hindeutet.

²⁴ Vgl. dazu ANDREAS MAHLER, «Writing Venice: Paradoxical Signification as Connotational Feature», in MANFRED PFISTER u. BARBARA SCHAFF (Hg.), *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*, Amsterdam u. Atlanta, Rodopi, 1999, (= Internationale Forschung zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 37), S. 29-44, hier S. 32.

licher Natur, er nutzt die Darstellungskraft des Gedichtes aus, um poetologische Ansatzpunkte zu vertiefen. Zentral wird in seiner Vorgehensweise der Dialog mit anderen Autoren und Werken, so dass die daraus resultierenden Gedichte als das zitatenerfüllte Produkt einer offenen und freimütigen Konfrontation mit den großen Schriftstellern der Vergangenheit erscheinen. Genau wie bei den berühmten Vorgängern zeichnen die Gedichte Durs Grünbeins innere und äußere Landschaften; die Städte, die er sieht und als geistigen Besitz birgt, werden in kostbare Texte verwandelt; das bloß mimetische und assertorische Landschaftsgedicht wird bei ihm zum reflektierenden und Probleme aufwerfenden Weltanschauungsgedicht, das nicht aus dem additiven Notieren von mehr oder weniger zufälligen Eindrücken besteht, sondern Gefühle, Erlebnisse und Gedanken in sich zusammenhält und um epistemologische Zusammenhänge kreist.

2. *Kleine Chronologie der Venedig-Reisen und deren lyrische Verarbeitung*

Venedig, schreibt Grünbein in einem Gedicht, gleicht – von oben erspäht – zwei verstümmelten Händen, die vor Zeiten aus dem Wasser aufgestiegen sind und sich in einem mächtigen Griff begegnen, nur von den gewundenen Schleifen des Canal Grande – «[e]in langgestrecktes S» (*Ven II*) – getrennt:

San Marco, Castello, Cannarégio, – der Stulpenhandschuh des Ritters,
Zurück aus dem Osten, langt nach der rissigen Küste. Entgegen
Kommt ihm ein andrer, am Handgelenk abgehackt, verlorn das Panier, –
San Croce, San Polo und Dorsoduro. Zwei Klauen, die periodisch
[zitternd,
Fest ineinandergreifen, dazwischen die Brücken, zerbrechliche Stege.
So sieht das Ganze von oben aus, gemalt in naiver Manier.
[...]
Am spitzen Daumen der einen saß lange der Zoll, überwachte,
Was von draußen hereinkam auf Schiffen als Tausendundeine Fracht.
Jetzt sind beide verstümmelt, ein Bahnhof hier, dort ein Dock,
In dem trutziges Kriegsgerät schwimmt, grau wie überall auf der Welt.
(*Ven X*)

Mit diesem Sichtflug auf die Lagune, von Italien nach Deutschland zurückkehrend – «Hinter Verona schon schläft man fest» (*Ven X*) –, fängt das letzte Gedicht des Zyklus *Veneziana* an, der ersten Sammlung von kleinen Juwelen über Venedig, die Grünbein 1999

in *Nach den Satiren* veröffentlicht hat.²⁵ Es handelt sich um zehn Gedichte – manche davon sind zwei- (V, VIII) oder dreiteilig (IV, VI, IX), so dass das Korpus insgesamt eigentlich aus achtzehn Texten besteht –, die nach dem ersten Aufenthalt des Dichters in der Adriastadt vom 13. bis zum 17. März 1997 entstanden sind.²⁶ Eine fast manische Tradition von Venedig-Gedichten zieht sich seitdem durch das ganze Grünbein'sche Werk,²⁷ Wiederholungen und Variationen venezianischer Themen bevölkern seine letzteren Sammlungen. Der italienische Toponym *Venezia* erinnert – wie es in antiken Reisebeschreibungen zu lesen ist²⁸ – an das lateinische Syntagma *Veni etiam*, an die imperative Einladung «Komm nochmals!»: Oft und gerne besucht der Lyriker seine geliebte «Fluchtburg» (*Ven* I) am Canal Grande und gerade diese häufigen Erlebnisse haben seine poetischen Reflexionen über die sonderbare Stadt ausgelöst.

Schon ein Jahr nach der ersten Reise fuhr Grünbein mit dem Auto von Turin über Padua nach Venedig, wo er vom 4. bis zum 10. Juni blieb und mit der Germanistin Anna Maria Carpi die Übersetzung seiner ersten italienischen Auswahl von Gedichten für den Band *A metà partita* besprach.²⁹ Wenige Monate später, vom 18. bis zum 22. November 1998, diesmal von Triest und Udine mit dem Zug kommend, war er wieder zurück, um am 19. November im Palazzo Albrizzi, bei der Deutsch-Italienischen Kulturgesellschaft, eine Lesung zu halten. Vom 27. bis zum 30. September 1999 zum 75. Geburtstag des Suhrkamp-Verlegers Siegfried

²⁵ Vgl. DURS GRÜNBEIN, «Veneziana», in DERS., *Nach den Satiren. Gedichte*, Frankfurt a.Main, Suhrkamp, 1999, S. 164-83. Der Zyklus mag als Hommage für Brodsky gelten, da der Titel nicht nur im Sinne der deutschen Pluralisierung «lyrische Stücke über Venedig» bedeutet, sondern auch einen Hinweis auf die charmante Frauenfigur von *Ufer der Verlorenen* enthält, die eben eine «Veneziana» ist.

²⁶ Für die biografischen Informationen über die bisherigen Aufenthalte Durs Grünbeins in der Lagunenstadt bin ich dem Dichter selbst, der mir am 20.01.2009 eine ausführliche Chronologie seiner Venedig-Besuche per E-Mail mitgeteilt hat, sehr zu Dank verpflichtet.

²⁷ Die Kritik hat sogar von «verschiedene[n] Fassungen eines versifizierten Venedig-Baedeker» gesprochen: Vgl. PEER TRILCKE, «Durs Grünbein – Strophen für übermorgen. Eintritt ins persönliche Posthistoire», in *Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen*, 2007/09, S. 38.

²⁸ Vgl. zum Beispiel FYNES MORYSON, *An Itinerary. Containing his Ten yeeres Travell through the Twelve Dominions of Germany, Bohmerland, Sweitzerland, Netherland, Denmarke, Poland, Italy, Turkey, France, England, Scotland and Ireland*, Faksimile-Ausgabe, Amsterdam u. New York, Da Capo Press, 1971, S. 90.

²⁹ Vgl. DURS GRÜNBEIN, *A metà partita. Poesie 1988-1999*, hg. v. Anna Maria Carpi, Torino, Einaudi, 1999.

Unselde nach Venedig eingeladen, nahm Grünbein am feierlichen Abendessen im Palazzo Pisani Moretta in historischen Kostümen und mit nächtlicher *Commedia dell'arte* teil. «Ich erinnere mich an lange Gespräche mit dem Philosophen Jürgen Habermas und den Autoren Louis Begley und Cees Noteboom», so der Dichter. Das lyrische Triptychon *Venezianischer Dreisprung*, das er 2002 im Band *Erklärte Nacht* vorgelegt hat und dem das gerade Siegfried Unselde gewidmete Gedicht *Bones of Venice* unmittelbar folgt, feiert diese Wiederbegegnung mit Venedig.³⁰

Vom 5. bis zum 10. Oktober 2000 besuchte Grünbein Venedig mit seiner Frau und der damals drei Monate jungen Tochter Vera und veranstaltete eine Lesung auf dem Campo Sant'Angelo im Rahmen des Poesiefestivals *Fondamenta*. Die Erinnerung an diesen Aufenthalt, in dem der hungrige und kräftig schreiende Säugling im Kinderwagen überall mit dabei war, ist im Gedicht *In Venedig mit Kind* wiedergegeben, das 2008 in einer Sammlung von Liebesgedichten publiziert worden ist.³¹

Als Gast des Deutschen Studienzentrums im Palazzo Barbarigo della Terrazza war der Dichter dann vom 5. bis zum 24. Oktober 2006 nach einer längeren Pause wieder in Venedig und dieser ausgedehnte Aufenthalt gab Anlass zur Fassung des Gedichts *Regatta* und des Zyklus *Venezianische Sarkasmen*, der aus zwölf Gedichten von je sechzehn Zeilen besteht, die Grünbeins ungewöhnliche, bestimmt nicht schönende oder romantisierende Lesart von Venedig zusammenfassen.³²

³⁰ Vgl. DURS GRÜNBEIN, «Venezianischer Dreisprung», in DERS., *Erklärte Nacht*, Frankfurt a.Main, Suhrkamp, 2002, S. 26-9; DURS GRÜNBEIN, «Bones of Venice», in DERS., *Erklärte Nacht*, a.a.O., S. 30. *Bones of Venice* ist Wortspiel und Metaphernsprung in einem: wie bei Ruskin die Steine der Stadt (*Stones of Venice*) ihre materielle Struktur ausmachten, spielen bei Grünbein die Venezianer eine genauso wichtige Rolle. Venedig ist auf den Knochen seiner Bewohner erbaut: Einerseits deutet der Dichter auf die in die Konstruktion der Stadt eingegangene menschliche Arbeitskraft hin, bis hin zum Tode der Bauarbeiter, andererseits stellt Venedig eine karnevaleske Maskerade dar, in der heute wie in der Vergangenheit Prinzen, Dandies und Fürstinnen sich mit Selbstmördern, Liebenden und «Jägern verlorener Zeiten» mischen.

³¹ Vgl. DURS GRÜNBEIN, «In Venedig mit Kind», in DERS., *Liebesgedichte*, a.a.O., S. 67.

³² Vgl. DURS GRÜNBEIN, «Regatta», in DERS., *Strophen für übermorgen. Gedichte*, Frankfurt a.Main, Suhrkamp, 2007, S. 144 f.; DURS GRÜNBEIN, «Venezianische Sarkasmen», in DERS., *Strophen für übermorgen*, a.a.O., S. 179-90.

3. Der «große[] Augenschmaus» der Touristen

In diesen über dreißig Gedichten über Venedig schwankt die Haltung des lyrischen Ichs zwischen verschiedenen Identitäten: Einmal spricht der Flaneur, einmal der Kulturarchäologe, einmal der Verliebte, dann der Sarkast; durch den variierenden Blickwinkel erhält die Stadt immer neue interpretative Nuancen, so dass ein reiches und differenziertes Gesamtbild von Venedig konturiert wird. Besonders zu bekämpfen scheint bei Grünbein die Einstellung der azephalen Touristen zu sein, von denen die Adriastadt wimmelt und ohne die sie – geschäftsorientiert und verkaufsfreudig, wie sie ist – kaum vorstellbar wäre. «Der arme Tourist» (VS 1), der die künstlerischen und architektonischen Schätze der Stadt in gedrängter Zeit verschlingen und alles brav fotografieren muss, besucht Venedig flüchtig, ohne sein Wesen kennen zu lernen und seine eigenartige Dynamik zu verinnerlichen. Einen Prototyp für die Karikatur des gierigen Touristen, der in den Venedig-Gedichten häufig vorkommt, hat Grünbein schon 1994 vor seiner ersten Reise in die italienische Wasserstadt in einem seiner ulkigen Epitaphe skizziert:

In einem Reisebus nach seiner letzten Rundfahrt durch Florenz
Am Ende einer Mammuttour quer durch Europa
Erlag ein älterer Japaner einem Krampf, so plötzlich
Daß der Verdacht aufs Essen fiel: Seeigel mit vergifteten Spaghetti.

Die Augen waren ihm herausgequollen, kalter Schweiß
Stand auf der Stirn, die Hände zuckten wie an heißen Drähten,
Und immer lallte er... «Berlin»... «Paris»... «Stockholm»... «Madrid».

Erst Tage später stand die Diagnose fest. Ein Bulletin
Sprach vom Zusammenbruch des Kreislaufs durch Kulturschock.
Wie andre einem Hitzeschlag erlag der Mann aus Japan
Dem seltenen *Stendhal-Syndrom* im dritten Grade, einer Folge

Der vielzuvielen Eiffeltürme, Petersdome, Prados...

O du, Tourist und Gruppenreisender, wo du auch herkommst,
Vergiß nie den Japaner, dem es schlimm erging. Bedenke
Wenn du Prospekte siehst und Urlaubsfilme

Daß du vielleicht nie wiederkehrst vom fremden Ort.³³

³³ DURS GRÜNBEIN, *Den Teuren Toten. 33 Epitaphe*, Frankfurt a.Main, Suhrkamp, 1994, S. 13. In dieser Gedichtsammlung wird mit schwarzem Humor an Menschen erinnert, deren Tod besonders absurd und deswegen der lyrischen Verarbeitung würdig erscheint. Wie die Epitaphe entstanden sind, erklärt Grün-

Die pointierte Ironie, die wir in dieser Beschreibung des in Italien unglücklich gefallenen japanischen Touristen vorfinden, herrscht auch im fünften *Venezianischen Sarkasmus*, in dem ein bunter Sketsch mit zwei Amerikanern wiedergegeben wird:

Ein altes Ehepaar, stille Texaner, auf der Brücke überm Canal.
 Sie hat ihm die Staffelei ausgepackt, die Pinsel zurechtgelegt,
 Jetzt sitzt sie geduldig im Schatten, während er malt und malt.
 Als erstes Konturen: das Auge bahnt sich durch Pfähle den Weg.
 Er schweift über Dächer, folgt der Wasserstraße und kehrt zurück
 Zu dem weißen Japanblatt. Was soll das werden? Ein Aquarell.
 Langsam. Erst gilt es, Venezia, die Tausendfältige, zu vergessen,
 Die Galerie der Carpaccios, Canalettos, die hinterrücks drückt.
 Allzu erfahren, eine lässige Schöne, liegt sie jedem Modell.
 Ruhig Blut, Bill, nicht zittern! Sprühend von perlgrauer Nässe,
 Steigt aus dem Bad Susanna, die Schlammgeborne, dir zugewandt.
 Nun die Farben, hemmungslos, Lachsrosa und ein gewisses Blau
 Von den Schläfen hellblonder Frauen, Bettzeug, verwaschen.
 Treppab rinnt ins Dunkel ein Grün, spiegelt den Himmelsrand.
 Alles verewigt: für einen Flohmarktvormittag. Der Alte schaut
 Zu ihr auf. Da hebt sie sich, packt ihm die Mappen, die Taschen. (VS 5)

Hinter der Patina seiner gelungenen Satire der groben Kunstlaien – die in Venedig, «diese[m] Mekka für Banausen» (*Ven III*), versammelt sind – lässt der Dichter seine empörte Aufregung aufsteigen über eine «so eigensinnig wie käuflich» (*Ven X*) gewordene Stadt, deren handelsorientierten Charakter schon Goethe – rings von Prostituierten, Verkäufern und Gauklern aller Art umgeben – mit Verachtung beschrieb: «Welch ein heftig Gedränge nach diesem Laden, wie emsig / Wägt man, empfängt das Geld, reicht man die Ware dahin»,³⁴ heißt es in einem seiner *Venezianischen Epigramme*. Heutzutage, im Zeitalter der Globalisierung – und der dadurch verursachten Gleichschaltungseffekte – muss sich Venedig

bein in einem Interview: «Ich habe damals [nach 1989, D.V.] angefangen, Zeitungsausschnitte aus der Boulevardpresse zu sammeln [...]. Eines Tages fiel mir der Lakonismus auf, mit dem dort die tragischen Einzelschicksale dargeboten wurden, diese völlig absurde Art der Darstellung von Unfall und Tod. [...] Das Motiv des Todes ist daran gar nicht so wichtig, sondern nur die kürzeste Verbindung von A nach B, vom durchschnittlichen Leben ins Nichts. [...] Das war der Stoff zu den *Epitaphen*: Berichte vom Untergang unbedeutender Menschen. Daß hier Komik und Tragik so dicht beieinanderlagen, ich konnte es einfach nicht fassen» (DURS GRÜNBEIN, *Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, a.a.O., S. 9).

³⁴ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, «Venezianische Epigramme. 18», in DERS., *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. v. Karl Eibl u.a., (= Frankfurter Ausgabe in 40 Bde.), Frankfurt a.Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1987 ff., Bd. 1, S. 447.

durch Festivals, Hype-Events und Ausstellungen den fremden Besuchern ausverkaufen, um zu überleben. Nach Grünbein ist die Adriastadt «ein kapitalistisches Projekt. Jeder hat etwas zu verkaufen und das geht nur, indem man laut darauf aufmerksam macht und die Touristen packt». ³⁵ Dieser kulturkritische Elan nimmt in vielen Gedichten Grünbeins deutliche Gestalt an; ³⁶ die Venezianer, die die Notwendigkeit des Massentourismus für die Ökonomie der Lagunenstadt begriffen haben, müssen die Allgegenwart der lästigen Eindringlinge akzeptieren und sie irgendwie in ihr geduldiges Leben integrieren:

Den Touristen erleiden sie und möchten ihn doch nicht missen.
 Er spült das Geld in die Kassen, zahlt für Müllabfuhr, Feuerwehr,
 Die Restaurierung der Kirchen im Tausch für Plunder und Prunk.
 Manche Schöne, erschöpft sinkt sie nachts halb drei in die Kissen.
 Dann schreien die Möwen besonders erbärmlich. Verloren funkt
 Das gothische Fenster, der Campanile sein Positionslicht herüber.
 Ausstellungen locken, Filmfestspiele, Konzerte und Biennalen.
 Streng dich an, Cicerone. Kein Wässerchen wird sich trüben,
 Führst du, mit falschen Zahlen gefüttert, die mühsam Geladenen
 An den Ort, wo die Nudeln schwarz sind wie der Schlick im Kanal. (VS 9)

Der Lyriker, letzten Endes selber auch ein Tourist, fühlt sich wie ein Beutejäger, den Möwen der Stadt ähnlich, «blitzschnell herabzustoßen bereit. / Es sind Räuber wie du, auch wenn ihr Gefieder in Weiß und Grau / Dem auf den Schultern des zartkolorierten Tiepolo-Engels gleicht» (VS 2). ³⁷ Grünbein erkennt und besingt verbittert die allmähliche Zerbröckelung der «fragile[n] Kommune» (VS 9), ³⁸ vom Wasser schon ewig bedroht und von

³⁵ Zitat aus einem persönlichen Gespräch mit Durs Grünbein am 18.07.2008.

³⁶ Wie Stefan Matuschek in einer kurzen Analyse des Zyklus *Nach den Satiren* bemerkt, in dem Grünbein im Stil des römischen Dichters Juvenal Gedichte vorlegt, die kritische Aussagen über die Gegenwart liefern, ist das lyrische Ich oft und gerne beim späteren Grünbein Moralist und Flaneur zugleich, gespannt «zwischen der Vogelperspektive des Verkommenheitsregistrator und dem Blick dessen, der sich mit der urbanen Verkommenheit auf Augenhöhe bewegt» (STEFAN MATUSCHEK, «Moralist oder Flaneur, oder Hätte Baudelaire Grünbein für Barbier gehalten? Zu Durs Grünbein, „Nach den Satiren“», in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Neue Folge, 54.1, 2004, S. 109-16, hier S. 116).

³⁷ Der Tiepolo-Engel ist mit dem Putto auf dem Gemälde *La Vergine appare a San Giovanni Nepomuceno* (1754) von Giambattista Tiepolo zu identifizieren. Das Bild befindet sich in der Chiesa di San Polo, die auch in Grünbeins Dankrede zum Pierpaolo-Pasolini-Preis 2006 ausführlich vorkommt: Vgl. DURS GRÜNBEIN, «Vermächtnis eines Mannes: „Pasolini der Gerechte“», in *Frankfurter Rundschau* vom 09.11.2006, S. 17.

³⁸ In diesem Gedicht erwähnt der Dichter – immer auf die Problematiken

den Touristen ausgeplündert. Ihre Schönheit altert unerbittlich und die Invasionen der Ausländer mit den Blitzlichtern scheinen diesen Prozess des Verfalls zu beschleunigen:

Schiefe Türe, am weichen Stein leckt mit salziger Zunge die Flut,
 Die schmeichelnde Stufe zieht noch den tausendundersten Fuß an.
 Doch die Bilder dunkeln. Selbst Veronese, langsam blutet er aus.
 Nichts bleibt verschont, [...] die Speisereste vom großen Augenschmaus.
 Mit jedem Tag altert die Herrlichkeit, bekommt Flecken und Risse.
 Kein Rahmen hält, es hilft nur, die Dinge ins Herz zu schließen. (VS 6)

In diesen Versen, die an die Grünbein'sche Beschreibung vom Altern und Dunkeln von Raffaels *Sixtinischer Madonna* und Giorgiones *Schlummernder Venus* in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister erinnert,³⁹ scheint der Lyriker als Zuschauer des progressiven Verfalls der geliebten Stadt aufrichtig zu leiden und wehrt sich daher gegen jede oberflächliche und zerstörerische Haltung der unvorsichtigen Gruppentouristen. «Enttäuscht buchstabiert man Ve-ne-dig, und es klingt wie "Erledigt"» (VD 3), heißt es in einer resignierten Zeile.

4. Das Heiligtum des Bibliophilen

Für Grünbein stellt Venedig mehr als ein zu überfallendes prachtvolles Museum auf dem Wasser dar, es ist vor allem eine riesige urbane Bibliothek, in der die schönsten Seiten der Weltliteratur aufbewahrt und immer noch zu lesen sind. Mit seinen Gedichten möchte der *poeta doctus*⁴⁰ in das konsolidierte literarische

der Gegenwart aufmerksam – das Motto «Salvare Venezia», das in der politischen Rhetorik für die Unterstützung des umstrittenen Projekts MOSE angewandt wurde, das in den kommenden Jahren das Phänomen des Hochwassers verhindern sollte.

³⁹ Vgl. DURS GRÜNBEIN, «Madonna und Venus», in DERS., *Gedicht und Geheimnis. Aufsätze 1990-2006*, Frankfurt a.Main, Suhrkamp, 2007, S. 113-26, hier vor allem S. 125 f. Der Aufsatz wurde im Band *Mythos Dresden. Eine kulturhistorische Revue*, hg. vom Deutschen Hygiene-Museum Dresden, Köln, Böhlau, 2006, S. 69-77 erstmalig gedruckt. Grünbein vergleicht in diesem Essay die frühen Besuche des Museums, während deren er als Adoleszent von der lässigen und sündigen Nackten tiefer als von der unnahbaren und keuschen Jungfrau beeindruckt wurde, mit einem letzteren Besuch, in dem er bemerken konnte, wie die Bilder «stark an Glanz eingebüßt» hätten.

⁴⁰ Das Etikett des gelehrten Dichters mag Grünbein jedoch nicht so sehr, denn «[k]einer ist scharf auf den unerotischen Titel, keiner will das gefürchtete Zwitterwesen sein: die lyrische Intelligenzbestie. Dem *doctus* haftet die Aura des Hochmuts an, der zur Schau getragenen Bildung, der ausgetrockneten Inspira-

Ökosystem der Stadt eintreten; er will den Echos anderer Texte über Venedig lauschen und – seinem Dialog mit der Tradition entsprechend, der von den Kritikern teilweise als Gelehrsamkeitsprunk banalisiert worden ist – mit den Großen der Vergangenheit kommunizieren. Durch ein ununterbrochenes «Zwiegespräch mit den Toten»⁴¹ gekennzeichnet, sind Grünbeins Texte von den Versen der Vorgänger so durchdrungen, dass das Entschlüsseln der zahlreichen versteckten intertextuellen Bezüge manchmal für den Leser eine regelrechte Herausforderung bildet. Neben den vielen Schriften von Venedig-Liebhabern, die zu Grünbeins Venedig-Bild massiv beigetragen haben, zählen ohne Zweifel John Ruskins *Stones of Venice* (1850-3), Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1909-22), Joseph Brodskys Gedichte *Lagoon* (1973) und *Venetian Stanzas* (1982) sowie der wertvolle Prosaband *Watermark* (1989), Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* (1912) und natürlich auch Johann Wolfgang von Goethes *Venezianische Epigramme* (1790) und die *Italienische Reise* (1813-7).⁴²

Grünbeins despektierliche, fast snobistische Haltung gegenüber den lästigen Pauschaltouristen ist wenigstens zum Teil mit seiner bibliophilen Leidenschaft in Zusammenhang zu bringen. Einen schlagenden Beweis dafür bringt das siebte Gedicht aus dem Zyklus *Veneziana*, in dem das lyrische Ich dem auf einer Säule thronenden Markuslöwen die im Müll scharrenden Tauben auf der Piazza San Marco kontrapunktisch entgegenstellt, wobei das «Wappentier [...] zum Sinnbild der alten venezianischen Würde [wird], die hoherhaben mit der niedrig-banalen Touristengegenwart kontrastiert»:⁴³

tion, die sich mit Zitaten aus Platon und Plotin behilft, um ihre Impotenz zu verbergen» (DURS GRÜNBEIN, *Das erste Jahr*, a.a.O., S. 277). Lieber würde er sich als *poeta empiricus* bezeichnen und seine Poesie als «Erfahrungskunst», als Indikator und Faktor individueller Erfahrung profilieren, «[d]enn Erfahrung ist alles, was denen blieb, die mit dem Dichten noch weitermachen jetzt, da alles gesagt scheint, x-mal schon und meistens besser» (*Ebd.*, S. 278).

⁴¹ *Ebd.*, S. 99.

⁴² Auf einem Typoskript mit eigenhändigen Korrekturen und Notizen, der aus den Arbeitspapieren Grünbeins von Oktober 1997 stammt, lesen wir den ersten Entwurf des Projekts *Veneziana* sowie – oben, auf der linken Seite – eine stichwortartige Liste von weiteren Klassikern, die Italien und insbesondere Venedig zum Thema haben: Friedrich Schillers Erzählung *Der Geisterseher* (1789), Lord Byrons Langpoem *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-8) und Johann Jacob Volkmanns landeskundliche Enzyklopädie *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* (1770-1). Vgl. WOLFGANG HEIDENREICH (Hg.), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch*. 1995, Baden-Baden u. Zürich, Elster, 1998, S. 38.

⁴³ STEFAN MATUSCHEK, «Assoziativ, konsekutiv, parasitär. Formen und Funktionen der Intertextualität bei Durs Grünbein», in JAN RÖHNERT, JAN URBICH u.a.

Vielleicht kommt sie hier mal vorbei, leckt sich die marmorne Tatze,
 Hier vom Café, vom Putz berieselt (genauso fremd unter Arkaden
 Wie auf alten Atlanten im Wüstensand) die *geflügelte Miezkatze*,
 Von der Johann Wolfgang sprach. Wie der Lido kein Ort zum Baden,
 Ist Venedigs Manege kein Spielplatz für Löwen, gleich welcher Art.
 Wer verwechselt schon Möwenschreie mit dem Zwölf-Zylinder-Gebrüll,
 Das der Städter vom Zoobesuch kennt. Was da überall scharrt
 Mit verwundeten Füßen, sind Tauben, und deren Beute heißt Müll,
 Nicht Gazelle und Zebra. Ganz zu schweigen vom Buch,
 Das die Raubkatze hält, als sei lieber als Fleisch ihr die Schrift
 Ihres klugen Dompteurs. Meist ruht sie auf steinhartem Tuch,
 Gähnend, wenn wieder ein Blick durch den Sucher mit ihrem
 [sich trifft. (Ven VII)]

Die «*geflügelte Miezkatze*, / Von der Johann Wolfgang sprach» ist ein expliziter Bezug auf Goethes 20. *Venezianisches Epigramm*, in dem von einem «geflügelte[n] Kater»⁴⁴ die Rede ist. In seinem Text degradiert Goethe das Raubtier zum Haustier und möchte damit auf den Untergang der antiken, altgriechischen Welt – symbolisiert von den Löwenkulpturen am Eingang des *Arsenale*, die 1688 als Kriegsbeute aus Athen nach Venedig transportiert wurden – zugunsten der christlichen – verkörpert vom zahmen Markuslöwen – hindeuten.⁴⁵ In ähnlicher Weise vertritt der Löwe bei Grünbein die Glorie und den Stolz des alten Venedig gegenüber dem Verfall und der Banalität seiner touristischen Gegenwart.

In seiner Analyse von diesem und zwei anderen Gedichten fragt sich Stefan Matuschek, ob die Lyrik Grünbeins wohl als «Philologenpoesie» bezeichnet werden sollte, als eine nur für Spezialisten konzipierte Dichtung, die wegen des häufigen Rekurses auf verschiedene Formen der Intertextualität (Zitat, Parodie, Übersetzung und Bearbeitung) feine literaturgeschichtliche Kenntnisse voraussetzt. Matuschek schlägt eine vielleicht treffendere Definition für die Lyrik eines Dichters vor, der – wie Grünbein – viel gelesen hat und es gerne zeigt: Es handle sich um eine «Poesie für

(Hg.), *Authentizität und Polyphonie. Beiträge zur deutschen und polnischen Lyrik seit 1945*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2008, S. 237-44, hier S. 242.

⁴⁴ «Vor dem Arsenal stehn zwei altgriechische Löwen, / Klein wird neben dem Paar Pforte, Turm und Kanal. / Käme die Mutter der Götter herab, es schmiegen sich beide / Vor den Wagen, und sie freute sich ihres Gespanns. / Aber nun ruhen sie traurig, denn der geflügelte Kater / Überall schnurrt er, und ihn nennet Venedig Patron» (JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, «Venezianische Epigramme. 20», in DERS., *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, a.a.O., Bd. 1, S. 447).

⁴⁵ Für die Analyse dieser Bildkonstellation vgl. STEFAN MATUSCHEK, «Assoziativ, konsekutiv, parasitär», a.a.O., S. 242 f.

Leser», in der die Intertextualität nicht nur das Vergnügen des Wiedererkennens und der Textkorrespondenz beschert, sondern «den fremden Text für eine über den textlichen Wechselbezug hinausweisende Aussage nutz[t]». ⁴⁶ Im spezifischen Fall des *Mieze-katze*-Gedichts stellt Grünbein eine Parallele mit der Goethe'schen Vorlage her, indem er das gleiche Thema mit ähnlichen Darstellungsverfahren aufgreift und weiterführt; sein idealer Leser soll nicht nur ein guter Goethe-Kenner sein, sondern «jemand, der mit dem passenden Goethe-Band in der Hand Venedig bereist» und dem «die Besuchermassen so lästig sind wie die Tauben». ⁴⁷ Ein moderner Bildungsreisender und Touristenverächter also, der wie Goethe und Grünbein durch vorbereitende Lektüren und spontane Träumereien eine innige Beziehung zum besuchten Ort entwickelt hat.

In diesem Zusammenhang sei auf ein weiteres Beispiel von Intertextualität, ja von Goethe'schen Spuren in Grünbeins Venedig-Gedichten hingewiesen. In seinen Reisetagebüchern notiert der Autor des *Werther*, als er am 28. September 1786 zum ersten Mal von der Brenta nach Venedig kommt:

So ist denn auch, Gott sei Dank, Venedig mir kein bloßes Wort mehr, kein hohler Name, der mich so oft, mich, den Todfeind von Wortschällen, geängstigt hat. Als die erste Gondel an das Schiff anfuhr [...], erinnerte ich mich eines frühen Kinderspielzeuges, an das ich vielleicht seit zwanzig Jahren nicht mehr gedacht hatte. Mein Vater besaß ein schönes mitgebrachtes Gondelmodell; er hielt es sehr Wert, und mir ward es hoch angerechnet, wenn ich einmal damit spielen durfte. Die ersten Schnäbel von blankem Eisenblech, die schwarzen Gondelkäfige, alles grüßte mich wie eine alte Bekanntschaft, ich genoss einen langentbehrten freundlichen Jugendeindruck. ⁴⁸

⁴⁶ *Ebd.*, S. 237.

⁴⁷ *Ebd.*, S. 243.

⁴⁸ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, «Italienische Reise», in DERS., *Werke*, hg. v. Erich Trunz, (= Hamburger Ausgabe in 14 Bde.), Hamburg, Christian Wegner, 1948 ff., Bd. II, S. 64. In Venedig blieb Goethe dann bis zum 14. Oktober 1786: Das ist die erste wichtigere Etappe seiner *Italienischen Reise*. Danach – Venedig ist die einzige italienische Stadt, die er zweimal besucht – war er vom 10. März bis zum 20. Juni 1790 in der Lagunenstadt, um die Herzogin Anna Amalia auf der letzten Etappe ihrer Italentour von Venedig nach Weimar zu begleiten, eine weniger glückliche Erfahrung, nach der er – italienmüde und enttäuscht – die bissigen *Venezianischen Epigramme* verfasste. Zum Verhältnis Goethe-Venedig siehe vor allem: JULIUS VOGEL, *Goethe in Venedig*, 3. Aufl., Leipzig, Kleinhardt & Biermann, 1924; THEA VON SEUFFERT, «Goethes Palladio-Venedig», in DIES., *Venedig im Erlebnis deutscher Dichter*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1937 (= Italienische Studien, Bd. 2), S. 39-48; HERMANN HARDER, «Goethe et les voyageurs et écrivains allemands à Venise au XVIIIe siècle», in EMANUELE

Der erste Anblick einer Gondel löst die verdrängte Erinnerung an ein Spielzeug aus, mit dem der Dichter sich als Kind gewöhnlich ergötzte. Sein Vater, Johann Caspar Goethe, hatte 1740 eine Italienreise unternommen, über die er eine ausführliche Reisebeschreibung in Briefform niederschrieb⁴⁹ und von der er seinen Kindern gerne und ausgiebig zu berichten pflegte.⁵⁰ Die Erzählungen des Vaters, seine mitgebrachten Kunstgegenstände und Souvenirs, aber auch diverse Ansichtswerke und literarische Reiseberichte hatten Goethes Reiselust schon früh geweckt und lange vor seiner Abreise nach der «Biber Republick»⁵¹ hohe Glückserwartungen aufkommen lassen. In Venedig endlich angekommen, kann er sich satt saugen⁵² an den Bildern einer affektiv besetzten Stadt, von der er bereits als junger Mann fantasiert hatte. Die Imagination des Dichters, durch visuelle und textuelle Reize angeregt, hatte bereits in seinem Kopf *images* von Venedig erzeugt, die er jetzt

KANCEFF U. GAUDENZIO BOCCAZZI (Hg.), *Viaggiatori stranieri a Venezia. Atti del Congresso dell'Ateneo Veneto (13-15 ottobre 1979)*, Genève, Slatkine, 1981, (= Biblioteca del viaggio in Italia, Bd. 9.I), S. 81-98; BERNARD DIETERLE, «Goethe in Venedig», in DERS., *Die versunkene Stadt*, a.a.O., S. 78-86; FUDRUN FUCHS U. RENATE MÜLLER, «Venedig», in DIES., *Goethes Landschaften heute. «Italienische Reise» vom Brenner bis Venedig*, Frankfurt a.Main, Selbstverlag der Frankfurter Geographischen Gesellschaft, 2002, (= Frankfurter Geographische Hefte, Bd. 65), S. 301-46.

⁴⁹ Vgl. JOHANN CASPAR GOETHE, *Viaggio per l'Italia*, hg. v. Arturo Farinelli, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1932, Bd. 1.

⁵⁰ Auf einer Gondelreise gedenkt Goethe seines «guten Vaters in Ehren, der nichts Besseres wußte, als von diesen Dingen zu erzählen» (JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, «Italienische Reise», a.a.O., S. 69). In *Dichtung und Wahrheit* (1811-33) weist Goethe in mehreren Stellen auf die Italophilie des Vaters hin, denn «[s]eine Vorliebe für die italienische Sprache und für alles, was sich auf jenes Land bezieht, war sehr ausgesprochen. Eine kleine Marmor- und Naturaliensammlung, die er von dorthier mitgebracht, zeigte er uns auch manchmal vor, und einen großen Teil seiner Zeit verwendete er auf seine italienisch verfaßte Reisebeschreibung, deren Abschrift und Redaktion er eigenhändig, heftweise, langsam und genau ausfertigte. [...] Auch sang der Alte nicht übel, und meine Mutter mußte sich bequemen, ihn und sich selbst mit dem Klaviere täglich zu akkompagnieren; da ich denn das "Solitario bosco ombroso" bald kennen lernte, und auswendig wußte, ehe ich es verstand» (JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, «Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit», in DERS., *Werke*, hg. v. Erich Trunz, (= Hamburger Ausgabe in 14 Bde.), Christian Wegner Verlag, Hamburg 1948 ff., Bd. 9, S. 14.).

⁵¹ So benennt Goethe Venedig (vgl. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, «Italienische Reise», a.a.O., S. 64) und von «Republik der Biber» (*Ven II*) spricht auch Grünbein in einem seiner Venedig-Gedichten.

⁵² «So wohn ich und so werd ich eine Zeitlang bleiben, biß mein Packet für Deutschland fertig ist und biß ich mich am Bilde dieser Stadt satt gesogen habe» (JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, «Reise-Tagebuch. Viertes Stück. Venedig 1786», a.a.O., S. 247).

unmittelbar in der Realität genießen kann. Das Goethe'sche Denkmodell einer Vorarbeit der Fantasie, die der Realität vorangeht und dadurch extrem produktive Bedingungen für die Entfaltung der Einbildungskraft und für die poetische Kreativität schafft, erhebt Grünbein im achten seiner *Venezianischen Sarkasmen* zum allgemeinen Drang, der die Venedig-Besucher in die Wasserstadt treibt:

Und immer ist es ihr Kinderspielzeug, das ihnen einfällt hier –
 Den stillen Besuchern. Eine Papierlanterne, das Gondelmodell,
 Das der Vater besaß, irgendein Andenkennichts, hübsch verziert.
 So sieht man sich wieder. Das Kind, hergelockt auf der alten Spur,
 Weiß sofort, wo es ist. Und im Traum noch erkennt es die Stelle,
 Die herüberwinkte von Tantes brauner Kommode – als Miniatur
 Der Rialtobrücke, und in der Glaskugel rieselt leise der Schnee.
 Ein billiger Farbdruck, ein Majolikateller, so fing es wohl an.
 Wegen ihm bist du hier, dem geflügelten Löwen aus Gips, gestehs.
 Infantil, wie gesagt, ein Bild, sich früh satt zu saugen daran.
 Kitsch, sagt die strenge Gebieterin ihrem Gatten, beide in Jeans,
 Er mit der Kamera fuchtelnd, und sie meint das Belcanto-Geplärr.
 Aber du bist woanders, in Gedanken an einen köstlichen frühen
 Morgen in Großmutter's Eisenbett, versunken in ihren *Baedeker*.
 Wen stört schon der Postkartenglanz, das übertriebene Aquamarin,
 Sobald ihn Erinnerung heimsucht beim Anblick der grünen Brühe?
 (VS 8)

Unbestreitbar bezieht sich hier der Lyriker explizit auf Goethes Prosanotizen: Es ist von «Kinderspielzeug», von «Gondelmodell» die Rede, und selbst der Wunsch, sich am Bild Venedigs «satt zu saugen», wird erwähnt. Damit will Grünbein seine tiefe Identifikation mit der Venedig-Erfahrung seines berühmten Vorgängers zeigen. Das Goethe'sche Echo ergänzt er aber mit einer akkumulativen Beschreibung kitschiger Souvenirs aus Venedig, ordentlich gereiht auf der Kommode wie «le buone cose di pessimo gusto»⁵³ bei Guido Gozzano; diese werden zu Auslösern einer Neugierde und einer Fantasie, die eine besondere Sehnsucht nach der Lagenstadt vor der eigentlichen Reise kreieren. Die Realität wird anhand der Fantasie präsentiert, nicht umgekehrt. Dieses poetische Verfahren ermöglicht eine enge innere Beziehung zum Ort, ein nicht bei allen Touristen zu findendes Hochgefühl, das nur da ist, weil eine ständige Träumerei es viel früher vorausgeschickt hat. Wie dieses Gedicht zeigt, trägt das Bild Venedigs bei Grünbein das Signum einer zweifachen Poetik des Raumes: Einerseits ar-

⁵³ GUIDO GOZZANO, «L'amica di nonna Speranza», in DERS., *Tutte le poesie*, hg. v. Andrea Rocca, Milano, Mondadori, 1980, S. 183-9, hier S. 183.

beitet die Fantasie emsig im Traum sowie im Unterbewusstsein, stimuliert durch Souvenirs und Bücher, und lässt aus diesem präparatorischen Vorwissen eine Venedig-Leidenschaft blühen; andererseits werden die in die Stadt gekommenen «stillen Besucher» – die nicht mit den lauten Massentouristen zu verwechseln sind, für die die Stadt nichts mehr als «[e]in Wohnzimmer» (VS 9) bildet – von intimen und fernen Erinnerungen überwältigt, die bei der Ansicht von echten Gondeln oder vom Schmutz der Kanäle aufsteigen, wie bei Proust der süße Geschmack einer *petite Madeleine* oder das «Stolpern[] über lose Pflastersteine»⁵⁴ es zu tun vermögen.

5. Venedig, «Schwester» von Dresden

«Eigenartigerweise, als ich zum ersten Mal nach Venedig kam, hatte ich ein Gefühl von Déjà-vu»,⁵⁵ gestand mir der Schriftsteller während eines Gesprächs über seine venezianischen Gedichte. Freilich steckt in diesem Gefühl der Reichtum an Vorkenntnissen über Venedig, die Grünbein durch die Literatur und die bildenden Künste bereits vor seiner ersten Reise in die Wasserstadt erwerben konnte und dank derer er «in den meisten Fällen schon da war, wo [er] noch nie zuvor war»;⁵⁶ aber das Déjà-vu-Erlebnis ist vor allem auf die persönliche Überzeugung des Dichters zurückzuführen

⁵⁴ DURS GRÜNBEIN, «Kleine Ode zum Dank», in DERS., *Strophen für übermorgen*, a.a.O., S.14-9, hier S. 14. Vieles wäre über Grünbeins Rezeption der *Recherche* – «mein liebster Roman» (DURS GRÜNBEIN, «Abkürzungen durch die Unendlichkeit», in *Süddeutscher Zeitung* vom 07.04.2006, S. 16) – zu sagen. In seinen Berliner Aufzeichnungen definiert er dieses «Grundlagenwerk» als «die gewaltigste Gedächtnisfestung, die jemals ein einzelner Mensch aus sich heraus errichtet hat, ein Mausoleum des eignen gelebten Lebens» (DURS GRÜNBEIN, *Das erste Jahr*, a.a.O., S. 105). In einem Interview lobt Grünbein den Roman als «das größte, in seiner Konsequenz wagemutigste Prosa-Experiment, das je realisiert wurde» (DURS GRÜNBEIN, *Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, a.a.O., S. 60). Auch in den Venedig-Gedichten wird die *Recherche*, in der die italienische Wasserstadt eine zentrale Rolle spielt, ausdrücklich erwähnt: «Prousts Opus (kreuzweis gelesen)» (*Ven IX*). Für einige Aspekte der Proust-Rezeption bei Grünbein und besonders zum Verhältnis des Autors zum Themenkomplex der (unwillkürlichen) Erinnerung vgl. SONJA KLEIN, «Denn alles, alles ist verlorne Zeit». *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, Bielefeld, Aisthesis, 2008.

⁵⁵ Zitat aus einem persönlichen Gespräch mit Durs Grünbein am 18.07.2008.

⁵⁶ DURS GRÜNBEIN, *Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, a.a.O., S. 72. Weiter im Gespräch, sich über die Bilder von Amerika äußernd, die man dank Fernsehen und Kino fast alltäglich zu sehen bekommt und die Magie einer Reise vermindern mögen, heißt es: «Reisen gewährt [...] den Genuß eines gewissen Déjà-vu».

ren, dass Dresden *in* Venedig wiederzufinden sei. «Dresden ist die Matrix in meinem Fall: Für mich ist es die Mutterstadt aber auch die Mutter aller kommenden Städte, die ich dann erlebe; ich erlebe sie durch das Bild Dresdens hindurch, wie durch einen Schleier.»⁵⁷ Diese Worte – die an einen Satz erinnern mögen, den der fiktive Marco Polo in Italo Calvinos *Le città invisibili* (1972) formuliert: «Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia»⁵⁸ – betonen, wie der Herkunftsort bei der Wahrnehmung und der poetischen Gestaltung aller anderen Städte von ausschlaggebender Bedeutung sein kann.

Als Grünbein nach dem Fall der Berliner Mauer zu reisen begann – «etwas hysterisch, [...] aber das hatte mit den bekannten Defiziten zu tun»⁵⁹ – konnte er in den frühen neunziger Jahren viele Orte entdecken, die ihm früher unzugänglich waren, unter denen eben die italienische Halbinsel, für die er immer «eine gewisse Vorliebe» gehabt hat, die er von seiner «Dresdner Herkunft» und der typischen «sächsischen Musenmanie»⁶⁰ ableitet. Die erklärte Vorliebe für Italien sieht Grünbein in jener Sehnsucht nach mediterraner Lebensart und urbaner Gestaltung verwurzelt, die in der kunsthistorischen und architektonischen Entwicklungsgeschichte der Stadt Dresden – auch «Elbflorenz» genannt – ausfindig zu machen ist. Wie Olaf Rader beobachtet, verweist nun die Bezeichnung «Elbflorenz» «im weiteren Sinne auf Italien, nicht nur auf die Stadt der Medici»,⁶¹ sie steht also metonymisch für die unzähligen Spuren einer gewissen *italianità* im gesamten Dresdner Stadtbild, die auf das augusteische Zeitalter zurückzuführen sind. Seit dem Erwerb der polnischen Krone seitens des Kurfürsten August des Starken im Jahr 1697 nämlich wurde Dresden nach italienischen (und französischen) Vorbildern neu gestaltet und zu einer prachtvollen Perle des Barocks verwandelt. Entscheidend für den Plan des Prinzen war seine Kavaliertour durch Europa, eine Bildungsreise in der Jugendzeit, während der er die Muster aller wichtigen Höfe und Städte des Kontinentes kennen lernen konnte, um sie später synthetisierend auf Dresden anzuwenden. Mit dieser Absicht lud er bedeutende Architekten und Bildhauer

⁵⁷ Zitat aus einem persönlichen Gespräch mit Durs Grünbein am 18.07.2008.

⁵⁸ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2002, S. 88.

⁵⁹ DURS GRÜNBEIN, *Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, a.a.O., S. 73.

⁶⁰ *Ebd.*

⁶¹ OLAF B. RADER, «Dresden», in ETIENNE FRANÇOIS u. HAGEN SCHULZE (Hg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, 2. Aufl., München, C.H. Beck, 2001, Bd. 3, S. 451-70, hier S. 460.

aus Italien nach Sachsen ein, unter denen Gaetano Chiaveri und Lorenzo Mattielli, die von 1738 bis 1754 gemeinsam an der Errichtung der Hofkirche arbeiteten. Das so genannte «italienische Dörfchen» zwischen der Semperoper und der katholischen Kirche, an dessen Ort sich heute eine gleichnamige Gaststätte befindet, wurde damals gebaut, um die Handwerker und Künstler von der Halbinsel zu beherbergen. Zum artikulierten künstlerischen und urbanistischen Projekt August des Starken gehören auch mehrere visuelle Anklänge, die sich nachweislich an venezianischen Motiven inspirieren, so dass man von Dresden quasi als «Elbvenedig» sprechen könnte: Der Übergang zwischen der Kathedrale und dem Residenzschloss wird beispielsweise nach dem *Ponte dei sospiri* «Seufzerbrücke» genannt, die Holzsäulen zum Anlegen der Schiffe entlang der Elbe gleichen den Pfählen des Canal Grande und die gesamte Inszenierung der Stadt am Fluss ist eine Anspielung auf die Kanäle der Lagunenstadt. In Grünbeins Gedicht *Vieux Saxe* (*Eine Phantasmagorie*) imaginiert das poetische Subjekt sogar eine eidetische Verschmelzung von Dresden und Venedig, indem es eine somptuöse Flussprozession August des Starken auf der Elbe beschreibt, die die Fahrten des venezianischen Adels auf dem Canal Grande oder auf der Brenta bildlich evoziert.⁶²

Die Venedig-Faszination des Dichters hat also ihre Vorgeschichte in solchen visuellen Details, die er in seiner Heimatstadt bereits vorfinden konnte. Darüber hinaus zeugen viele kulturhistorische Anknüpfungspunkte zwischen den zwei Städten von ihrer Seelenverwandtschaft. Hier seien zwei wichtige Persönlichkeiten, der Hofkantor Heinrich Schütz und der venezianische Vedutenmaler Bernardo Bellotto, genannt Canaletto, als prominente Beispiele angeführt: Der erste, der größte deutsche Tonsetzer des 17. Jahrhunderts, der 1627 in Dresden die erste deutsche Oper *Daphne* komponierte, hatte seine Meisterschaft gerade in Venedig, im Zentrum der damaligen Musikwelt, erfahren; der zweite, der im Atelier seines Onkels Antonio Canal die berühmten Stadtansichten der *Serenissima* studiert hatte, war in den fünfziger und sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts als Hofmaler in Dresden tätig und realisierte unter anderem einen Zyklus von vierzehn traumhaften Veduten der barocken Residenzstadt, die heute in der Gemäldegalerie Alte Meister aufbewahrt sind.

⁶² Für eine detaillierte Analyse dieses Gedichtes siehe DANIELE VECCHIATO, «Ibridazioni postmoderne. Note in margine alla fantasmagoria *Vieux Saxe* di Durs Grünbein», in *Paragrafo. Rivista di letteratura & immaginari*, VI, 2010 [derzeit in Druck].

Angesichts dieser beträchtlichen Gemeinsamkeiten prägt Grünbein ein neues Epitheton, um die besondere Nähe seiner Geburtsstadt mit Venedig hervorzuheben: In einer schmerzvollen Elegie, die die sowjetische Tristheit seiner «[a]rme[n] Stadt» nach der Zerstörung und dem Wiederaufbau mit der unberührten Schönheit der großen europäischen Städte vergleicht, die von den Bomben verschont wurden, präsentiert er Dresden als «Venedigs Schwester». ⁶³ Venedig bedeutet dem Dichter, genauso wie Dresden, vor allem die Verbildlichung der wehrlosen und fragilen Stadt: Ungleich seiner ideellen «Schwester» – die als untergegangene Stadt eher Pompeji ähnelt ⁶⁴ – ist Venedig nie unter den Bomben zerschlagen worden, doch es ist in seiner schon prekären Existenz von äußeren Phänomenen ständig bedroht: Vom erodierenden und deformierenden Hochwasser, von der Grobheit der ruchlosen Massentouristen, von einer extrem modernen und kommerzialisierten Welt, die die Kunststadt zu einer Art Supermarkt gemacht hat. In einem von der Literaturkritik heftig angegriffenen Band, ⁶⁵ dem 2005 veröffentlichten *Porzellan*, fokussiert der Dichter gerade die Zerbrechlichkeit seiner Geburtsstadt, die wie zeretztes Porzellan

⁶³ DURS GRÜNBEIN, *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*, Frankfurt a.Main, Suhrkamp, 2005, Ged. 12.

⁶⁴ Beide Städte seien nach dem Dichter durch ein gespenstisches «Ineinander von Nekropole und Wohnsiedlung» (DURS GRÜNBEIN, *Das erste Jahr*, a.a.O., S. 37) gekennzeichnet. Vgl. auch die metaphorische Gleichsetzung des Vesuvus mit einer Müllhalde bei Dresden: DURS GRÜNBEIN, «Vulkan und Gedicht», in DERS., *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, a.a.O., S. 34-9. Zum ersten Mal erschienen mit dem Titel «Etwas wird dem Strom der Dinge entrissen. Der Vesuv und der Müllberg vor Dresden: Woraus Gedichte entstehen und warum sie dauern», in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 27.05.1994, S. 33.

⁶⁵ In Bezug auf diese Sammlung von zwischen 1992 und 2005 verfassten Gedichten über die Zerstörung Dresdens sprachen harsche Rezensionen von «verunglückte[m] Zynismus» (NICOLAI KOBUS, «Regenrinnen im Schädelinnern», in *Die Tageszeitung* vom 24.12.2005) und «unfreiwilliger Komik» (MICHAEL BRAUN, «Gibt es eine Sprache für das Inferno?», in *Neue Zürcher Zeitung* vom 22.09.2005). Der Dichter habe mit diesem «pornographisch[en]» Band (THOMAS STEINFELD, «Bomben, blankpoliert. Durs Grünbein kittet Dresdner Porzellan zusammen», in *Süddeutsche Zeitung* vom 06.10.2005) seine Geburtsstadt «mit Spott» überschüttet (DOROTHEA VON TÖRNE, «Grünbein zerdeppert Porzellan», in *Die Welt* vom 24.12.2005). Als «substanzlos» erklärt Sonja Klein diese Kritikwelle, weil die Grünbein'sche Beschreibung des Untergangs «seiner» (!) Stadt individuell und intim, nicht universell und kollektiv zu verstehen sei: «Der Dichter und Spätgeborene maßt es sich nicht an, über Dresden als einen allgemeinen Erinnerungsort zu schreiben. Das einzige, worüber er dichten kann, ist "seine Stadt", ein Ort, der letztlich nur für ihn und ihn allein durch seine persönliche Biografie be- und entsteht, und an dem sich niemand als er selbst findet» (SONJA KLEIN, «Denn alles, alles ist verlorne Zeit», a.a.O., S. 185).

aus Meißenner Manufakturen zerbröckelt wurde: «Porzellan – zerbrechlichstes»⁶⁶ heißt es dort in einem Vers, der vage an ein im ersten Grünbein'schen Zyklus von Venedig-Gedichten geschildertes Bild denken lässt, in dem ein Lastenkahn unterhalb der Rialto-Brücke «Zerbrechlichstes befördert» (*Ven* II).⁶⁷ Damit wird die fragile Schönheit der zwei Städte als gemeinsamer Nenner hervorgehoben; allein die tröstende Kraft des «Schönheitssinn[s], der schließlich alle Wunden heilt»,⁶⁸ ist in der Lage, von dramatischer Zerstörung und allmählicher Zerbröckelung abzulenken.

Wenn viele textimmanente Indikatoren an eine semantische und interpretative Ähnlichkeit im Umgang des Autors mit den zwei Städten denken lassen, ist aber auch ein wesentlicher Unterschied in der Wahrnehmung von Dresden und Venedig zu diagnostizieren: Was der Dichter in seiner Mutterstadt – der eigentlich wenig Mütterliches eigen ist – nicht finden kann, sucht er in der von den Fluten umspülten Adriastadt, die Fantasien einer «thalassale[n] Regression»⁶⁹ im Benn'schen Sinne auslöst. Grünbeins Geburtsstadt ist eine geschichtstraumatisierte: Nicht nur hat der Lyriker eine direkte Erfahrung der dramatischen deutsch-deutschen Teilung und des paralyisierenden Drucks der SED-Diktatur gehabt, sondern die unauslöschliche Erinnerung an die im Februar 1945 durchgeführten Bombenangriffe taucht immer wieder in einer Stadt empor, in der «[v]om Facettenauge der kleinsten Fliege / [...] noch Vernichtung aus[geht]». ⁷⁰ Dresden präsentiert Grünbein als eine Landschaft, die für existentielle Probleme besonders sensibilisiert ist: «Die Geburt allein ist schon ein Trauma [...]. Wenn dazu auch noch der Geburtsort für ein

⁶⁶ DURS GRÜNBEIN, *Porzellan*, a.a.O., Ged. 49.

⁶⁷ Wie es in einer Anmerkung (S. 224) erklärt wird, ist damit ein Päckchen mit der Schrift «Fragilissimo!» gemeint, die auf die Zerbrechlichkeit des unbekanntes Inhalts aufmerksam machte.

⁶⁸ DURS GRÜNBEIN, *Porzellan*, a.a.O., Ged. 35. Außerdem weist Grünbein in diesem Band, indem er sich selbst als «Meister der *fragilità*» (Ged. 28) porträtiert, auch auf die Zerbrechlichkeit der Lyrik hin. Durch seine Gedichte über Dresden und Venedig hat er die Gelegenheit, über poetische Sprache als die «zerbrechlichste» Substanz zu reflektieren: *Porzellan* «is a poetic manifesto of sorts, [...] identifying the whole collection and poetry and language in general, as that "most fragile" of substances for which Saxony, the cradle of Germany's porcelain industry [...] is especially renowned» (MICHAEL ESKIN, «Streets of China», in *The Times Literary Supplement* vom 09.06.2006, S. 30.)

⁶⁹ DURS GRÜNBEIN, *Die Bars von Atlantis*, a.a.O., S. 28. Vgl. auch GOTTFRIED BENN, «Regressiv», in DERS., *Gesammelte Werke in acht Bänden.*, hg. v. Dieter Wellershoff, Wiesbaden, Limes, 1960 ff., Bd. 1, S. 131.

⁷⁰ DURS GRÜNBEIN, «Ostrakon Dresden 1284», in DERS., *Nach den Satiren*, a.a.O., S. 217.

kollektives Trauma steht, wird das ganze gleich zum Komplex». ⁷¹ Als Dresdner Dichter ist es für ihn unausweichlich, sich mit der Geschichte seiner eigenen Stadt zu beschäftigen. Das heutige Dresden ist laut Grünbein «ein Werk des Malerlehrlings/Mit dem in Wien verstümperten Talent/Der halb Europa seinen Stilbruch aufzwang»: ⁷² Von der eleganten Schönheit der Barockresidenz ist in der sozialistisch wiederaufgebauten Stadt kaum etwas geblieben; die als hässlich empfundene Baukunst der neuen Stadt trägt die Wunden und Narben der Zerstörung:

Entlang der Straßen tobt
architektonischer Kalter Krieg, stalineske
Fassaden, an denen noch immer
kein Riß sichtbar wird
(TRAUM oder TRAUMA) ⁷³

Mit der phonetischen Kontiguität von «Traum» und «Trauma» wird hier auf die Nähe dieser zwei Phänomene hingewiesen: Nur der Traum, vom Trauma der verkehrten Stadt forciert, kann «restaurier[en], was draußen fehlt[er]»; ⁷⁴ der Traum jedoch generiert seinerseits in seiner Unerfüllbarkeit ein leichtes Trauma. In diese von der Geschichte gebrandmarkte Stadt hineingeboren, wächst Grünbein als Mauerkind auf; er lebt in einem grauen System, dessen depressive Monotonie er im urbanen Raum gespiegelt

⁷¹ DURS GRÜNBEIN, «Gespräch [mit Renatus Deckert]», in RENATUS DECKERT (Hg.), *Die wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden*, Frankfurt a.Main u. Leipzig, Insel, 2005, S. 189-212, hier S. 192. Für eine erste Fassung dieses Gesprächs vgl. «Auch Dresden ist ein Werk des Malerlehrlings». Renatus Deckert im Gespräch mit Durs Grünbein», in *Lose Blätter. Zeitschrift für Literatur und Photographie*, 20, 2002, S. 554-61. Für eine fundierte anthropologische Analyse vom Thema des Geburtstraumas bei Grünbein vgl. FLORIAN BERG, *Das Gedicht und das Nichts. Über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften – Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 591), S. 68-88.

⁷² DURS GRÜNBEIN, «Gedicht über Dresden», in DERS., *Gedichte. Bücher I-III (Schädelbasislektion)*, a.a.O., S. 202. In dieser ironischen Definition ist bestimmt das Wiederhallen von Brechts «Anstreicher» enthalten. Vgl. BERTOLT BRECHT, «Das Lied vom Anstreicher Hitler», in DERS., *Werke*, hg. v. Werner Hecht u.a., (= Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bde.), Berlin u. Frankfurt a.Main, Aufbau u. Suhrkamp, 1988 ff., Bd. II, S. 215.

⁷³ DURS GRÜNBEIN, «Was alles klar wird», in DERS., *Gedichte. Bücher I-III (Grauzone morgens)*, a.a.O., S. 24.

⁷⁴ DURS GRÜNBEIN, «Russischer Sektor I», in DERS., *Strophen für übermorgen*, a.a.O., S. 10. Im Februar 2002 entstanden, erschien dieses Gedicht zum ersten Mal mit dem Titel *Heimliche Rückkehr* in der Zeitschrift *Lose Blätter*: Vgl. DURS GRÜNBEIN, «Heimliche Rückkehr», in *Lose Blätter. Zeitschrift für Literatur und Photographie*, 20, 2002, S. 562.

wiederfindet. Dieses mit dem Herkunftsort verbundene Gefühl von Versunkenheit drückt der Lyriker am wirkungsvollsten im Eingangsvers seines *Gedichts über Dresden* (1991) aus: «Scheintote Stadt, Barockwrack an der Elbe». ⁷⁵

In schroffem Gegensatz zu diesem Bild einer verfallenen und unfürsorglichen (Stief-)Mutterstadt wird das überschwemmte Venedig in einer Unterwasserfantasie ⁷⁶ sogar als ein enormer Uterus geschildert, in dem eine idyllische Geborgenheit herrscht. Das Thema vom Trauma der Geburt, das Grünbein in Bezug auf Dresden erwähnt, nimmt bei dem Dichter einen nicht zu unterschätzenden Platz ein; es kehrt in seinen Reflexionen, wie zum Beispiel im folgenden Passus aus der Schrift *Neun Variationen zur Fontanelle* (1993), immer wieder:

Man kann sich die Geburt [...] nur als äußerst brutalen Sturz in ein feindliches Medium darstellen. [...] Kopfunter oder mit den Füßen zuerst wird man nun aus der schützenden Fruchtwasserwanne hinausgetrieben in diesen ungeheuren Raum. Zum erstenmal spürt

⁷⁵ DURS GRÜNBEIN, «Gedicht über Dresden», a.a.O.

⁷⁶ Vgl. DURS GRÜNBEIN, «Veneziana IX», in DERS., *Nach den Satiren*, a.a.O., S. 180 ff. Von diesem dreiteiligen Gedicht, dessen Untertitel *Aqua Alta* lautet, sind nur die zwei ersten Segmente in den *Liebesgedichten* (S. 35 f.) erneut gedruckt worden. Viele sind die Texte aus dem Zyklus *Veneziana*, die von der Liebesbeziehung des Dichters zu Eva Sichelschmidt sprechen. Über seinen ersten Aufenthalt in der Lagunenstadt schreibt der Dichter: «Es war am 13. März 1997, als ich, von Innsbruck kommend, zum ersten Mal Venedig besuchte, und es war der Beginn meines Lebens mit Eva, und seither bin ich ein glücklicher Mensch. Wir wohnten damals im Hotel *Americana* in Dorsoduro (nicht Durso-duro), später im Hotel *Ala* in San Marco. Der Zyklus *Veneziana* ist ein Denkmal dieser Liebeswochen und eine tiefe Verbeugung vor dieser einzigartigen Stadt, in der wir einander versprochen» (Zitat aus einer E-Mail Durs Grünbeins an den Verfasser vom 20.01.2009). Im Gedicht *Aqua Alta* erleben das lyrische Ich und seine Geliebte die Überschwemmung von Venedig; das einzigartige Erlebnis des Hochwassers bietet Grünbein den Stoff für eine traumhafte submarine Vision, für eine abenteuerliche Kapitän-Nemo-Fantasie, «[w]o die Adria Kopf steht und Mollusken versteinert auf Kuppeln hausen». Grünbein weist darauf hin, dass diese Vorstellung keine apokalyptische Untergangsvision ist, sondern eben «Heimweh [...] nach der Fruchtwasserzeit» bedeutet. Im überschwemmten Venedig spürt er die warme Geborgenheit des im Uterus geschaukelten Fötus und genießt – mit der Geliebten im «Labyrinth der Plazenta / [...] Wie auf Meeren» (DURS GRÜNBEIN, «Inside out outside in», in DERS., *Gedichte. Bücher I-III (Schädelbasislektion)*, a.a.O., S. 128-35, hier S. 132) selbstverbannt – jenes aus dem Aufflammen des *amour fou* entstehende «Gefühl, ganze zehn Zentimeter gewachsen zu sein» (DURS GRÜNBEIN, *Das erste Jahr*, a.a.O., S. 288). Eine Variation dieses Themas befindet sich auch im Gedicht *Kleine Unterwasser-Sonate*, in der eine Regenszene in Berlin Anlass zu einer Überflutungsfantasie bietet: Vgl. DURS GRÜNBEIN, «Kleine Unterwasser-Sonate», in *Kalliope. Zeitschrift für Literatur und Kunst*, 1.3, 2008, S. 15.

sich der Körper in seiner ganzen Schwere. Licht überflutet ihn, Geräusche prasseln mit enormer Phonstärke auf ihn herab, das Widrigste wie das Häßlichkalte wird von nun an immer in seiner Nähe sein. Hinter geschlossenen Augen verschwindet das grenzenlose, das ozeanische Amnion, einziges Elysium [...]. Solange der Fötus in der sicheren Bucht des Uterus dümpelte, herrschten [...] Schwerelosigkeit, gleichmäßige Verteilung der Blutmenge, Sauerstoffatmung bei flüssigkeitsgefüllten Lungen. Einmal draußen in der Zugluft einer labyrinthischen Welt, dem Gesetz aller trägen Körper unterworfen, meldet sich Angst, eine Folge [...] der Kaskade von Mangel, Kälte, Gewalt.⁷⁷

Weiterhin, über den bei ihm rekurrierenden Wunsch sprechend, ins Wasser zu tauchen und dort stundenlang zu bleiben, hat der Dichter 2009 geschrieben: «Es ist uns nicht gegeben, im Wasser zu leben; ebendarum versuchen wir, es mit allen technischen Mitteln zu simulieren. Tauchen ist eine Rückbesinnung auf die schönen Wochen im Uterus. Anders gesagt, eine auf Technik gestützte Meditation über den verlorenen paradiesischen Zustand: den vor der Geburt».⁷⁸ Dem Dresdner postnatalen Schock setzt Grünbein die fötale Idylle von Venedig, oft als gemüthlicher weiblicher Leib dargestellt,⁷⁹ gegenüber: «Die DDR war nicht der Uterus, in dem man vom Mutterkuchen aß»;⁸⁰ dagegen ersetzt das Wasser der venezianischen Kanäle – wenigstens auf der Ebene der Bildlichkeit – das warme Fruchtwasser, es kann sogar auch nahrhafte Muttermilch darstellen, denn «toute eau est un lait»,⁸¹ wie es bei Gaston

⁷⁷ DURS GRÜNBEIN, «Neun Variationen zur Fontanelle», in DERS., *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, a.a.O., S. 247-61, hier S. 251 f. Erstmals publiziert in NIKE BÄTZNER u. CHRISTOPH TANNERT (Hg.), *Fontanelle. Kunst in (x) Zwischenfällen*, Ausstellungskatalog Kunstspeicher Potsdam, Berlin, Reison, 1993.

⁷⁸ DURS GRÜNBEIN, *Die Bars von Atlantis*, a.a.O., S. 28 f.

⁷⁹ Vgl. zum Beispiel das Anfangsgedicht des Zyklus *Veneziana*, in dem das kurvenförmige Brustbein der Geliebten an das Himmelsgewölbe der Lagune erinnert: «dein Brustbein/War die Gewölbedecke unter der die Wolken zogen,/ Gespiegelt von Lagunen» (*Ven I*). Die Stadt nimmt die Gestalt eines eleganten weiblichen Leibes an, wie der Untertitel *Ponte dell'anatomia* – eine Anspielung an eine konkret existierende Brücke neben dem Campo San Giacomo dell'Orto, in deren Nähe sich Medizinwissenschaftler und -studenten vor den Behörden versteckten und schon Ende des 14. Jahrhunderts ihre anatomischen Studien geheim durchführen konnten – suggeriert.

⁸⁰ FLORIAN BERG, *Das Gedicht und das Nichts*, a.a.O., S. 86.

⁸¹ GASTON BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, 18. Aufl., Paris, Corti, 1983, S. 158. Schon in der Tradition taucht Venedig als mütterliche Stadt auf: «[L]’acqua-fluido in cui Venezia è immersa [...] riporta al periodo fetale nel grembo materno [...]; persino la struttura geografica di Venezia con le sue isolette intersecate da una rete di canali e di rii si collega all’immagine del seno materno in cui vi sono lobi e lobuli intersecati da nume-

Bachelard heißt. In Venedig findet Grünbein jenen Zustand von verlängerter Gebärmutterzeit vor, die er im Unbehagen seiner wahren Mutterstadt nie erreichen konnte.

6. Exkurs: Durs Grünbeins Poetologie des Wassers

Im 2009 erschienenen Band *Die Bars von Atlantis*, einem langen Essay in vierzehn Etappen, lässt Grünbein die schönsten Literaturwerke Revue passieren, die das Leben unter oder auf dem Wasser sowie das Reisen übers Meer zum Thema haben. Natürlich gehören Homer und Platon dazu, Dante, Melville und Verne, sogar Baudelaire, Lautréamont und T.S. Eliot werden erwähnt. Dichtung wird als Schifffahrt, das Gedicht als Flaschenpost⁸² präsentiert. Grünbein spricht von den Flughäfen als modernen Höllen, als Transiträumen für vom Jetlag verwirrte Kosmopoliten; die Flugzeuge sind als Verkehrsmittel an die Stelle der Schiffe getreten, doch sie werden nie deren Symbolik von Aufbruch, von Wagnis des Lebens ersetzen können. Wie Kapitän Nemo, ein «Festlandsverächter» und «Radikalmisanthrop»,⁸³ will der Dichter in die Fluten tauchen wie der Mann auf der *Tomba del tuffatore* in Paestum; er träumt von den Bars von Atlantis, in denen verbliebene Berühmtheiten der Weltliteratur wie die Wachsfiguren eines Unterwassermuseums von Madame Tussaud nebeneinander hocken: «Der Mensch ist ein Fremdling auf Erden»,⁸⁴ lautet lakonisch ein Schild über dem Tresen.

Literatur und Wasser werden bei Grünbein oft in Verbindung gebracht; der Dichter – ein «neugierige[r] Tintenfisch»⁸⁵ – bedient sich liquider semantischer Felder und maritimer Bildkomplexe, um eine originelle Poetologie des Wassers auszuarbeiten, in deren Rahmen auch seine Faszination für die anadyomenische

rosissimi canaletti, che a loro volta confluiscono nei dotti galattofori [...]. La forma del seno materno viene inoltre ripetuta visualmente dalle molteplici cupole tondeggianti, fluttuanti nel cielo veneziano» (ANNA GALLIANO, «Venezia paradigma della creazione letteraria», in EMANUELE KANCEFF u. GAUDENZIO BOCCAZZI (Hg.), *Viaggiatori stranieri a Venezia. Itinerari tematici e iconografia*, Genève, Slatkine, 1981, (= Biblioteca del viaggio in Italia, Bd. 9.II), S. 1-31, hier S. 11.)

⁸² Zu Grünbeins Bearbeitung der Mandelstam'schen Flaschenpost-Metaphorik siehe MICHAEL ESKIN, «Of Sailors and Poets: On Celan, Grünbein and Brodsky», in *German Life and Letters*, 60.3, 2007, S. 315-28; DANIELE VECCHIATO, «Monologische Gedichte? Über Durs Grünbeins Rezeption von Gottfried Benn und Ossip Mandelstam», in *Focus on German Studies*, 16, 2009, S. 3-24.

⁸³ DURS GRÜNBEIN, *Die Bars von Atlantis*, a.a.O., S. 14.

⁸⁴ *Ebd.*, S. 60.

⁸⁵ *Ebd.*, S. 61.

Stadt Venedig zu verorten ist. Die produktive Anwendung einer aquatischen Metaphorik auf die Bereiche der Poetik und der Semiotologie – die ziemlich früh bei Grünbein zu registrieren ist, etwa im Gedicht *Fisch im Medium* (1991)⁸⁶ – findet ihre Krönung im dichterischen Kabinettstück *Calamaretti* (2005). Hier entschuldigt sich das lyrische Ich bei den wehrlosen, in Scheiben geschnittenen Meeresfrüchten, bevor es sie als Soße eines leckeren Nudelgerichts in einem italienischen Restaurant kostet. Die Kalmare, deren Name an den Calamus – das antike Schreibgerät aus Schilfrohr – erinnert, sind als Tinte ausscheidende Weichtiere auch mit dem materiellen Prozess des Schreibens verbunden. Aus dieser Perspektive gelesen, erhalten die heiteren Zeilen des Gedichtes eine selbstreflexive, eminent poetologische Dimension; der Dichter versetzt sich amüsiert in die Rolle eines Fischers, seine Angelrute ist der Vers:

Scusi, ihr Tierchen! Schaut mich nicht so vorwurfsvoll an.
Was kann ich dafür, daß ich Hunger hatte und las
In der Speisekarte die appetitlichen Silben: Ca-la-ma-retti?
Macht euch nichts draus, ihr Lieben, soweit ich weiß,
In eurem wäßrigen Biotop, in Poseidons wogendem Reich,
Habt ihr niemals die Sonne vermißt. Erst mein Vers
Rückt euch ins Tagelicht, eh euch mein Gaumen berührt.⁸⁷

Die «angelnde» Funktion der Dichtung treibt Grünbein in *Erklärte Nacht* (2001), einem seiner bedeutendsten poetologischen Gedichte, weiter: «Der Vers ist ein Taucher, er zieht in die Tiefe, sucht nach den Schätzen/Am Meeresgrund»,⁸⁸ heißt es

⁸⁶ Vgl. DURS GRÜNBEIN, «Fisch im Medium», in DERS., *Gedichte. Bücher I-III (Schädelbasislektion)*, a.a.O., S. 110.

⁸⁷ DURS GRÜNBEIN, «Calamaretti», in DERS., *Der Misanthrop auf Capri. Historien/Gedichte*, Frankfurt a.Main, Suhrkamp, 2005, S. 104. Zum ersten Mal erschien das Martin Mosebach gewidmete Gedicht in *Lose Blätter. Zeitschrift für Literatur und Photographie*, 34, 2005, S. 1001. «Scusi» statt «scusate» und die falsche Silbentrennung sind nur einige der Fehler des Dichters, der mit italienischen Ausdrücken gerne – aber nicht immer grammatikalisch korrekt – spielt. Grünbeins Kenntnis der italienischen Sprache genügt ihm zweifellos, um «Ein Latte macchiato, zwei Tramezzini» zu bestellen, jedoch stolpert er immer noch «[a]uf allen vieren / [...], radebrechend, durch die fremde Grammatik ans Ziel» (VD 3). An einer schönen Stelle über Fremdsprachenlernen schreibt er: «Auch wenn man alles daransetzt, sich einzufühlen in andere Sprachen, über die Mimikry, die in solcher Annäherung liegt, täuscht man sich selten hinweg, selbst bei größter phonetischer Perfektion. Frustriert bleibt man, zumindest am Anfang, im Stadium der zweitausend Worte, an den groben Maschen des fremden Wortschatzes hängen» (DURS GRÜNBEIN, *Das erste Jahr*, a.a.O., S. 179).

⁸⁸ DURS GRÜNBEIN, «Erklärte Nacht», in DERS., *Erklärte Nacht*, a.a.O., S. 145. Erstmals veröffentlicht in DAGMAR OTTMANN U. MARKUS SYMMANK (Hg.), *Poesie*

dort. Hiermit wird das erste Schlagwort der Grünbein'schen Poetologie des Wassers eingeführt, nämlich das Tauchen: Die erste Bewegung der Dichtung ist vertikal, das Gedicht bricht die dünne Wasseroberfläche der Gegenwart und sammelt die in der Meerestiefe anwesenden Schätze der persönlichen, literarischen und geschichtlichen Erinnerung. Beim Tauchen sucht man «eine Schatztruhe an Erinnerungsbildern»;⁸⁹ die Tiefsee ist der unzugängliche «Raum des Unbewußten»,⁹⁰ ein Biotop, in dem die Vergangenheit auf keinen Fall verloren geht, sondern im Lichtlosen konserviert wird. Wie die sonderbaren Fische in den Ozeantiefen, die uns unbekannt bleiben, bis ein Dokumentarfilm oder eine Enzyklopädie Ihnen Sichtbarkeit schenkt,⁹¹ überlagern sich die Bilder am Meeresgrund und scheinen damit unter dem kontinuierlichen Wechsel von Ebbe und Flut begraben zu sein, während sie in Wirklichkeit dort unverloschen und geborgen warten, bis sie – auch durch die Poesie – plötzlich heraufgeholt werden.⁹² Eine der ersten Aufgaben des Dichters ist also das Tauchen als Akt des Sinkens, Erkundens und Empортаuchens.

Innerhalb der Grünbein'schen Wasserpoetik ist eine zweite Bewegung der Lyrik zu erkennen, und zwar die horizontale Bewegung der Überfahrt von einem Ufer zum anderen, die im Bereich der Wörter mit der Metapher, für Grünbein vielleicht der wichtigsten rhetorischen Figur,⁹³ zu identifizieren ist. Ganz

als Auftrag. Festschrift für Alexander von Bormann, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, S. 127.

⁸⁹ DURS GRÜNBEIN, *Die Bars von Atlantis*, a.a.O., S. 27.

⁹⁰ DURS GRÜNBEIN, «Zeit der Tiefseefische», in DERS., *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, a.a.O., S. 237-45, hier S. 241. Erstmals erschienen in *BE Magazin* 3, Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 1995, S. 139-41.

⁹¹ «Immer wieder, im frühen Herbdämmer der Städte, unter Tage beim Besuch von Bergwerken und Tropfsteinhöhlen, in den weiten Niemandsländern im Traum, tauchen plötzlich Bilder der Tiefsee auf, nie gesehen, nur aus den Taucherfilmen bekannt. Weniger anschaulich als jede Mondlandschaft, nur mit viel technischem Aufwand von ferngesteuerten Kameras aus dem Dunkel gebrochen wie Stollen, sind es Ansichten des Unzugänglichen und Menschenfernen. Es sind die lichtlosen Zonen am Meeresboden in Tausenden Metern Tiefe, von den großen Entdeckungsreisen, von Geschichte und Mythos verschont. [...] So entspricht ihr Raum, außerhalb aller dokumentarischen Welt, dem des menschlichen Unbewußten und ist wie dieses durchzuckt nur vom Richtstrahl schwacher Taschenlampen, aufblitzender Gleichnisse und Geräte. Und doch gibt es dort Lebewesen, die das Lexikon kennt» (*Ebd.*, S. 237).

⁹² Zum räumlichen Gedächtnismodell der (Meeres-)Tiefe vgl. ALEIDA ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck, 1999, S. 163 f.

⁹³ Zur Bedeutung der Metapher als Stilmittel bei Grünbein vgl. vor allem MICHAEL ESKIN, «Metaphors of Subjectivity. Grünbein and the Philosophers», in DERS., *Poetic*

bewusst vom etymologischen Sinne des griechischen Ausdrucks *metà phéreîn* – das heißt «(meistens per Schiff) anderswohin tragen» – präsentiert Grünbein im Essay *Katze und Mond* (1992) den Dichter als zuständige Person für den «Transport der Worte. Er ist der Zwischenträger, der Überträger zwischen dieser und einer anderen Welt». ⁹⁴ Darüber hinaus erinnert sich der Autor in *Die Bars von Atlantis* an einen Möbelwagen, den er eines Tages in einer Athener Nebenstraße gesehen hatte und der die Aufschrift *Metaphorai* trug: «Seither will mir die praktische Bedeutung des Wortes nicht mehr aus dem Sinn. Eine Metapher ist [...] ein Umzugswagen, sie schafft Bedeutungslasten von hierhin nach dorthin, und im Fahrerhaus sitzen die Dichter und palavern und steuern». ⁹⁵ Aber die Metapher ist für Grünbein nicht nur eine durch eine ungewöhnliche Wortkombination erfolgende Sinnübertragung, eine Art Quidproquo, in dem «je weiter der Sprung vom Quid zum Quo, um so stärker der Überraschungseffekt» ⁹⁶ ist; dank ihrer bildlich-evokativen Kraft ermöglicht sie auch das Reisen durch die Zeiten, das Baden im Gewässer der Kultur und der Geschichte. Im Gedicht *Metapher* – eine Umschreibung und Neuauslegung von Lukians Totengespräch zwischen Charon und Merkur anlässlich des Besuches des Fährmanns in der Welt der Lebenden – wird gerade diese Bedeutung der rhetorischen Figur als Brücke zwischen den Zeiten, als Übergang zwischen Diesseits und Totenwelt suggeriert. ⁹⁷ Die Metapher «umfaßt [...] den beiderseitigen Verkehr auf der mehrspurigen Spiralbahn zwischen dem Reich der Toten und dem der Lebenden», ⁹⁸ sie erlaubt dem Dichter, in das «Stimmengewirr vieler Zeiten» ⁹⁹ zu lauschen und

Affairs. Celan, Grünbein, Brodsky, Stanford, Stanford University Press, 2008, S. 58-87; ALEXANDER MÜLLER, *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, Oldenburg, Igel, 2004, vor allem S. 131-46.

⁹⁴ DURS GRÜNBEIN, «Katze und Mond», in DERS., *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, a.a.O., S. 55-60, hier S. 60. Erstmals publiziert in *Manuskripte. Zeitschrift für Literatur*, 118, 1992, S. 10-1.

⁹⁵ DURS GRÜNBEIN, *Die Bars von Atlantis*, a.a.O., 16.

⁹⁶ *Ebd.*

⁹⁷ Vgl. DURS GRÜNBEIN, «Metapher», in DERS., *Erklärte Nacht*, a.a.O., S. 93 f. Das Zitat «[z]erplatzen aber müssen sie alle» stammt aus Wielands Übersetzung von Lukians Dialog *Charon*: Vgl. LUCIAN VON SAMOSATA, «Charon oder die Weltbeschauer», in DERS., *Sämtliche Werke*, übers. u. hg. v. Christoph Martin Wieland, Leipzig, Weimanns Erben und Reich, 1788, 2. Teil, S. 163-94, hier S. 186.

⁹⁸ MICHAEL ESKIN, «Risse, die durch die Zeiten führen». Zu Durs Grünbeins Historien», in DURS GRÜNBEIN, *Der Misanthrop auf Capri*, a.a.O., S. 107-21, hier S. 111.

⁹⁹ DURS GRÜNBEIN, «Mein babylonisches Hirn», in DERS., *Galilei vermisst*

dadurch eine gewisse Simultanität des historisch Disparaten herzustellen. So lesen wir in *Erklärte Nacht*:

Metaphern sind diese flachen Steine, die man aufs offene Meer
Schleudert vom Ufer aus. Die trippelnd die Wasserfläche berühren,
Drei, vier, fünf, sechs Mal im Glücksfall, bevor sie bleischwer
Den Spiegel durchbrechen als Lot. Risse, die durch die Zeiten führen.
Philosophie in Metern, Musik der Freudensprünge von Wort zu Ding.
Geschenkt, sagt der eine, der andre: vom Scharfsinn gemacht.
Was bleibt, sind Gedichte. Lieder, wie sie die Sterblichkeit singt.
Ein Reiseführer, der beste, beim Exodus aus der menschlichen Nacht.¹⁰⁰

Die Metapher öffnet wie ein platter Stein auf dem Wasser Risse und Ritze, sie hüpfert zwischen Wasser und Luft, zwischen Vergangenheit und Gegenwart und sinkt nach den waagerechten Sprüngen senkrecht in die Tiefe, um die Schätze der Vergangenheit – ihren abundanten Vorrat an Bildern und Gedanken, der dem orientierungslosen Gegenwartslyriker Halt gibt – zu erkunden. Laut Grünbein ist die Dichtung diachronisch, sie entsteht aus dem «Ineinanderverwobensein aller Zeitformen» und sorgt für die «Gleichzeitigkeit des zeitlich Beziehungslosen»;¹⁰¹ die Metapher als Figur des Zeitlichen bzw. des Omnitemporalen ermöglicht die Wiedergewinnung des Verlorenen und dessen Verewigung – «Was bleibt, sind Gedichte».¹⁰² Wie Michael Eskin erklärt, «[w]hat metaphors make possible [...] is travel through time and history by surfing the “memory wave” [...]. They are the prime vehicles, the surf boards, the shuttle cocks of memory».¹⁰³

Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen, a.a.O., S. 18-33, hier S. 21. Erstmals erschienen in DURS GRÜNBEIN, BRIGITTE OLESCHINSKI u. PETER WALTERHOUSE, *Die Schweizer Korrektur*, Basel, Urs Engeler Editor, 1995.

¹⁰⁰ DURS GRÜNBEIN, «Erklärte Nacht», a.a.O.

¹⁰¹ DURS GRÜNBEIN, *Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, a.a.O., S. 18 f.

¹⁰² Hier widerruft Grünbein – in Anklang an Hölderlins *Andenken* – seine frühere poetische Aussage «die Dichter, man weiß es, sind schwierige Leute, / Die nichts mehr stiften» (DURS GRÜNBEIN, «Memorandum», in DERS., *Nach den Satiren*, a.a.O., S. 86). Zu diesem Gedicht vgl. ERNST OSTERKAMP, «Durs Grünbeins Memorandum zur Lage der Poesie nach den Utopien», in OLAF HILDEBRAND (Hg.), *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*, Köln, Böhlau, 2003, S. 325-34.

¹⁰³ MICHAEL ESKIN, «Metaphors of Subjectivity. Grünbein and the Philosophers», a.a.O., S. 66.

7. *Theatralität und Paradoxie*

Von der «Lüge von Venedig»,¹⁰⁴ von seiner Zweideutigkeit, von seinen unversöhnlichen Ambivalenzen spricht Georg Simmel im 1907 veröffentlichten Essay über die Lagunenstadt. Der im (politischen) Leben wurzelnden Kunst der florentinischen Architektur stellt er die entseelte und schleierhafte Künstlichkeit der venezianischen gegenüber: Während in Florenz die soliden Bauwerke unmittelbarer, wahrheitsgetreuer Ausdruck der ihnen einwohnenden Existenzen sind, maskieren nach Simmel die heiteren venezianischen Paläste den hinter ihnen stehenden finsternen Machtwillen und werden damit zum bloßen Schein, in dem kein Sein mehr lebt. Fährt man den Canal Grande entlang, so entdeckt man die Vordergründigkeit der kulissen- und fassadenhaften Baukunst Venedigs: Dort lebt

die Erscheinung [...] in obstentativer Abtrennung vom Sein, die Außenseite erhält von ihrer Innenseite keinerlei Direktive und Nahrung, sie gehorcht nicht dem Gesetze einer übergreifenden seelischen Wirklichkeit.¹⁰⁵

Simmel lehnt die Scheinhaftigkeit Venedigs deutlich ab, er kritisiert mit spürbarem Unbehagen sein schönes, doch lügenhaftes Bühnenbild, aber genau in dieser verbitterten Diagnose des Wirklichkeitsdefizits der Wasserstadt beleuchtet er *ex negativo* ihre poetische Kraft und ihre produktive Alterität. Laut Angelika Corbineau-Hoffmann, die in einer monumentalen Studie die Entwicklung der Literaturgeschichte Venedigs nach dem Untergang der *Serenissima* (1797) untersucht hat, ist Venedig gerade als Ort der Paradoxie und der Versöhnung des Verschiedenen zum erfolgreichen und beliebten Thema der literarischen Tradition geworden: «In Venedig findet die Literatur ein Sujet, das strukturell auf die Bedeutungsvielfalt der Fiktion antwortet – um den Preis, der Eindeutigkeit verlustig zu gehen».¹⁰⁶ Es ist also die von Simmel kritisch behandelte Zweideutigkeit Venedigs, die den Ort zu einer Herausforderung für die künstlerische Darstellung macht:

Zweideutig ist der Charakter dieser Plätze, die mit ihrer Wa-

¹⁰⁴ GEORG SIMMEL, «Venedig», in DERS., *Gesamtausgabe*, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt a.Main, Suhrkamp, 1989 ff., Bd. 8, S. 258-63, hier S. 261.

¹⁰⁵ *Ebd.*, S. 259.

¹⁰⁶ ANGELIKA CORBINEAU-HOFFMANN, *Paradoxie der Fiktion. Literarische Venedig-Bilder 1797-1984*, Berlin u. New York, Walter de Gruyter, 1993, (= Beihefte zu «Arcadia», Bd. 17), S. 493.

genlosigkeit, ihrer engen, symmetrischen Umschlossenheit den Anschein von Zimmern annehmen, zweideutig in den engen Gassen das unausweichliche Sich-Zusammendrängen und Sich-Berühren der Menschen, das den Schein einer Vertrautheit und «Gemütlichkeit» diesem Leben gibt, dem jede Spur von Gemüt fehlt; zweideutig das Doppelleben der Stadt, einmal als der Zusammenhang der Gassen, das andre Mal als der Zusammenhang der Kanäle, so daß sie weder dem Lande noch dem Wasser angehört [...]; zweideutig sind die kleinen, dunkeln Kanäle, deren Wasser sich so unruhig regt und strömt – aber ohne daß eine Richtung erkennbar wäre, in der es fließt, das sich immerzu bewegt, aber sich nirgends hinbewegt. [...] Venedig [...] hat die zweideutige Schönheit des Abenteuers, das wurzellos im Leben schwimmt, wie eine losgerissene Blüte im Meere, und daß es die klassische Stadt der Aventure war und blieb, ist nur die Versinnlichung vom letzten Schicksal seines Gesamtbildes, unsrer Seele keine Heimat, sondern nur ein Abenteuer sein zu dürfen.¹⁰⁷

Die Unstimmigkeiten der Lagunenstadt, die im bruchlos wahren und glaubhaften Florenz nie ausfindig zu machen wären und von denen ein bedeutender Reflexions- und Kreativeinstoß ausgeht, entsprechen der Polysemie poetischer Sprachverwendung und machen das scheinhafte und daher der Fiktion verwandte Venedig zum Vorzugsort der Literatur. Dieses venezianische Charakteristikum einer dichotomischen Ambiguität zwischen Realität und Fantasie, zwischen Schein und Sein, das viele Dichter zutiefst fasziniert hat, thematisiert auch Durs Grünbein – in die Paradoxa der Stadt verliebt – am Ende des ersten Gedichtes aus seinem *Venezianischen Dreisprung*:

Eben noch unterm Wasserspiegel, erhebt sich die Stadt von den
 [Sitzen.
 Ein ganzer Opersaal kommt in Bewegung. Klatschend fallen Soffitten,
 Die als feuchte Mauern den Blick verwirren. Sind das wirklich Paläste
 Mit gotischen Fensterbögen, echte Treppen, die wie Fischleiber blinken?
 Täuscht nicht der Eindruck? Ist das alles nicht Dekoration für die
 [Gäste,
 Die dem Muschelruf folgten, ein Bühnenbild aus Historischinken?
 (VD 1)

Hier fragt sich das poetische Subjekt, ob ihm die Stadt – an Land gehievt und aus dem Wasser aufsteigend («die fernen Konturen/ Der Stadt überm Meer, die Kalte Platte aus steinernen Krustazeen./ Langsam taucht sie empor», heißt es wenige Zeilen davor) – «real erscheint, irdisch oder Legende aus einem Buch» (VD 1). Ist Venedig authentisch?, lautet die unbeantwort-

¹⁰⁷ GEORG SIMMEL, «Venedig», a.a.O., S. 262 f.

tete Kernfrage. Existiert es wirklich oder ist es eine täuschende Vision? Grünbein evoziert das theatralisch-dramaturgische Wesen der Adriastadt («Sitzen», «Opernsaal», «klatschen», «Dekoration», «Bühnenbild», «Historischinken»), als wäre die architektonische Kulisse der Paläste, die er entfernt aus einem Boot betrachtet, aus Sperrholz und Pappmaschee künstlich montiert.

Das Bild Venedigs als urbane Oper, als riesiges Schauspielhaus oder Faschingstanzsaal kehrt in den Versen des Dichters immer wieder. So schallt das «vertraute Wassergeräusch» der Kanäle bei Nacht «wie Beifall im Opernhaus» (VS 1), überall «werden Szenen gemacht, die Goldoni schon sah» (Ven VIII), und während eines großen Fastnachtsballs sind «die Eifersuchtsszenen, hinterm Samtvorhang» zahlreich, denn die Hauptstadt des Karnevals ist «zum Masken- und Partneraustausch der ideale Ort». ¹⁰⁸ Die Stadt, in der «die Stehaufmännchen *commedia* spielen in den Masken der Stars», ist aber dem lyrischen Ich fremd: «Natürlich gehört man hier nicht dazu. Wie soll man auch kennen, / Was schon das Kind im Norden, an Zerstörtes gewöhnt, nie vermißte?» (Ven VIII). Im wiederaufgebauten, doch immer die Wunden der Bombenzerstörung tragenden Dresden geboren, ist Grünbein nicht an die leichte Heiterkeit der Komödie, an die schöne Lüge der Bühne, sondern an die Schmerzen des wirklichen Lebens, an die Narben der rauen Geschichte gewöhnt. Auch deshalb, weil der Kontrast zu seinem Herkunftsort so schreiend ist, betont er die schauspielerische Beschaffenheit der italienischen Wasserstadt mehrmals und nicht ohne eine gewisse Faszination. In Venedig wie in keinem anderen Ort sind die Echos einer gloriosen literarischen Theatergeschichte hörbar: Hier wurden die Dramatiker Carlo Goldoni und Carlo Gozzi geboren, hier entwickelte sich die *Commedia dell'arte*, und die ersten privaten Theater Italiens wurden hier von adligen Familien eröffnet und geleitet. In seiner *Italienischen Reise* preist Goethe an mehreren Stellen das reiche Angebot der Stadt an Aufführungen, an denen er wiederholt und mit großem Vergnügen teilnehmen konnte. Und gerade auf Goethe bezieht sich Grünbein im Gedicht *Bravi i morti!* aus dem Zyklus *Veneziana*: «Spitzt man die Ohren, hört man sie immer noch "Bravo!" rufen. / Über *calle* und *campo* hinweg» (Ven VIII). Deutlich ist

¹⁰⁸ DURS GRÜNBEIN, «Bones of Venice», a.a.O. Für die Bedeutung des Karnevals in der Literatur als Möglichkeit der identitären Neubeschreibung durch das Rollenspiel und als permissive, in Zweifel ziehende Gegenwelt zur bestehenden institutionalisierten Ordnung vgl. MICHAEL M. BACHTIN, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a.Main, Fischer, 1990.

der Hinweis auf einen Passus der Goethe'schen Reisetagebücher, in dem der Dichter einen lustigen Vorfall am Ende eines seiner venezianischen Theaterbesuche registriert: Nachdem die Hauptchauspieler vor dem heftigen Beifall der begeisterten Zuschauer ihre Bücklinge gemacht hatten, um auf der anderen Seite wieder abzugehen, wollte nun das Publikum den zwei Vaterfiguren applaudieren, die sich im Laufe der Tragödie erstochen hatten und in der Fiktion als Tote galten. So klatschte man weiter

und rief: «I morti!» Das dauerte so lange, bis die zwei Toten auch herauskamen und sich bückten, da denn einige Stimmen riefen «Bravi i morti!» Sie wurden durch Klatschen lange festgehalten, bis man ihnen gleichfalls endlich abzugehen erlaubte. Diese Posse gewinnt für den Augen- und Ohrenzeuge, der das «Bravo! Bravi!», das die Italiener immer im Munde führen, so in den Ohren hat wie ich, und dann auf einmal auch durch die Toten mit diesem Ehrenwort anrufen hört.¹⁰⁹

Die Zuschauer unterscheiden nicht mehr zwischen Wirklichkeit und literarischer Erfindung, für sie sind die Schauspieler, die im Stück gestorben waren, auch nach der Aufführung immer noch «i morti». Mit der Anspielung auf diese Episode aus der Literaturgeschichte Venedigs über das Theaterleben der Stadt möchte Grünbein die Aufmerksamkeit auf die Mechanismen der Dramaturgie lenken, um nochmals die Ambiguitäten und Doppelheiten, die Venedig eigen sind, stärker zum Ausdruck zu bringen. Den dramatischen Charakter der Lagunenstadt, der die geistige Lebendigkeit der Menschen zu einer bloßen Inszenierung erstarren lässt, hatte bereits Simmel mit negativen Tönen festgestellt:

Alle Menschen in Venedig gehen wie über die Bühne: in ihrer Geschäftigkeit, mit der nichts geschafft wird, oder mit ihrer leeren Träumerei tauchen sie fortwährend um eine Ecke herum auf und verschwinden sogleich hinter einer andern und haben dabei immer etwas wie Schauspieler, die rechts und links von der Szene nichts sind, das Spiel geht nur dort vor und ist ohne Ursache in der Realität des Vorher, ohne Wirkung in der Realität des Nachher. Mit der Einheit, durch die ein Kunstwerk jedes seiner Elemente seinem Gesamtsinn untertan macht, ergreift hier der Oberflächencharakter das Bild der Menschen. Wie sie gehen und stehen, kaufen und verkaufen, betrachten und reden – alles das erscheint uns [...] als etwas nur Zweidimensionales, wie aufgeklebt auf das Wirkliche und Definitive ihres Wesens.¹¹⁰

¹⁰⁹ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, «Italienische Reise», a.a.O., S. 80 f.

¹¹⁰ GEORG SIMMEL, «Venedig», a.a.O., S. 260.

Was Simmel als flache, gehaltlose Schauspielerei und gefährlichen, tadelnswerten Wirklichkeitsverlust denunziert, zeichnet Grünbein mit Neugierde und Sarkasmus in seiner kuriosen Beschreibung der Venezianer, die eine Theaterrolle zu übernehmen scheinen, um den Massentouristen ihre Waren zu verkaufen und sie dabei möglichst herzlos zu betrügen. Die Bewohner der Stadt werden als regelrechte Akteure und modernisierte Typen der *Commedia dell'arte* präsentiert, die in ihrem Alltag dem Handlungsgerüst eines Kanevas – mit gelegentlichem Raum für Improvisation – tadellos folgen:

Schau sie dir an, diese Typen, die täglich den Campo passieren:
 Gondolieri, Kellner, Verkäufer, ein buntes Völkchen, geschickt
 Und geschäftig, markante Figuren. Keiner hat was zu verlieren.
 Priester, Barbieri, Straßenmaler, jeder beherrscht seinen Trick.
 Noch immer spielt man *Commedia*, und der Tanz von Schinken
 Und Käselaiab wird zur Burleske, an der sich das Kind in dir freut.
 Schurken? Das war aus Bewunderung hingesagt. Die dich linken,
 Sie haben dabei ihr Vergnügen, und so betrogen, doch nie bereut,
 Hast auch du es zuletzt. Was unterhält, macht dich nicht heiß.
 Fremdenführer, wie verräterisch klingt das: Man wird verführt
 Von einem zum andern, zahlt doppelt, wie bei Goldoni der Herr.
 Advokaten, schwarz, die Modebrille sitzt ihnen wie angeschweift,
 Und die Hand, die das Wechselgeld reicht, ist perfekt manikürt.
 Jeder neppt, strengt sich an. Überhaupt hört man oft hier *perpetto*.

(VS 7) ¹¹¹

Die Venezianer, die – zwischen Bühne und Wirklichkeit oszillierend – als täuschende Komödianten auftreten, werden metonymisch zum Spiegel der verführerischen Ambivalenzen der Stadt. Die Verse Grünbeins lassen sich in die lange literarische Tradition einbetten, die die italienische Gesellschaft – insbesondere die venezianische – als eine theatralisierte betrachtet, als eine «*società spettacolo*, a society in which the concepts of face and façade, mask and masquerade play an important part». ¹¹² Ausgehend von der Annahme, dass es unmöglich ist, das Wesen

¹¹¹ Auch in diesem Gedicht ist eine deutliche Anspielung auf Goethe erkennbar, nach dem das Volk den Ausgangspunkt des venezianischen Theaters bildet: «Den Tag über auf dem Platz und am Ufer, auf den Gondeln und im Palast, der Käufer und Verkäufer, der Bettler, der Schiffer, die Nachbarin, der Advokat und sein Gegner, alles lebt und treibt und läßt sich es angelegen sein, spricht und beteuert, schreit und bietet aus, singt und spielt, flucht und lärmt. Und abends gehen sie ins Theater und sehen und hören das Leben ihres Tages, künstlich zusammengestellt, artiger aufgestutzt, mit Märchen durchflochten, durch Masken von der Wirklichkeit abgerückt, durch Sitten genährt» (JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, «Italienische Reise», a.a.O., S. 78).

¹¹² ANDREAS MAHLER, «Writing Venice», a.a.O., S. 32.

und die Fundamente Venedigs zu beleuchten, entwirft Andreas Mahler in einem wertvollen Aufsatz das theoretische Modell einer «Semiotik der Maskerade», die den liminalen und ausweichenden Charakter («elusiveness») der Lagunenstadt sowie die Paradoxie der Venedig-Darstellungen in der Literatur als konstitutive Merkmale der Diskurse über Venedig zu erkunden versucht. Wie die Maske einem erlaubt, man selbst zu sein und gleichzeitig eine andere Identität zu gewinnen, sind die Texte über Venedig durch eine semiotische Struktur des Paradoxen gekennzeichnet, die unüberbrückbare Gegensätze zusammenbringt, ohne die daraus entstehende Ambiguität definitiv zu lösen. Jede Zweideutigkeit wird hingegen aufbewahrt und zur «Signatur des Venezianischen» gemacht. Den innewohnenden Schwellenzustand der Stadt, der auf ihrer Doppelhaftigkeit basiert und ständig Widersprüche stiftet, hat Tony Tanner besonders wirkungsvoll zusammengefasst:

A Western city saturated with the East; a city of land and stone everywhere penetrated by water; a city of great piety and ruthless mercantilism; a city where enlightenment and licentiousness, reason and desire, indeed art and nature flow and flower together – Venice is indeed the surpassing-all-other embodiment of that «absolute ambiguity» which is radiant life containing certain death.¹³

Als «Heterotopie» kann man Venedig weiter bezeichnen, nach der Definition eines bekannten Beitrags von Michel Foucault mit dem Titel *Des espaces autres* (1984). Diese «anderen Orte» – die im Gegensatz zu den Utopien, «les emplacements sans lieu réel», wirklich existieren – sind

des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles [...] tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies [...].¹⁴

Unter den Merkmalen der Heterotopien erwähnt Foucault die Fähigkeit, das extrem Heterogene in einem einzigen Raum zu vereinen, die Widersprüche und Divergenzen zu versöhnen, jede

¹³ TONY TANNER, *Venice Desired*, Oxford, Blackwell, 1992, S. 368.

¹⁴ MICHEL FOUCAULT, «Des espaces autres», in DERS., *Dits et écrits 1954-1988*, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, Bd. 4, S. 752-62, hier S. 755 f.

Doppeldeutigkeit lebendig zu halten: «L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles».¹⁵

Die Zwiespältigkeit Venedigs zerstört die obsoleten Relikte des Idyllischen und zeigt die problematische Identität der Stadt sowie ihre poetische Fruchtbarkeit für den Dichter der Gegenwart. Fern vom Schematismus touristischer Erfahrung sowie von den vormodernen literarischen Besichtigungen der Stadt entdeckt Grünbein das wahrhaft sehenswürdige bzw. bedichtenswerte Venedig in seinen Defizienzen und Gegensätzen, aus denen die der Stadt zugrunde liegende Poetik der Kombination entsteht. In seiner einzigartigen Zusammenstellung von Wasser und Stein erscheint Venedig dem lyrischen Ich als «[e]in Traum auf Schlamm und Schlick gebaut» (*Ven II*): Es ist topographisch und architektonisch da, aber es wirkt wie ein unwahrscheinlicher, irrealer Ort. Venedig ist eine heterotopische Stadt,

Die das Unmögliche möglich macht: Leben inmitten der Fluten.
 Wo sonst blicken Stadtbewohner sooft aufs Wasser wie auf die Uhr?
 Dieses umgekehrte Vineta stemmt sich auf hunderte Brücken.
 Doch seine Bürger sind lebenslang Passagiere – Ruderer und Kanuten,
 Trockenen Fußes, versteht sich.

Wer will, kann in flaschengrünen
 Strudeln und Wirbeln den Grundriß erkennen dort unten, die Härten
 Der Geburt aus dem Schlamm. Wie auf Reede, an Land gezogen,
 Sind die Kirchen hier wirkliche Schiffe, keine Wracks in den Dünen.
 (*Ven VI*)

Den amphibischen Charakter der sowohl dem Lande wie dem Meer angehörigen Stadt betont das poetische Subjekt mit einem Hinweis auf die legendäre Sage von Vineta, der atlantischen Stadt an der südlichen Ostseeküste. Während Vineta auf immer in den Fluten versunken ist, wurde Venedig vor Jahrhunderten dem Meer abgerungen, es ist wie Venus Anadyomene aus dem Wellenschaum aufgestiegen¹⁶ und hat jederlei Bedrohung überdauert. Die Venezianer sind ihrerseits Ruderer und Kanuten, sie verbringen ihre Existenz auf den riesigen Schiffen der Paläste und Kirchen, die nie untergehen. Insofern wird Venedig wie ein Annex des Festlands präsentiert, genauso wie es ein Annex der Geschichte ist:

¹⁵ *Ebd.*, S. 758.

¹⁶ Häufig ist in der europäischen Literatur das phonetische Wortspiel «Venice/Venise-Venus». Vgl. dazu ANGELIKA CORBINEAU-HOFFMANN, *Paradoxie der Fiktion*, a.a.O., S. 56.

Es ist die Stadt, die es noch gibt und doch zu unserer Zeit gar nicht gehört, die im großen Widerspruch steht zur Moderne, zu all den Stadträumen, die wir heute kennen. Venedig ist ein Musterbeispiel für Zivilisation, wie wir sie sonst nie wiedersehen könnten, weil alle anderen Regionen Europas sich extrem gewandelt haben – eine zivilisatorische Arche Noah, in der in engem Raum die alteuropäische Zivilisation festgehalten und konserviert ist, ein nicht modernisierbarer Satz alter Steine, der sich trotzdem mit der Gegenwart konfrontieren muss.¹¹⁷

Im ambivalenten Mischbereich der Stadt koexistieren jedoch nicht nur Schein und Sein, Wasser und Land, Altes und Neues, sondern auch die Konturen zwischen Osten und Westen verwischen in dieser abendländischen «ville d'Orient»: ¹¹⁸ «Der Kirchturm, in den Wellen aufgelöst, wird hier zum Minarett» (VS 4), heißt es in den *Venezianischen Sarkasmen* und anderswo erinnert ein Hinweis auf den venezianischen Händler und Explorator Marco Polo an die Entdeckung Chinas und an den intensiven Kommerz und kulturellen Austausch der Stadt mit dem fernen Osten (VD 1). Aber die schärfste Gegensätzlichkeit Venedigs liegt nach Grünbein ohne Zweifel im Ineinanderfließen von höchster Kunst und niedrigstem Trash, das er mit dem besonders gelungenen Alliterationsspiel der Zeile «Von Tizian bis T-Shirt-Laden, Tittenzeitung bis Tintoretto» kondensiert hat (VS 7).¹¹⁹ Den inneren Konflikt eines Ortes, den man zum Museum erklären würde und zugleich als touristisches Produkt verkaufen will, der für die fremden Besucher begehbar und zugänglich sein, aber dabei in seiner Zerbrechlichkeit geschützt und erhalten werden muss, thematisiert der Lyriker an mehreren Stellen seiner Venedig-Gedichte. Außerdem versteckt die Herrlichkeit der fassadenhaften Stadt in jeder Ecke Fäulnis, Schmutz und «den hier üblichen Faule-Eier-Geruch» (VS 12): Die pittoresken Kanäle sind voll von «Seetang, [...] Müll und [...] weißen Medusen aus Zellophan, / Die als Plastiktüten beim Einkauf dienten» (Ven VI) und

[d]ie schönsten Nebenarme stinken, wenn der Wind sich dreht,
Als seien Tizian, Veronese, Tintoretto Marken
Berühmter Körperdüfte, die von Pest und Sodomie erzählen.
[...] Spülschaum klebt

¹¹⁷ Zitat aus einem persönlichen Gespräch mit Durs Grünbein am 16.12.2008.

¹¹⁸ MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu. La fugitive (Albertine disparue)*, hg. v. Jean Milly, Paris, Flammarion, 1986, S. 283.

¹¹⁹ Zum (postmodernen) Verhältnis zwischen Menschen, Kultur und Trash vgl. die Artikel der dem Trash gewidmeten Nummer der von MICHAEL G. VON DUFVING herausgegebenen Zeitschrift *Ästhetik und Kommunikation*, 138, 2007.

Am Sockel gotischer Paläste, schwefelgelb, in Flocken,
 Und an den Kais, dem Laufsteg für die Haute Couture,
 In den Fäkalienfarben der Saison. (*Ven III*)

Die romantische Schönheit der Wasserstadt, ihre elegante Architektur und die Werke ihrer weltbekannten Maler werden in diesem Gedicht – dessen Untertitel nicht zufällig *Escrementi Serenissime* lautet – dem pestartigen Gestank und der Verschmutzung der venezianischen Fließchen nebeneinander gestellt, so dass das kränkliche und abscheuliche Bild einer Fäkalienstadt, eines urbanen «Zwölffingerdarm[es]» (*Ven III*) wiedergegeben wird. Mit dem einprägsamen Bild vom Kot der gehassten, von den Touristen überfütterten Tauben, die die prachtvollen Gebäude des historischen Stadtkerns beschmieren, resümiert Grünbein die paradoxe – und daher typisch venezianische – Kombination von Kunst und Scheiße: «Gurrend am Markusplatz, versammeln sich die Stukkateure / Zum Lohnempfang für das Verzieren der Portale und Emporen / Vor Kameras» (*Ven III*).

Als (Hetero-)Topos, der in einer reichen Literaturgeschichte zum Aufbau semantischer Universen geführt hat, die sich auf die spezifische Polysemie der Stadt, auf ihre Widersprüche, Gegensätze und Dichtomien stützen, übt Venedig eine besondere Faszination auf Grünbein aus, eine Faszination, die gerade aus der proteischen Schönheit und den maskierten Doppelheiten des Ortes entspringt. Mit dem Lächeln des Sarkasten, der «auf den Paradoxen tanzt»¹²⁰ und nach physisch-konkreten Bildern jagt, legt er offen, was die ver- und entstellte Stadt, die den meisten Literaten von heute als ausgeschöpftes Thema erscheinen mag und doch immer besingenswert ist, in ihrem Wesen ausmacht. Beim Flanieren durch die enigmatische Stadt entblößt das lyrische Ich ihre neurotischen und schauspielerischen Züge: «Jetzt geht man tagelang durch Venedig und sagt sich: Das also war's. / Eine Stadt, die bis heute ein Rätsel blieb, ein Ort für jederlei Hysterie?» (*Ven VIII*). Das Wort «Hysterie» benutzt der Dichter hier nicht als nosologisches Etikett sondern im modernen Sinne als Bezeichnung einer Art der Konfliktverarbeitung, die durch theatralische – meistens unbewusste – Inszenierungen erfolgt.¹²¹ Die Hysterie wird in der heutigen Psychoanalyse als «dissoziative» bzw. «histrionische Persönlichkeitsstörung» benannt: Das Charak-

¹²⁰ DURS GRÜNBEIN, «Drei Briefe», a.a.O., S. 50.

¹²¹ Vgl. STAVROS MENTZOS, *Hysterie. Zur Psychodynamik unbewusster Inszenierungen*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2004.

teristikum Venedigs liegt in der pathologischen Theatralität der Karnevalsstadt, in ihrer egozentrischen Persönlichkeitsspaltung, in der subversiven Zweideutigkeit der Fiktion, in der parallelen Schichtung der Extreme, die hermeneutische Paradoxen entstehen lässt und sowohl den Besucher als auch den Leser vor exegetische Herausforderungen stellt.

ABSTRACT

Durs Grünbein, born in Dresden in 1962, is one of the very last writers who can be called «East German». After the fall of the Berlin Wall he started to travel around the world, thus enriching his poetic production with a remarkable variety of urban landscapes, in which he seeks to read the signs of (post-)modernity. Since his first visit to Venice back in 1997, Grünbein has been writing single poems as well as important cycles about the Italian city, from *Veneziana* (1999) to *Venezianischer Dreisprung* (2002) to *Venezianische Sarkasmen* (2007). This paper aims at offering a first overview on this production, which has mostly been unexplored by critics, and at inscribing Grünbein's Venetian poems within the patterns of his poetics. Venice is presented through stereotyped elements and prototypical myths, as the many intertextual – mostly Goethean – references signal; it is an art city invaded (and gradually being destroyed) by tourists and pigeons, the capital of doubleness and ambiguity, a «heterotopia» where land merges into water and everything seems to be possible. But it is also a place the poet is able to construct a more personal and original image of, i.e. as he compares it to his hometown of Dresden or as he explores it to develop fascinating poetological reflections.

KEYWORDS

Durs Grünbein. Venice.

LIST OF CONTRIBUTORS

Author : MARGHERITA CANNAVACCIUOLO (margherita.c@tiscali.it).

Graduation : Ca' Foscari University of Venice.

Degree : Foreign Languages and Literature.

Ph.D. : Hispanic, Latin-American and East-European Studies.

Current field of research : Hispanic-American Literature.

Principal and recent publications : BOOK REVIEWS: Juan Claudio Lechín Weise, *La gula del picaflor*, La Paz, Editorial Santillana, 2004. ■ Antonio Dal Masetto, *Tres genias en la magnolia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2005. ■ Rosa María Britton, *Il giardino di Fuyang o come si scrive l'amore a Panama*, Roma, Edizioni Estemporanee, 2006. ■ Mario Sartor (a cura di), *Nazioni e identità plurime*, Udine, Forum. Editrice Universitaria Udinese, 2006. ■ Rocío Oviedo y Pérez de Tudela, *Del amor y del amigo*, Nostalgias, Madrid, Ediciones Gondo, 2000; Id., *Desde la sombra incontables de los días*, Madrid, Ediciones Gondo, 2000. Id., *Entre las voces de las calles*, Madrid, Ediciones Gondo, 2005. ■ Marilyn Bobes (Compilación y prólogo), *Cuentos infeas*, La Habana, Ediciones UNION, 2006.

Author : GREGORY DOWLING (dowling@unive.it).

Graduation : Anglo-American Language and Literature.

Current field of research : American poetry of the Second World War.

Principal and recent publications : *In Venice and in the Veneto with Lord Byron*, Venezia, Sopernova, 2008.

Author : ISABELLA FERRON (isabredrose@hotmail.com).

Graduation : Ca' Foscari University of Venice.

Degree : Foreign Languages and Literature.

Ph.D. : Philosophy. German Studies.

Current field of research : 18th and 19th century German literature.

Principal and recent publications : «*Sprache ist Rede*». *Ein Beitrag zur dynamischen und organizistischen Sprachauffassung Wilhelm von Humboldts*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009. ■ «Esperienze del tradurre: didattizzare la traduzione per acculturare e comunicare. Il ruolo della traduzione nell'apprendimento della lingua tedesca», in *Itals.*, V, 13-2007. ■ «Die Sprache ist das bildende Organ des Gedankens». Ein Nachdenken über die Sprachreflexion Wilhelm Humboldts und ihren Einfluss auf die Entstehung der modernen Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie», in *Annali di Ca' Foscari*, XLVI-2007. ■ «Von der Wahrheit (1947): Zur Rolle der Sprache bei Karl Jaspers», in D. von Engelhardt und H.-J. Gerigk (Hg. von), *Karl Jaspers im Schnittpunkt von Zeitgeschichte, Psychopathologie, Literatur und Film*, Heidelberg, Matthes Verlag, 2009.

Author : LORETTA INNOCENTI (innoc@unive.it).

Graduation : University of Florence.

Degree : Foreign Languages and Literature.

Current field of research : English theatre. Word and image in English Renaissance.

Principal and recent publications : *Vis eloquentiae. Emblematica e persuasione*, Palermo, Sellerio, 1983. ■ *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze, Sansoni, 1985. ■ *Il teatro elisabettiano* (I contesti culturali della letteratura inglese), Bologna, il Mulino, 1994. ■ «“Language thou art too narrow”: Reflections on Visual

and Verbal Iconicity», in *Textus*, XII, 1, 1999, 11-36. ■ «Iconoclasm and Iconicity in Seventeenth-Century English Poetry», in O. Fischer - M. Naenny (eds.), *The Motivated Sign. Iconicity in Language and Literature 2*, Amsterdam, Benjamins, 2001, 211-225. ■ «Forging the Canon», in G. Balestra - G. Mochi (eds.), *Ripensare il canone. La letteratura inglese e angloamericana*, Roma, Artemide, 2007, 107-119. ■ With P. Amalfitano (eds.), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Roma, Bulzoni, 2007, 2 vols.

Author : ROSELLA MAMOLI ZORZI (mamoli@unive.it)

Graduation : Ca' Foscari University of Venice.

Degree : Foreign Languages and Literature.

Current field of research : Anglo-American literature. Canadian literature.

Principal and recent publications : Henry James, *Letters to Isabella Stewart Gardner*, London, Pushkin Press, 2009.

Author : GIOVANNI MANISCALCO BASILE

Graduation :

Current field of research : Lexicographic analysis of some Russian projects of constitution from the 18th to the 20th century.

Principal and recent publications : *La sovranità ecumenica del Gran Principe di Mosca: genesi di una dottrina (fine XV-inizio XVI secolo)*, Milano, Giuffrè, 1983. ■ *Lessico giuridico, politico ed ecclesiastico nella Russia del XVI secolo*, Roma, Herder, 1995. ■ «Da Sarajevo a Gorbacev», in M. Colucci e R. Picchio (a cura di), *Storia della Civiltà Letteraria Russa*, Torino, Utet, 1997. ■ «Utopia e disperazione nel Boris Godunov di Modest Musorgskij», in *Rivista di studi utopici*, 6, 2008.

Author : ALICE MAZZOTTI (mazalice@yahoo.it).

Graduation : Verona University.

Degree : Modern Humanities.

Current field of research : She is now an undergraduate of the faculty of Foreign Languages and Literature, Ca' Foscari University of Venice.

Author : DAVID NEWBOLD (newbold@unive.it)

Graduation : Oxford University.

Degree : M.A. in Modern Languages and Literature.

Ph.D. : Reading University.

Ph.D. field of research : Master in Applied Linguistics.

Current field of research : Testing. English as a *lingua franca*.

Principal and recent publications : «Which English for a Modern Languages faculty?», in *Quaderni di Ricerca del Centro Linguistico Interfacoltà: Didattica delle lingue straniere, testing e multimedialità*, 2004. ■ «Towards Portfolio: Approaches to Assessing Speaking», in *Teaching English in China*, vol 30, 1, 2007. ■ «Co-certification: A New Direction in External Assessment?», in *English Language Teaching Journal*, 63/1, 2009.

Author : ARMANDO PAJALICH (pajal@unive.it).

Graduation : Ca' Foscari University of Venice.

Graduation : Foreign Languages and Literature.

LIST OF CONTRIBUTORS

Current field of research : Imperial and post-colonial anglophone cinema.

Principal and recent publications : *Il bianco, il nero, il colore. Cinema dell'Impero Britannico e delle sue ex-colonie (1929-1972)*, Firenze, Le Lettere, 2008.

Author : LUDOVICA PALADINI (ludovicapaladini@hotmail.com).

Graduation : Ca' Foscari University of Venice.

Degree : European, American and post-colonial Languages and Literatures.

Ph.D. : Ca' Foscari University of Venice.

Ph.D. field of research : Language, culture and society.

Current field of research : Contemporary Chilean theatre.

Principal and recent publications : REVIEWS: «Carlos Dámaso Martínez, *Serial* and *El arte de la conversación*», in *Rassegna Iberistica*, n. 88, 2008. ■ «S. Costanzo, La costruzione di un giallo sociale: *Las cuatro estaciones* di Leonardo Padura Fuentes», in *Rassegna Iberistica*, n. 89, 2009. ■ «A. Zurlo, *El sendero de Dante*», in *Rassegna Iberistica*, n. 90, 2009. ■ «María de la Luz Hurtado y Vivián Martínez Tabares (sel.), *Antología de teatro chileno contemporáneo*», in *Rassegna Iberistica*, n. 90, 2010 (in the press). ■ «Juan Villegas Morales, *Yo tenía un compañero*», in *Rassegna Iberistica*, n. 91, (in the press).

Author : SERGIO PEROSA (perosa@unive.it).

Graduation : Ca' Foscari University of Venice.

Degree : Foreign Languages and Literature.

Current field of research : He is working on a study about H. James and Shakespeare.

Principal and recent publications : *From Islands to Portraits*, Amsterdam, IOS Press, 2000. ■ *Il Veneto di Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2002. ■ *L'albero della cuccagna. Classici e post-coloniali di lingua inglese*, vol I, 2004; vol II, 2009, Vicenza, Accademia Olimpica. ■ *Transitabilità. Arti, paesi, scrittori*, Palermo, Sellerio, 2005. ■ He has edited and translated works by W. Shakespeare, V. Woolf, H. James, H. Melville, W. D. Howells, J. Berryman, R.P. Warren. ■ At the moment he is writing a study on H. James and Shakespeare. ■ He was editor of *Annali di Ca' Foscari*, and *Rivista di Studi Anglo-Americani* and co-edited the bilingual Garzanti edition of Shakespeare's *Complete Works* (1993-2000).

Author : SAINZ GONZÁLEZ MARÍA EUGENIA (eusainz@libero.it).

Graduation : University of Deusto.

Degree : Filología ispanica.

Ph.D. : Currently enrolled in a Ph.D. at the Autonomous University of Madrid.

Ph.D. field of research : Philosophy and linguistics.

Current field of research : Discursive signals. Contrastive analysis of Spanish/ Italian.

Principal and recent publications : «*También / anche: estudio semántico contrastivo*», in Gloria Bazzocchi e Pilar Capanaga (coord.), *Mediación lingüística de lenguas afines: español / italiano*, Atti delle Primeras jornadas del español para mediadores lingüísticos, dicembre 2003, presso la sede di Forlì (SSLMIT) dell'Università di Bologna. Forlì, Gedit edizioni, 2006. ■ «*También / tampoco: marcadores de modalidad deóntica*», in

Annali di Ca' Foscari, XLV, 2006. ■ «Por qué resulta difícil comprender un marcador del discurso», en Marie-Christine Jamet (coord.), *Orale e intercomprensione tra lingue romanze. Ricerche e implicazioni didattiche*, Atti della giornata di studio, 7 dicembre 2006, Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009. ■ «Anzi: del italiano al español», in *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura, traduzione*, Atti del XXIV congresso dell'Associazione Ispanisti Italiani (AISPI), Università degli Studi di Padova, 23-26 maggio 2007 (in the press). ■ «El concepto de inferencia conversacional generalizada. A favor de una gramática de lo implícito», in Atti del XXV Convegno AISPI, Napoli, 18-21 febbraio 2009 (in the press).

Author : DANIELE VECCHIATO (dani-marburg@hotmail.it).

Graduation : Ca' Foscari University of Venice.

Degree : Foreign Languages and Literatures.

Current field of research : Goethe's Age. Studies on Cultural Memory. 20th century and contemporary German Literature. East German Literature. Intermediality.

Principal and recent publications : D.V. with H. Bajohr, A. Abmeier *et. al.* (eds.) Peter Weiss, *Briefe an Henriette Itta Blumenthal*, Berlin, Matthes & Seitz, 2010. ■ «Ibridazioni postmoderne. Note in margine alla fantasmagoria *Vieux Saxe* di Durs Grünbein», in *Paragrafo. Rivista di letteratura & immaginari*, VI, 2010. ■ «Il tumultuoso Welttheater dell'interiorità. Le lettere del giovane Peter Weiss a Henriette Itta Blumenthal Rodan», in F. Cercignani (ed.), *Studia theodisca*, XVI, 2009. ■ «MonoLogische Gedichte? Über Durs Grünbeins Rezeption von Gottfried Benn und Ossip Mandelstam», in *Focus on German Studies*, 16, 2009.

Finito di stampare presso
DAIGO PRESS srl - Limena (PD) - tel. 049 767495
nel mese di luglio 2010