

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

a cura di

Fernando Cioni

Libertà e limite: adattamenti
e forme di
espressione nella
letteratura e nella
linguistica

FIU
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

- 78 -

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access “diamante” fondata a e diretta da Beatrice Tottosy dal 2004 al 2020
“Diamond” Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottosy from 2004 to 2020

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Anna Wegener

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Sabrina Ballestracci, Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Federico Fastelli, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Paolo La Spisa, Michela Landi, Marco Meli, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europae), Ayşe Saraçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Nicola Turi, Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Arianna Amodio, Stefania Acciaioli, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, Alessia Gentile, Samuele Grassi, Alessandra Lana, Giovanna Lo Monaco, Francesca Salvadori

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/p440.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; anna.wegener@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonielli@unifi.it

Libertà e limite:
adattamenti e forme di espressione
nella letteratura e nella linguistica

a cura di
Fernando Cioni

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2025

Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica / a cura di Fernando Cioni. – Firenze : Firenze University Press, 2025.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 78)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221506129>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 979-12-215-0612-9 (PDF)

ISBN 979-12-215-0613-6 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0612-9

The editorial products of BSFM are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<<https://www.forilpsi.unifi.it/p440.html>>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), Marika Pia Colangelo, Deborah Fantechi (interns), Arianna Amatruda, Alessandro Baracco, Elisabetta Basile, Ginevra Beretta, Martina Di Carlo, Arianna Fabbri, Noemi Fioralisi, Elisa Gallori, Elena Giusti, Alessia Grandieri, Serena Pantì, Francesco Quattrocchi, Giorgio Rimbotti, Martina Rossi, Chiara Sonnimini, Viola Strambi, Vittorio Viola (students of the Master in Print and Digital Publishing, Department of Education, Languages, Interculture, Literatures and Psychology, University of Florence, academic year 2023-24), with the collaboration of Alessia Gentile, Viola Romoli, Francesca Salvadori.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).


Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, V. Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, F. Franco, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2025 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Sommario

Ringraziamenti	7
Premessa <i>Fernando Cioni</i>	9
PARTE 1 ADATTAMENTI E FORME DI ESPRESSIONE NELLA LETTERATURA	
L'articolazione degli spazi drammatici nelle tragedie di Juan de la Cueva: un'affermazione di libertà rispetto al canone neo-aristotelico <i>Elena Merlino</i>	15
“Liberty! Freedom! Tyranny is dead!” Simulazione e dissimulazione della libertà in <i>Julius Caesar</i> <i>Fernando Cioni</i>	37
“But this rough magic I here abjure”: il limite del potere nella costituzione dell'arte in <i>The Tempest</i> <i>Chiara Di Dio</i>	51
“The siege of wat'ry Neptune”. Una prospettiva novecentesca su origine e limiti dell'ordine nel dramma elisabettiano <i>Giacomo Ferrari</i>	65
Qualche riflessione su Pol Kalig. Imitazione, libertà e adattamenti nella poesia del primo propagatore di Corbière <i>Francesco Vignoli</i>	81

Il verso di Valery Larbaud: un esempio di ironica “libertà vigilata” <i>Letizia Imola</i>	95
Paul Bourget psicologo: tra determinismo e libertà <i>Adrián Valenzuela Castelletto</i>	109
“La libertà e i suoi traditori”: Heine e Büchner <i>Arianna Amatruda</i>	121
Paul Celan: poesia come affermazione di libertà. Le ambiguità della ricezione critica <i>Liliana Giacoponi</i>	135
Johann Peter Hebel. Libertà e limite: <i>Der Staar von Segringen</i> , 1810. Un’analisi narratologica <i>Stefania Mariotti</i>	151
“Widerstand durch Bildung”. Forme dialettiche della libertà in <i>Der Turm</i> di Uwe Tellkamp <i>Carmen Mitidieri</i>	167
“Immagino che rimarrò intertestuale fino all'ultimo respiro”. Migrazione di testi da Péter Esterházy a Zsófia Bán: un caso di studio <i>Claudia Tatasciore</i>	181
Ciclo delle novelle italiane di Dmitrij Merežkovskij: “stilizzazione” o plagio? <i>Anastasiia Fedorova</i>	197

PARTE 2

ADATTAMENTI E FORME DI ESPRESSIONE NELLA LINGUISTICA

I <i>Pippo e Peppo</i> di Giorgio Caproni. Analisi linguistica di un’impresa traduttiva atipica <i>Giovanni Giri</i>	215
Riflessioni linguistiche tra libertà e limite <i>Yasmina Moussaid, Ambra Papparatty</i>	235
Il concetto di libertà nell’ebraico biblico e Pesach, la festa della liberazione <i>Chiara Stornaiuolo Pratesi</i>	249
Riferimenti al mito della consanguineità nel testo sinofono <i>Variopinta Roma (Binfen Luoma)</i> <i>Tianyang Sun</i>	259
Autori	271

Ringraziamenti

Il curatore desidera ringraziare il Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia (FORLILPSI) dell'Università di Firenze e la sua Direttrice, Prof.ssa Vanna Boffo, che ha reso possibile la pubblicazione di questo volume. Un ringraziamento va al Direttore del Laboratorio Editoriale Open Access, Marco Meli, e a tutto lo staff, in particolare a Francesca Salvadori per il formidabile lavoro di editing, e ad Arianna Antonielli per il suo sostegno al progetto e per i suoi preziosi consigli.

Premessa

Fernando Cioni

Quando si parla di libertà, ha fatto notare Massimo Cacciari, “bisogna immediatamente chiarire di quale libertà si tratta: di quella che cercano i filosofi e, a mio avviso, non possono trovare che come pura idea; o quella verità che libera, che renderà liberi, di cui parlano – e giustamente, perché questo è il loro ambito – i teologi” (2002, 53). Questa libertà si rivela come un “presupposto’, una ‘energia’, il cui proprio significato consiste nel liberarmi, [...], una verità il cui significato consiste nell’essere un’energia liberante, uno spirito liberante” (*ibidem*). Questa energia e questo spirito trovano nella scrittura, in tutte le sue forme, uno spazio di libertà, sia per l’autore sia per il lettore. La letteratura come palestra di libertà, per citare una recente raccolta di saggi di George Orwell (2013), viene meno, muore, quando viene limitata da guerre, barriere, pandemie, quando il libero pensiero perde la sua stessa ragione di esistere. George Orwell in un saggio del 1940 (“Inside the Whale”), notava amaramente come

Quasi certamente stiamo per entrare in un’era di dittature totalitarie – un’era in cui la libertà di pensiero sarà prima un peccato mortale poi un’astrazione priva di senso. L’individuo autonomo sta per essere cancellato dalla faccia della terra. Ma questo significa che la letteratura, nella forma in cui la conosciamo adesso, dovrà subire almeno una morte temporanea. (2013, 120)

La libertà si caratterizza sempre in rapporto ai suoi limiti, come suggeriva Dante nel primo canto del *Purgatorio* (“libertà va cercando, ch’è sì cara / come sa chi per lei vita rifiuta”, I.70-71). Luciano Canfora nota come “Dante perviene

Fernando Cioni, University of Florence, Italy, fernando.cioni@unifi.it, 0000-0003-1241-6903

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fernando Cioni (edited by), *Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella linguistica e nella letteratura*, © 2025 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0612-9, DOI 10.36253/979-12-215-0612-9

a una nozione di libertà che consiste nella consapevolezza del limite o, per dirla con Hegel, nella consapevolezza della necessità” (2023, 15).

Lo spazio letterario e quello linguistico rappresentano la dimensione ideale di questa consapevolezza del limite. Il volume raccoglie saggi che, da una prospettiva letteraria, teatrale, linguistica e traduttologica, esplorano il tema della libertà come tema letterario, la narrazione della libertà sociale, politica e di genere; la libertà come stile linguistico ed espressivo, la libertà come mezzo di espressione e di rappresentazioni identitarie nelle minoranze linguistiche; infine la libertà secondo le sue capacità di adattarsi al limite posto dal referente, come nel plagio, nell’intertestualità, nell’intermedialità e nella traduzione.

Il teatro della prima età moderna è terreno di sperimentazione e conflitti. Elena Merlinò, Chiara Di Dio e Giacomo Ferrari affrontano il tema della libertà e dei suoi limiti rispettivamente nel teatro spagnolo e nel teatro inglese. Merlinò studia l’affrancamento dal canone neo-aristotelico come affermazione di libertà nelle strategie drammatiche di Juan de la Cueva. De la Cueva tende a non rispettare le unità di luogo e di tempo e propone una “pluralità spazio-temporale, una moltiplicazione dei luoghi dell’azione e una flessibilità spaziale” (20), che gli permette una maggiore libertà drammaturgica e teatrale. Di Dio e Ferrari affrontano il limite del potere nel dramma elisabettiano. Di Dio legge *The Tempest* come un dramma sul potere, sul rovesciamento della relazione servo-padrone, evidenziando le interconnessioni fra libertà e limite, analizzando prima la relazione fra Sycorax e Ariel, poi quella di interdipendenza fra Prospero e Ariel. Ferrari, partendo dagli studi di Carl Schmitt, analizza il dramma elisabettiano attraverso la relazione fra libera invenzione poetica e ineludibile realtà storica, e come tale relazione rispecchia il rapporto fra *Trauerspiel* e *Tragik* e quello fra artificio dell’ordine politico ed eccezione, limite e fondamento dell’ordine.

La letteratura francese della seconda metà dell’Ottocento e dei primi del Novecento è oggetto di studio di tre saggi che spaziano dalla poesia di Pol Kalig e Valerie Larbaud al romanzo di Paul Bourget. Francesco Vignoli discute l’idea di libertà tra imitazione e adattamento in dodici sonetti di Kalig, mettendo in evidenza come non si tratti di una mal riuscita imitazione di *Amour jaunes* di Tristan Corbière, ma di un tentativo di elogio della sua poetica ed estetica. Letizia Imola affronta il tema della libertà come stile linguistico ed espressivo nella poesia di Valery Larbaud. Attraverso un’analisi del suo verso libero, che abbandona la rima e il verso alessandrino, Imola sottolinea come la dissacrante e raffinata ironia metrica costituisca un tentativo di sovversione e liberazione formale. Adrián Valenzuela Castelletto s’interroga sui limiti del determinismo e della libertà nei romanzi di Paul Bourget che vanno dal 1873 al 1889. Valenzuela Castelletto, partendo dal romanzo psicologico e dal determinismo scientifico, esplora il concetto di libertà nel romanzo di Bourget, sia come libertà universale che come libertà dello scrittore e dell’intellettuale.

Fin dalla Rivoluzione francese, la libertà è stata allegorizzata come una donna. Dolf Oehler, in un suo saggio del 1980, suggerisce che se la libertà è una bella donna, allora per noi dovrebbe essere facile amarla (1980, 91). Arianna Amatruda nel suo saggio ripercorre l’allegoria della libertà nelle rivoluzioni

francesi, nelle cui rappresentazioni si delineano diverse declinazioni politiche dell'idea di libertà. Amatruda, da una prospettiva imagologica, analizza il sentimento libertario di Heinrich Heine e George Büchner attraverso esempi da passi saggistico-discorsivi sulla libertà, e da immagini, metafore e allegorie di libertà disseminati nelle loro opere. La poesia come affermazione di libertà in Paul Celan è l'oggetto di studio di Liliana Giacomoni. Celan rivendicava il diritto del poeta alla non chiarezza, al verso oscuro che costituisce l'essenza stessa della libertà della poesia. La libertà intesa come libertà personale è al centro della produzione di Johann Peter Hebel. Stefania Mariotti attraverso un'analisi narratologica del racconto *Der Staar von Segringen* porta in superficie le preoccupazioni dell'essere umano e i suoi possibili spazi di libertà. La libertà come resilienza a un apparato repressivo, come quelle della DDR prima del 1989, è al centro del contributo di Carmen Mitidieri che analizza la dialettica fra libertà e limite in *Der Turm* di Uwe Tellkamp. Mitidieri sottolinea come il tentativo di preservare un'eredità culturale, attraverso un nuovo modello educativo in opposizione a quello socialista, finisce per riprodurre quell'annientamento dell'individualità che caratterizza il collettivismo socialista.

L'intertestualità come strumento di affermazione della libertà della lingua letteraria, opposta a quella del socialismo reale, è al centro del saggio di Claudia Tatasciore che ricostruisce la rete intertestuale del racconto di Zsófia Bán *Oroszlánt fürdető férfi*. Il racconto si presenta come un pastiche intertestuale, una vera e propria migrazione di testi, scritti e non: il titolo di un quadro di Attila Szűcs, il romanzo *A szív segédigei* di Péter Esterházy, il film di Jean-Luc Godard's *Pierrot le Fou*. La riscrittura come forma di libertà letteraria viene studiata da Anastasiia Fedorova nelle novelle italiane di Dmitry Merežkovskij. Fedorova analizza il metodo compositivo di Merežkovskij, mettendo in evidenza sia l'appropriazione delle fonti novellistiche italiane sia la riscrittura che offre una nuova stilizzazione e rielaborazione del genere rinascimentale della novella.

“Tradurre”, scrive Alessandro Serpieri, “è indispensabile per la vita delle culture e per la vita dei testi letterari” (2015, 111), ma come deve essere il testo tradotto, una fedele interpretazione o il traduttore può godere di una relativa libertà? Che tradurre implichi un processo interpretativo che si adatta alla lingua d'arrivo lo sottolineava Borges in una postilla sulla traduzione nella rivista *Sur* nel 1976: “cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo” (1999, 301); d'altronde, scriveva sempre lo scrittore argentino, “el original es infiel a la traducción” (1974 [1943], 732). Tradurre, come suggerisce Umberto Eco, è “dire quasi la stessa cosa”, “un procedimento che si pone [...] all'insegna della negoziazione” (2003a, 6; si veda anche 2003b). La traduzione del classico di Wilhelm Busch *Max und Moritz*, che Giorgio Caproni traduce come *Pippo e Peppo* nel 1974, rappresenta un esempio quasi estremo di questa negoziazione. Giovanni Giri ricostruisce i modelli culturali e letterari che sottostanno a quella che si presenta come una trasformazione dell'originale, sottolineando le varie libertà che Caproni si prende per creare un testo che talvolta si presenta come una riscrittura vera e propria.

Yasmina Moussaid e Ambra Papparatty s'interrogano sull'uso differente nel contesto morfosintattico e discorsivo del termine “libertà”, che assume spesso

significati diversi non solo rispetto al contesto culturale, ma anche rispetto al contesto linguistico. La lingua costituisce per il parlante una forma di libertà. Moussaid e Paparatty esplorano nelle lingue la relazione fra libertà e limite, sia in contesti di bilinguismo che di minoranze linguistiche. Infine, il concetto di libertà viene studiato in relazione all'intelligenza artificiale, insieme ai suoi limiti di interpretazione del concetto stesso di libertà rispetto alla capacità umana di interpretazione. Chiara Stornaiuolo Pratesi propone un'analisi semantica di tre vocaboli utilizzati in ebraico per parlare di libertà: *dror*, *hfsy* e *herut*, quest'ultima non compare nelle fonti bibliche ma solo in epoca più tarda. Stornaiuolo Pratesi ripercorre attraverso queste parole il significato di libertà per il popolo ebraico, andando all'origine della festività di Pesach che è strettamente connessa con il concetto di libertà e di liberazione. Sun Tianyang, infine, affronta il tema della libertà legata all'immigrazione cinese attraverso la letteratura sinofona italiana, focalizzandosi su *Variopinta Roma* della scrittrice cinese Li Shuman e su come rappresenti e rifletta sul concetto di cinesità.

Il volume offre, dunque, un panorama articolato sul concetto di libertà nei limiti dell'espressione letteraria e linguistica, che, con approcci metodologici diversi, spazia cronologicamente dal rinascimento alla contemporaneità, dalla traduttologia alla sociolinguistica, aprendo prospettive critiche su un tema, quello della libertà che nella contemporaneità viene messo in discussione a livello politico, mediatico e filosofico.

Riferimenti bibliografici

- Borges J.L. (1974 [1943]), "Sobre el Vathek de William Bedford", in Id., *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 729-732.
- (1999 [1976]), "El oficio de traducir", in Id., *Jorge Luis Borges en Sur: 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé, 298-301.
- Cacciari Massimo (2002), "Il male e la libertà", *Divus Thomas*, 105, 2, 53-58.
- Canfora Luciano (2023), *Dante e la libertà*, Milano, Solferino.
- Eco Umberto (2003a), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- (2003b), *Mouse or Rat?: Translation as Negotiation*, London, Orion.
- Oehler Dolf (1980), "Liberté, Liberté Chérie: Männerphantasien über die Freiheit. Zur Problematik der erotischen Freiheitsallegorie", in Georg Büchner, *Dantons Tod. Die Trauerarbeit im Schönen*, hrsg. von Peter Becker, Frankfurt am Main, Syndikat, 91-105.
- Orwell George (2013 [1940]), "Dentro la balena", in Id., *Letteratura palestra di libertà*, cura e traduzione di Guido Bulla, Milano, Mondadori.
- Serpieri Alessandro (2015), *Avventure dell'interpretazione*, Pisa, ETS.

PARTE 1

Adattamenti e forme di espressione nella letteratura

L'articolazione degli spazi drammatici nelle tragedie di Juan de la Cueva: un'affermazione di libertà rispetto al canone neo-aristotelico

Elena Merlino

Abstract:

This article analyses the techniques of dramatic space construction employed by Juan de la Cueva, one of the main exponents of tragic experimentation under Felipe II (1577-1587). It offers concrete examples in which the playwright, deviating from the neo-Aristotelian model, utilizes the stage space of the emerging commercial theatres in a more dynamic way, thus anticipating the fluidity and "spatial flexibility" that would later characterize space construction in the Spanish Golden Age theatre. Specifically, the study focuses on those devices that facilitate transitions between different dramatic spaces, such as the change of *cuadro*, the *espacio itinerante*, and the *escena interior*.

Keywords: *cuadro*, *escena interior*, *espacio itinerante*, Juan de la Cueva, Spanish theatre

1. Premessa

L'obiettivo del presente studio è un'analisi delle strategie drammatiche con cui Juan de la Cueva, poeta e drammaturgo spagnolo della seconda metà del Cinquecento, tenta un affrancamento rispetto al canone neo-aristotelico, in particolar modo rispetto all'unità di luogo nella tragedia.

La sperimentazione tragica nella Spagna Cinquecentesca, che la critica situa tra il 1577 e il 1588, ebbe vita breve e un successo di pubblico limitato, ma, per chiunque voglia approcciarsi allo studio della grande stagione della *Comedia Nueva*, essa costituisce un punto di partenza importante in cui iniziano a delinearsi quelle prassi e convenzioni teatrali che diventeranno dominanti nel teatro barocco spagnolo.

L'esperienza teatrale aurea, anche in virtù del suo carattere poetico, è stata a lungo tempo studiata proprio in quanto poesia drammatica, prediligendo cioè un approccio letterario, che ne ha quasi totalmente messo in ombra la dimensione spettacolare, dimenticando in parte quella visualità che costituisce un tratto essenziale della parola drammatica: "Todo, en la palabra teatral, es visual desde el momento en que sólo su visualización en el escenario realiza verdaderamente su vocación ontológica" (Arellano 1995, 412). Solo negli ultimi decenni, la cri-

Fernando Cioni, University of Florence, Italy, fernando.cioni@unifi.it, 0000-0003-1241-6903

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fernando Cioni (edited by), *Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica*, © 2025 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0612-9, DOI 10.36253/979-12-215-0612-9

tica ha iniziato a concentrarsi in maniera maggiormente sistematica sull'analisi della dimensione performativa, della categoria spaziale in particolare, ed è un approccio che, a partire dal dato testuale, della didascalia teatrale nello specifico, è funzionale a una maggiore comprensione della struttura profonda del testo drammatico, anche dal punto di vista critico e filologico¹.

2. Il canone neo-aristotelico e il teatro di Juan de la Cueva

Un primo aspetto da considerare è che, come puntualmente osservato da Couderc, l'influenza effettiva dell'aristotelismo in Spagna si realizza in una fase in cui i teatri commerciali (che iniziano la loro attività già negli anni Settanta del Cinquecento) e tutto il circuito teatrale ad essi collegato si stavano già ampiamente affermando nella penisola iberica: "l'influence de ces nouvelles théories ne put se faire sentir que lorsque le théâtre comercial avait déjà pris son essor – les ouvertures de corrales de comedias se multiplient dans tous les centres urbains de la Péninsule à partir du milieu des années 1570" (2012, 38). Oltre alle traduzioni, piuttosto tardive, della *Poetica* realizzate da Alonso Ordóñez nel 1626 e Vicente Mariner nel 1630, vi sono echi del trattato aristotelico in alcuni testi della seconda metà del Cinquecento, come le *Anotaciones a Garcilaso* di Fernando de Herrera (1580), il *Proemio* di Baltasar de Escobar a *El Monserrate* di Cristóbal de Virués (1589) e il *Prólogo* di Cristóbal de Mesa al poema eroico *Las navas de Tolosa* (1594) (Pontón 2011, 11-12). Tuttavia, i riferimenti alla *Poetica* disseminati nei testi non sono sinonimo di fedeltà all'opera originale, in quanto le idee che potremmo definire propriamente aristoteliche sono contaminate in parte da una concezione tardo-latina e medievale del concetto di tragedia, intesa come forma di narrazione epica in stile elevato e con personaggi illustri che inizia bene e termina male, e in parte dalle influenze del pensiero platonico, oraziano e, più in generale, dai commenti e dalle interpretazioni di umanisti² quali, ad esempio, Robortello (1548) e Castelvetro (1570), considerato il responsabile

¹ Per un excursus sugli studi che, nel corso dei decenni, si sono focalizzati su tale aspetto, soprattutto a partire dagli imprescindibili articoli di Díez Borque (1975), Dixon (1986) e Varey (1986), in cui i critici si concentrano in particolar modo sulla dimensione visuale dell'opera drammatica, si rimanda a Rubiera (2005) e a tre volumi monografici, pubblicati tra il 2014 e il 2015, ai quali hanno contribuito numerosi specialisti del settore e che si inseriscono nel contesto del progetto *Escena Áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos*, coordinato da F. Sáez Raposo.

² Sottolinea Sánchez Laílla: "La crítica ha puesto de manifiesto que el pensamiento literario se caracterizó por responder a un paradigma teórico compuesto, en el que Aristóteles, por razones de prestigio intelectual, ocupó un lugar preeminente, en el que otros pensadores tuvieron un papel nada desdeñable. Así Aristóteles, Horacio y Platón componen el triunvirato de auctoritates máximas del Renacimiento, y el cruce de las tres corrientes de pensamiento generadas de cada uno de ellos [...] alimentó el grueso del pensamiento moderno sobre el hecho literario y sus géneros" (2000, 10).

della derivazione delle unità di tempo e luogo a partire dall'unità d'azione, l'unica esplicitamente presente in Aristotele³. Come ricorda Weinberg,

en la historia de la crítica literaria moderna Ludovico Castelvetro figura como el introductor de las tres unidades pseudo-aristotélicas de tiempo, lugar y acción. O, al menos, se le reconoce el mérito de haber sido el primero en dar forma definitiva al complejo de tiempo-lugar-acción y, con ello, de haber ejercido una importante influencia en el desarrollo de la doctrina clásica. (in Rubiera 2005, 47)

Nell'ottica di Castelvetro, il rispetto di tali unità sarebbe un presupposto necessario per la composizione di un'opera drammatica e deriva da una concezione del pubblico inteso come massa rozza e ignorante, caratterizzata da un'immaginazione povera e limitata, tale da non permettere la realizzazione scenica di un evento che si sviluppi in più di uno spazio: “[...] las limitaciones imaginativas del público obligan a reducir el espacio en que ocurren los hechos a lo que alcanza la vista” (Rubiera 2005, 48). Tuttavia, la visione che i drammaturghi aurei hanno del pubblico è radicalmente distinta, e costoro si dimostreranno pienamente coscienti del gusto per la meraviglia prodotta dalla varietà dell'azione (e degli spazi rappresentati) che caratterizza lo spettatore medio del *corral*, una consapevolezza che iniziamo parzialmente a intravedere anche in Cueva:

Por un lado, el dramaturgo confía plenamente en el poder imaginativo del espectador y, por otro, sabe que este tiene un gusto especial por contemplar acciones variadas. Así que la sucesión rápida de acontecimientos que se desarrollan en lugares diversos contará con el apoyo imaginativo del público y asegurará el éxito de la representación. (Ivi, 49)

Juan de la Cueva (1543-1612), autore savigliano di formazione umanistica, si inserisce in un contesto di sperimentazioni drammatiche che, come anticipato, la critica tende a situare tra il 1577, anno di pubblicazione delle due tragedie di Jerónimo de Bermúdez *Nise lastimosa* e *Nise laureada* con il significativo titolo *Primeras tragedias españolas*, e il 1588, quando la sperimentazione tragica si considera conclusa con la pubblicazione delle tragedie di Gabriel Lasso de la

³ Come indica Sánchez Laílla, “el gusto por elaborar síntesis entre distintas tendencias es una de las características de nuestro Renacimiento” (*ibidem*). Sul tema della contaminazione come metodologia di studio ed esegesi dei testi classici da parte degli intellettuali umanisti si veda García Berrio (1978). Per quanto riguarda la diffusione dell'aristotelismo e la storia della critica nel Rinascimento si rimanda a Weinberg (1961) e all'insieme degli studi della *Cambridge History of Literary Criticism* (1999). Relativamente alla teoria della tragedia nel Rinascimento europeo e spagnolo e alle riletture e riscritture della tradizione aristotelica tra Rinascimento e Barocco in Spagna si vedano, oltre ai fondamentali studi di Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1972), Hermenegildo (1973), Newels (1974), i contributi di Álvarez Sellers (1997; 2004), Sánchez Laílla (2000), Esteve (2004) e il numero della rivista *Theatralia* dedicato a tragedia, commedia e canone (2000). Si rimanda anche a Rubiera (2009), per l'ampia bibliografia proposta sul tema, posta in relazione con l'influenza di Terenzio e dei commentatori e traduttori del commediografo latino nel pensiero teorico e nella prassi drammatica spagnola a partire dal XVI secolo.

Vega, in quanto non vi sono prove di ulteriori tentativi in questo senso⁴. Le proposte tragiche di questo decennio⁵ si situano in un contesto culturale di crisi sostanziale degli utopistici ideali di armonia rinascimentali⁶, di una visione della realtà maggiormente cupa e angosciosa, e nascono su influenza del teatro di stampo neo-seneciano, filtrato soprattutto attraverso l'esperienza artistica e il discorso critico di Giraldo Cinzio. Il letterato ferrarese, in particolar modo mediante *Orbecche* (1541), opera di grande successo, che circolò in tutta Europa e che fu ampiamente imitata, propone una nuova forma tragica capace di dare corpo alle inquietudini contemporanee e di suscitare forti emozioni negli spettatori, mettendo in scena episodi di violenza, crudeltà e abusi di potere: si tratta del cosiddetto "teatro del horror" (Hermenegildo 1973, 155).

Sul versante spagnolo⁷, i tragediografi tentano un affrancamento rispetto alla precettistica classica, tenendo conto delle innovazioni che si producevano in Italia in materia tragica e, dunque, del modello seneciano e neo-seneciano, sia per esperienza diretta delle opere di Seneca, sia, appunto, attraverso il filtro delle opere italiane⁸. Ciò che ne risulta è, sostanzialmente, un tentativo di

⁴ Si tratta della *Tragedia de la honra de Dido restaurada* e della *Tragedia de la destruyción de Constantinopla*, pubblicate a Madrid all'interno della raccolta *Romancero y tragedias*. Nella sua edizione della *Tragedia de la destruyción de Constantinopla* di Lasso de la Vega, Hermenegildo sostiene che il drammaturgo madrileno "continúa, cierra y liquida la corriente trágica que invade la escena de la España filipina" (Hermenegildo 1983, 18).

⁵ La stagione annovera tra i suoi maggiori esponenti Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva, Lupericio Leonardo de Argensola e Miguel de Cervantes: nello specifico, Rey de Artieda pubblica nel 1581 a Valencia *Los Amantes* e, sempre nel contesto valenzano, Cristóbal de Virués compone le cinque tragedie *La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La infelice Marcela* ed *Elisa Dido*, pubblicate nel 1609, ma composte tra il 1575 e il 1590. A Saragozza, Lupericio Leonardo de Argensola scrive le due tragedie *Alejandra* e *Isabela* e Juan de la Cueva, come vedremo, cura personalmente la pubblicazione della prima edizione della sua *Primera parte de las comedias y tragedias*, che comprende quattro tragedie, ovvero *Tragedia del príncipe tirano*, *Tragedia de la muerte de Virginia* e *Appio Claudio*, *Tragedia de los siete infantes de Lara* e *Tragedia de la muerte de Ayax Telamón*, mentre tra il 1583 e il 1585 Cervantes compone la *Numancia*.

⁶ Per un approfondimento sul tema della crisi degli ideali rinascimentali si rimanda agli studi di Raimondi (1965), Chastel (1968), Klaniczay (1973), Bouwsma (2000), Frolidi (2000).

⁷ Come più volte messo in luce dalla critica, manca uno studio aggiornato della stagione tragica filippina che attualizzi gli ormai classici studi di Frolidi (1973) e Hermenegildo (1961; 1973; 1994). Per un approfondimento sul tema si rimanda anche a Sito Alba (1983), Canavaggio (2000) e, per gli interessanti spunti di riflessione proposti relativamente all'elaborazione tragica del periodo, ai più recenti studi di D'Artois (2009), al già citato Couderc (2012), Sullivan (2018) e Antonucci (2021). Per quanto riguarda la figura del Cueva drammaturgo si vedano anche Morby (1940), Wardropper (1955; 1980), Glenn (1973), Frolidi (2000) e, per le caratteristiche del linguaggio *del horror* impiegato dal drammaturgo sivigliano, Ly (1983).

⁸ Per quanto riguarda l'influenza, più o meno diretta, del corpus tragico seneciano sulla produzione drammatica spagnola si vedano Crawford (1922), Atkinson (1936), Blüher (1983) e, per l'influenza esercitata su Cueva, Morby (1937). Per una riflessione circostanziata sull'influsso di Giraldo Cinzio sulla tragedia spagnola del XVI (su Argensola in particolare) si rimanda all'ampia introduzione di Giuliani alla sua edizione critica delle *Tragedias* di

conciliazione tra il modello classico e le esigenze di un nuovo pubblico in formazione, quello del *corral*, del teatro commerciale⁹, Il *corral* costituisce infatti il principale ambito scenico¹⁰ in cui tali opere vengono messe in scena: si tratta di una struttura edificata intorno a un cortile di forma quadrata/rettangolare, dunque frutto dell'adattamento di uno spazio preesistente, che si sviluppa su più livelli. Il palco misura circa 4 m x 6 m, è circondato per tre lati dal pubblico e, dietro di esso, è situato l'edificio del *vestuario*, composto da tre livelli visibili al pubblico e diviso in tre sezioni mediante due pilastri, formando dunque nove riquadri coperti da teloni.

In genere, sono gli stessi drammaturghi a giustificare la necessità di abbandonare il modello tradizionale di tragedia, nei drammi stessi o in altri scritti, affermando, come fa Cueva nell'*Ejemplar poético*¹¹, che i cambiamenti che si sono prodotti rispetto alle convenzioni aristoteliche non sono frutto di scarso ingegno e ignoranza, ma nascono dall'esigenza di adattarsi ai nuovi tempi¹²:

Y no atribuyas este mudamiento
a que faltó en España ingenio i sabios
que prosiguieran el antiguo intento
[...]
introducimos otras novedades
(de los antiguos alterando el uso)
conformes a este tiempo i calidades. (Cueva 2008[1608], vv. 1617-1628)

Argensola (2009) e al già citato Froldi (2000) che lo mette in relazione, dal punto di vista stilistico e ideologico, proprio a Juan de la Cueva, alla *Tragedia del príncipe tirano* in particolare.

⁹ “[...] la utilización de modelos antiguos y de sus versiones italianas, así como de sus respectivas poéticas, estuvieron condicionadas por la toma de conciencia de la presencia de [...] un espectador en potencia [il “nuovo” pubblico che affollava i *corrales de comedias*], a quien era necesario aprehender y con quien era necesario pactar [...]” (López Fonseca 2014, 285). Tuttavia, come la critica ha ampiamente messo in evidenza, lo scarto tra il tipo di pubblico raffinato ed erudito richiesto da tali tragedie sperimentali, che rappresentavano un momento di transizione tra tragedia umanistica e moderna, e l'eterogenea realtà del pubblico del *corral* rese la ricezione dei loro testi difficoltosa (Hermenegildo 1973; D'Artois 2017).

¹⁰ Per “ambito scenico” (*ámbito escénico*) si intende il “conjunto de los lugares de actuación y de recepción, es decir, a lo que tradicionalmente se llama sala y teatro, donde se produce la comunicación teatral en su sentido más genuino” (Rubiera 2005, 85).

¹¹ L'opera, scritta in terzine incatenate e strutturata in tre epistole, contiene le riflessioni teoriche di Cueva sull'arte teatrale (vv. 1513-1823); la versione più antica conservata risale al 1606 ed è stata probabilmente redatta successivamente alla composizione delle opere drammatiche dell'autore, dunque in una fase in cui la formula della *comedia nueva* si era già definitivamente imposta.

¹² Nella *Loa* che precede la *Alejandra*, Argensola mostra di avere ben presenti le “regole” neoaristoteliche, ma sottolinea che “la edad se ha puesto de por medio / rompiendo los preceptos por él [Aristotele] puestos” (Argensola 2009, vv. 16-17) e che, dunque, un certo grado di adeguamento alla contemporaneità giustifica l'allontanamento dal modello. Allo stesso modo, nel prologo che apre *La gran Semíramis* di Virués, il tragediografo avverte il pubblico che l'opera è stata composta “con estilo nuevo” (Virués 2003 [1609], v. 24).

Quali sono le principali innovazioni riscontrabili in tali autori, in Cueva nello specifico, rispetto al canone neo-aristotelico? In primo luogo, Juan de la Cueva riduce il numero degli atti da cinque a quattro, e si ravvisa anche un certo ibridismo dei generi drammatici, due aspetti di cui, nel già citato *Ejemplar poético*, costui se ne attribuisce il merito¹³:

A mí me culpan que fui el primero
que reyes i deidades di al tablado
de las comedias traspasando el fuero,
qu'el un acto de cinco l'é quitado,
que reduzí los actos en jornadas,
cual vemos qu'es en nuestro tiempo usado. (Ivi, vv. 1608-1613)

Inoltre, Cueva, nel tentativo di avvicinarsi il più possibile ai gusti dei suoi contemporanei, si serve di fonti provenienti dalla tradizione nazionale spagnola, come il *Romancero* ne *Los siete infantes de Lara*, ad esempio; il coro è assente, e il suo ruolo è generalmente assunto dai personaggi, che commentano l'azione mediante dei monologhi e dei soliloqui sentenziosi e retorici di derivazione giraldiano-senechiana. Tuttavia, l'aspetto che più ci interessa è il rapporto con le unità neo-aristoteliche, che l'autore tende a non rispettare, specialmente quelle di luogo e tempo. Difatti, si procede verso una vera e propria pluralità spazio-temporale, una moltiplicazione dei luoghi dell'azione e una flessibilità spaziale che costituiranno alcuni degli elementi maggiormente caratterizzanti del teatro *aurisecular*.

Si analizzeranno dunque le tecniche di articolazione dello spazio drammatico nelle quattro tragedie di Cueva che sono giunte fino a noi, ovvero *Tragedia de los siete infantes de Lara*, *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón, sobre las armas de Aquiles*, *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* e *Tragedia del príncipe tirano*, messe in scena a Siviglia tra il 1579 e il 1580 e pubblicate nella *Primera Parte de las comedias y tragedias de Ioan de la Cueva Dirigidas a Momo* nel 1583. Il volume fu poi oggetto di una seconda edizione, pubblicata a Siviglia quattro anni più tardi, che presenta indicazioni precise su data, luogo della rappresentazione di ciascuna opera e nome dell'*autor de comedias* che ne curò l'allestimento. Nello specifico, la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón, sobre las armas de Aquiles* e la *Tragedia de los siete infantes de Lara* furono messe in scena nel 1579 nella huerta de Doña Elvira da Pedro de Saldaña e da Alonso Rodríguez, rispettivamente, mentre la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* e la *Tragedia del príncipe tirano* furono rappresentate in quello stesso *corral* nel 1580, ad opera di Saldaña.

¹³ Non possiamo sapere con certezza se Cueva fu effettivamente il primo a introdurre tali innovazioni: Walberg, ad esempio, nella sua edizione de *El ejemplar poético*, ne dubita (1904). In questo senso, si vedano anche le riflessioni di de los Reyes Peña, Ojeda Calvo e Raynaud nell'introduzione all'edizione da loro curata de *El príncipe tirano, comedia y tragedia* (2008, 40-51).

3. Gli espedienti scenici

Nel presente studio, ci concentreremo sugli espedienti utilizzati dal drammaturgo per realizzare cambi spaziali, in particolar modo su quelle strategie che saranno maggiormente impiegate nella commedia aurea e che conferiscono particolare dinamismo e fluidità all'azione drammatica. Lo studio è accompagnato da una serie di illustrazioni di alcune delle scene analizzate, al fine di esemplificarne la dinamica¹⁴.

Prima di passare all'analisi di tali espedienti, è necessario fornire alcune delucidazioni dal punto di vista terminologico. In primo luogo, ci avvarremo della distinzione elaborata da Marc Vitse tra "spazio drammatico" e "spazio scenico", a partire da una proposta di Patrice Pavis (1998), adottata da numerosi studiosi al fine di evitare confusione nella comunicazione scientifica e nell'identificazione delle diverse componenti del segno teatrale. Con "spazio drammatico" si intende lo spazio della finzione, attraverso il quale si muovono gli enti finzionali che chiamiamo personaggi, uno spazio che il pubblico costruisce con l'immaginazione a partire dai dati forniti dalle parole degli attori e dai dispositivi scenici. Lo "spazio scenico" è, invece, lo spazio fisico, concretamente percepibile dal pubblico¹⁵.

Per quanto riguarda l'articolazione degli spazi drammatici e la loro identificazione, le nozioni a cui faremo riferimento sono tre. La prima è il concetto di *cuadro*, che, secondo l'ormai classica definizione proposta da Ruano de la Haza, è costituito da una sequenza drammatica interrotta da un vuoto scenico, dunque dall'uscita di tutti gli attori dal palco, a cui, generalmente, si accompagna un cambio spazio-temporale:

Un "cuadro" puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. Al final de un cuadro, el tablado queda momentáneamente vacío, indicando una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por

¹⁴ Tutte le immagini sono state realizzate dall'ingegnere Carlo Speranza, che ringraziamo per la preziosa collaborazione e per averci concesso la liberatoria alla loro pubblicazione. Le misure del modello 3D del teatro si basano su quelle del Príncipe di Madrid, il *corral* di cui disponiamo di maggiore documentazione, secondo la nota ricostruzione proposta da Allen e Ruano de la Haza (1994).

¹⁵ Si riportano di seguito le definizioni proposte da Vitse: "Por *espacio dramático* se entenderá el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito, es decir los lugares por los que se mueven los entes de la ficción que son los personajes [...] Este espacio dramático, en su esencia, sólo puede visualizarse en el metalenguaje del crítico o del espectador, que lo van construyendo imaginariamente a partir de las informaciones proporcionadas sobre su universo por unos personajes cuyo marco de evolución y de acción hay que fijar. El *espacio escénico*, en cambio, designará el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral. Espacio material representante o significativo de una u otra de las virtualidades del espacio dramático, dependerá, para cada una de sus realizaciones circunstanciales, de las condiciones escenográficas ofrecidas a la labor del "autor" o director de escena y de la interpretación por éste de las indicaciones incluidas en el texto escrito, tanto en el texto principal (el que dicen los personajes) como en el texto secundario (las acotaciones)" (1996 [1985], 338-339).

un cambio de adornos o decorados escénicos [...]. Generalmente, el final del cuadro es también marcado por un cambio estrófico. (2000, 69)

Come vedremo, il cambio di *cuadro* è il principale e più immediato strumento mediante il quale Cueva realizza un cambio di spazio drammatico in scena, ma non è l'unico. Un altro espediente applicato dal tragediografo in più di un'occasione è il cosiddetto "espacio itinerante", una specifica configurazione dello spazio teatrale piuttosto comune nelle commedie barocche spagnole e di cui Javier Rubiera ha realizzato una chiara sistematizzazione (2005, 99-120): *l'espacio itinerante* è un espediente drammatico che consiste nella transizione da uno spazio finzionale a un altro senza che l'azione drammatica subisca interruzioni e senza che lo spazio scenico si modifichi; in genere, sono le parole e i movimenti degli attori che si spostano sul palco dal "luogo A" al "luogo B" a comunicare al pubblico il cambiamento. Come specifica Rubiera,

[c]on la técnica del espacio itinerante se muestra, entonces, una escena esencialmente dinámica que tiene como resultado la transición hacia un nuevo lugar de la ficción sin que los personajes hayan tenido que abandonar el tablado y volver a salir de nuevo. Al comienzo se está en un espacio A y al final se está en un espacio B y entre uno y otro los personajes recorren en presencia del receptor un tercer espacio durante cierto tiempo perceptible por el espectador en la representación y por el lector durante el acto de lectura, pues el personaje o los personajes hablan entonces. (Ivi, 108-109)¹⁶

Si tratta di una strategia che conferisce varietà e dinamismo all'azione drammatica e che mostra una evidente relazione con una tradizione teatrale anteriore, ovvero quella medievale e paraliturgica, convenzionalmente caratterizzata da uno scenario multiplo simultaneo, dunque dalla giustapposizione di più spazi – le *mansiones* – che permanevano visibili al pubblico per l'intera durata dello spettacolo.

La terza strategia scenotecnica che prenderemo in esame è la *escena interior*, ovvero la resa scenica di uno spazio interno, che poteva rappresentare la sala del trono, una stanza privata, o, nel nostro caso, la cella di una prigioniera, e che veniva realizzato facendo scorrere il tendone che ricopriva uno degli spazi in cui era suddiviso l'edificio del *vestuario*. In questo modo, venivano rivelati al pubblico alcuni semplici oggetti di scena che svolgevano essenzialmente una funzione sinodotica, creando l'illusione di uno spazio determinato: una sedia e una scrivania erano funzionali a indicare uno studio privato, ad esempio. Ruano de la Haza definisce la *escena interior* nei seguenti termini:

[...] cualquier espacio escénico que se supone tiene lugar en una habitación interior de un edificio y que necesita decorados para su representación. Éstos consisten a menudo en sencillos accesorios escénicos, tales como sillas, bufetes

¹⁶ In un precedente articolo, lo studioso lo aveva definito nei seguenti termini: "espacio dinámico de transición entre dos espacios dramáticos" (Rubiera 2002, 234-235).

y luces, los cuales, sin embargo, no son transportados al tablado por los actores sino que son revelados al público como parte del decorado interior. (2000, 158)

Il punto di partenza testuale per realizzare l'analisi della configurazione spaziale dell'opera teatrale è costituito dalla didascalia. Nel nostro caso, la ricostruzione della dimensione performativa è più complessa, in quanto nei testi di Cueva non sono presenti didascalie esplicite, ovvero quelle costituite dall'insieme dei segni linguistici paratestuali che non coincidono con l'elemento dialogico, ma solo le implicite, tutti quegli elementi linguistici (deittici, vocativi ecc.) che sono integrati nei dialoghi dei personaggi: sono dunque le parole stesse degli attori a fornirci indicazioni circa la messa in scena dell'opera e la costruzione degli spazi drammatici così come supponiamo immaginata dal drammaturgo.

3.1 Il cambio di *cuadro*

Il modo più semplice e immediato per passare da uno spazio drammatico a un altro è sicuramente il cambio di *cuadro*: tutti gli attori presenti escono dal palco e, generalmente, si realizza un cambio spazio-temporale. Proprio al fine di rendere più chiaro tale passaggio, abbiamo realizzato una segmentazione in *cuadros* delle quattro opere prese in esame, in modo da mettere in luce la variazione di spazio drammatico e, dunque, la varietà spaziale che caratterizza le tragedie, che in alcune opere risulta più marcata¹⁷.

Come si può osservare negli schemi proposti, nelle tragedie di Cueva, nel momento in cui si realizza un cambio di *cuadro* all'interno di uno stesso atto, esso coincide sempre con un cambio spaziale. Non sempre, invece, alla cesura dell'atto corrisponde un cambio spaziale: ne *Los siete infantes de Lara* (Tab. 1) si evidenziano sette cambi spaziali e sei di questi corrispondono a un cambio di *cuadro*, nella *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles* (Tab. 2) troviamo cinque cambi di spazio finzionale e quattro coincidono con un cambio di *cuadro*, ne *El Príncipe tirano* i cambi sono nove, e otto di essi avvengono in corrispondenza del cambio di *cuadro* (Tab. 4). Infine, la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* (Tab. 3) presenta nove mutamenti spaziali: in questo caso tutti corrispondono a un cambio di *cuadro*; tuttavia, nell'ultimo *cuadro* si riscontra l'applicazione dell'espedito della *escena interior*, che, come vedremo, permette a Cueva una maggiore varietà e fluidità nell'articolazione degli spazi drammatici.

¹⁷ L'ordine di successione delle tabelle segue quello di pubblicazione delle tragedie nelle due edizioni a stampa del 1583 e del 1588.

Jornada e cuadro (vv.)	Spazio drammatico
I – 1 (1-422)	Sala del trono
II – 1 (423-722)	Sala del banchetto (cfr. vv. 484-486)
III – 1 (723-941)	Sala segreta del palazzo reale dove si svolge un rito magico (cfr. vv. 819-821 e 930-931)
III – 2 (942-1029)	Sala del trono
IV – 1 (1030-1101)	Sala del palazzo reale (probabilmente la stanza di Zaida) Strada di Salas, di fronte alla casa di Gonzalo Bustos (cfr. v. 1158)
IV – 2 (1102-1461)	Strada della città, vicino alla casa di doña Lambra (cfr. vv. 1454-1457 e 1468-1469)
IV – 3 (1462-1549)	Strada sotto le finestre della casa di doña Lambra (cfr. vv. 1496-1497)

Tab. 1 – Segmentazione in *cuadros* de *Tragedia de los siete infantes de Lara*

Jornada e cuadro (vv.)	Spazio drammatico
I – 1 (1-256)	Strada vicino alla casa di Enea (cfr. vv. 25-26 e 55) Strada per raggiungere il monte Ida/ai piedi del monte (cfr. vv. 95-96 e 242-243)
I – 2 (257-312)	Accampamento greco
II – 1 (313-348)	Luogo a Troia non specificato, (cfr. vv. 424-426)
II – 2 (349-428)	Luogo a Troia non specificato, si spostano verso il porto (cfr. vv. 424-426)
II – 3 (429-548)	Luogo a Troia non specificato, probabilmente l'accampamento greco
II – 4 (549-683)	Porto di Troia (cfr. vv. 598 e 600-601)
III – 1 (684-1171)	Porto di Troia
IV – 1 (1172-1548)	Porto di Troia

Tab. 2 – Segmentazione segmentazione in *cuadros* della *Tragedia de la muerte de Ayax Telamón, sobre las armas de Aquiles*

Jornada e cuadro (vv.)	Spazio drammatico
I – 1 (1-132)	Da qualche parte a Roma
I – 2 (133-388)	Fuori da Roma, sulle sponde del Tevere (cfr. vv. 133-141)
II – 1 (389-412)	Da qualche parte a Roma
II – 2 (413-604)	Piazza vicino al tempio di Vesta (cfr. vv. 429-430)
II – 3 (605-812)	Edificio del Senato romano (cfr. v. 689)
III – 1 (813-1024)	Accampamento presso il monte Algido (cfr. vv. 805-807)
III – 2 (1025-1088)	Da qualche parte a Roma
III – 3 (1089-1104)	Strada che dal monte Algido porta a Roma
III – 4 (1105-1304)	Tribunale
IV – 1 (1305-1524)	Tribunale
IV – 2 (1525-1576)	Torre della prigione (escena interior) e fuori di essa (cfr. vv. 1545-1546)

Tab. 3 – Segmentazione in *cuadros* della *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*

Jornada e cuadro (vv.)	Spazio drammatico
I – 1 (1-377)	Sala del trono
II – 1 (378-505)	Luogo indeterminato fuori dal palazzo reale
II – 2 (506-721)	Sala del trono
III – 1 (722-886)	Sala del trono
III – 2 (887-1030)	Giardino della casa di Calcedio (cfr. vv. 891-892)
III – 3 (1031-1118)	Sala del trono
III – 4 (1119-1198)	Stanza privata del re Agelao
III – 5 (1199-1342)	Sala del trono
IV – 1 (1343-1430)	Sala del trono
IV – 1 (1343-1430)	Strada di fronte alla porta di Calcedio (cfr. vv. 1407-1408)
IV – 2 (1431-1470)	Strada di fronte alla porta di Ericipo (cfr. v. 1431)
IV – 3 (1471-1870)	Giardino del palazzo reale

Tab. 4 – Segmentazione in *cuadros* della *Tragedia del príncipe tirano*

3.2 *Espacio itinerante*

Come anticipato, vi sono altri espedienti che Cueva utilizza per variare lo spazio drammatico, e uno di questi è l'*espacio itinerante*, che il drammaturgo applica in almeno due occasioni¹⁸.

Troviamo un primo esempio nel *cuadro* IV-1 della *Tragedia del príncipe tirano*: dopo che Licímaco, il tiranno che dà il titolo all'opera, ha lasciato il palco per ritirarsi nel suo *aposeno*¹⁹, Ligurino, il suo servitore fedele e opportunista, ha un breve scambio con il capitano Arganto in uno spazio *palacio* non chiaramente identificato, presumibilmente la sala del trono. Entrambi hanno ricevuto degli incarichi dal principe, ovvero condurre a palazzo due dame, Teodosia e Doriclea, che il principe desidera sedurre. Una volta uscito di scena Ligurino, Arganto attraversa il palco fino a raggiungere la casa di Calcedio, marito di Teodosia. Come è tipico di questo genere di espediente, il tragitto di Arganto, pochi passi che vengono percepiti, secondo tale convenzione, come uno spazio molto più ampio, viene accompagnato da un breve monologo in cui Arganto si rivolge idealmente al machiavellico Ligurino, che ha appena lasciato la scena, e in cui gli augura di sprofondare all'inferno per la crudeltà e l'opportunismo che ostenta:

ARGANTO Anda, pérfido, y Júpiter permita
 que tú y el Rey, que sigue tu precepto,
 con muerte horrible acabe la maldita
 liga que el mundo pone en triste aprieto.
 Y como a quien incita y solicita,
 instigado de la infernal Aleto,
 arrebatado seas deste mundo
 y sumergido al hórrido profundo. (Cueva 2013 [1583], vv. 1399-1406)

¹⁸ C'è un ulteriore caso, presente nel *cuadro* conclusivo de *Los siete infantes de Lara*, in cui sembra realizzarsi una rapida transizione tra due spazi drammatici e che dunque potrebbe farci supporre l'impiego dell'*espacio itinerante*, ovvero nel momento in cui Mudarra, dopo aver ucciso il traditore Ruy Velázquez in una strada indeterminata nei pressi di Barbadillo, si ritrova, quasi improvvisamente e "con un notable salto temporal y espacial" (Presotto in Cueva 2013, 145), sotto la casa di *doña* Lambra (v. 1495). Tuttavia, dopo un proficuo confronto con il Prof. Rubiera, che ringraziamo infinitamente per i preziosi consigli, si è deciso di escludere dall'analisi tale sequenza in quanto le informazioni testuali relative alla configurazione spaziale della scena sono troppo scarse e laconiche per poter affermare con relativa sicurezza che ci troviamo di fronte a un caso di *espacio itinerante*. Nel passaggio in questione, in cui si assiste a una notevole accelerazione dell'azione drammatica in vista del violento e spettacolare epilogo della vicenda, al drammaturgo sembra interessare maggiormente comunicare al pubblico una sensazione di velocità e immediatezza piuttosto che definire gli spazi rappresentati e, soprattutto, la transizione tra tali spazi. Relativamente all'analisi dell'impiego dell'*espacio itinerante* in Cueva si rimanda anche al contributo di Paz Rescala, che ne osserva l'applicazione nella *Tragedia de Ajax Telamón, sobre las armas de Aquiles* e nella *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, avanzando anche una proposta di segmentazione del testo drammatico (2020).

¹⁹ "PRÍNCIPE Pues id, y en mi aposento estó aguardando / que remediés mi peligroso estrecho" (Cueva 2013 [1583] vv. 1377-1378). Tutte le citazioni dai testi derivano dall'edizione più recente delle tragedie di Cueva, realizzata da Marco Presotto (2013).

Il monologo permette ad Arganto di passare dal “punto A” al “punto B” senza lasciare il palco, con i due spazi drammatici, palazzo reale e casa di Calcedio, che coesistono sul palco in maniera simultanea. Infine, una volta giunto a destinazione, afferma: “Ésta es la casa donde el Rey me envía. / Aquí vive Calcedio [...]” (ivi, vv. 1407-1408). In questo modo, il personaggio, mediante i riferimenti verbali e deitici contenuti nelle sue parole, informa gli spettatori del cambio spaziale che si è realizzato davanti ai loro occhi, senza che il personaggio abbia mai lasciato il palco.

Il secondo esempio di *espacio itinerante*, maggiormente elaborato rispetto a quello appena descritto, lo troviamo nel *cuadro* I-1 della *Tragedia de la muerte de Ajax Telamon, sobre las armas de Aquiles*. Questo primo *cuadro* occupa quasi interamente il primo atto e ha un legame piuttosto debole con il resto dell'opera: difatti, mette in scena la celeberrima fuga di Eneas da Troia dopo la sconfitta dei troiani, assieme al padre Anquises, caricato sulle spalle, e al figlio Julio, mentre il resto dell'opera, come si evince dal titolo, è dedicata alla contesa sull'attribuzione delle armi di Achille.

Il *cuadro* si apre in una strada indeterminata di Troia, nei pressi della casa di Eneas, presumibilmente vicino a uno dei due lati del palco. La casa di Eneas corrisponde probabilmente all'edificio del *vestuario*, che, a sua volta, rappresenta sineddoticamente la città di Troia in fiamme. Eneas indica al padre le fiamme che stanno divorando le mura della sua casa e, dunque, la sua stessa patria:

ENEAS Dardanio Anquises, padre ilustre y caro,
 ¿ya ves de Troya la final ruina?
 [...]
 Mira la llama ya, que en lo más alto
 de nuestra dulce casa tiene asiento. (Ivi, vv. 1-26)

Eneas e Anquises si decidono dunque a fuggire verso il monte Ida: “ANQUISES [...] ha parecido / una estrella correr al monte Ida / que allá nos manda apresurar la ida” (ivi, vv. 46-48): come ampiamente riportato nell'iconologia tradizionale associata al leggendario episodio, Eneas carica sulle spalle l'anziano padre e, assieme al figlio Julio e alla moglie Creusa – della cui presenza, tuttavia, non possiamo essere certi in quanto assente sia nelle *dramatis personae* sia nell'elenco dei personaggi all'inizio del primo atto – inizia a incamminarsi verso la sua destinazione.

Il cambio di spazio finzionale, ovvero il passaggio dalla città di Troia al monte Ida, non avviene mediante un cambio di *cuadro*, ma, di nuovo, attraverso l'espedito dell'*espacio itinerante*, che stavolta troviamo applicato in maniera maggiormente elaborata rispetto al caso precedentemente analizzato: i personaggi, inizialmente posizionati a uno dei due lati del palco, cominciano a spostarsi attraverso di esso e, in questo caso, non sono gli attori che realizzano il movimento ad accompagnare lo spostamento con le parole, ma è Acates, un personaggio rimasto finora silenzioso, ma che, probabilmente, si trova in scena sin dall'inizio dell'atto. Costui, oltre a lamentare il triste destino di Troia, svolge la funzione di osservare e descrivere al pubblico la fuga di Eneas verso il monte Ida (Fig. 1 e 2). Si riportano di seguito alcuni passaggi del monologo pronunciato da Acates:



Fig. 1 – espacio itinerante nella *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles*



Fig. 2 – espacio itinerante nella *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles*

ACATES ¡Ay crüeldad! ¡Ay Cielo! ¡Ay dura suerte,
castigo de los dioses enviádo,
furor del reino de la eterna muerte,
en la inclemente Argos trasladado!
¿Qué vía de salud en mal tan fuerte,
Troya infelice, te concede el hado?
¿Qué esperanza? ¡Ay de ti, que no hay cimientto
que no lo abraze el ávido elemento!
[...]
Al frigio Anquises el piadoso Eneas
del impío encendio y rigurosa llama
en hombros saca, y deja las peleas,
por ir do el hado en su favor lo llama. (Ivi, vv. 57-76)

Anche in questo caso, in pochi passi, i personaggi coprono una lunga distanza. Difatti, durante il discorso di Acates, Eneas e Anquises raggiungono il lato opposto del palco e, una volta conclusosi il monologo, costoro si trovano ai piedi del monte Ida, come suggeriscono i riferimenti deittici presenti nei versi di Eneas:

ENEAS En este monte, oh padre poderoso,
podremos recoger alguna gente
que, huyendo el incendio riguroso,
seguir nos quiera en la ocasión presente. (Ivi, vv. 97-100)

L'impiego di tale espediente non si esaurisce qui. Nel momento in cui i personaggi giungono ai piedi del monte, Eneas si accorge che Creusa, sua moglie, è rimasta indietro: "ENEAS [...] Mas ¡ay, Cielo crüel! ¿Dó mi Creusa? / ¿Dónde perdí mi gloria? ¿Dó ha quedado / el alma mía? [...]" (ivi, vv. 105-107). Nonostante le resistenze del padre, convinto della vanità di tale ricerca, Eneas decide quindi di tornare indietro a sua volta verso Troia in cerca della donna:

ENEAS Adiós mi Anquises, que el amor me incusa
y él me llama a cobrar quien me ha llevado
la vida, y así voy al Griego fiero
por Creúsa, o dar muertes mil espero. (Ivi, vv. 109-112)

L'attore inizia ad attraversare nuovamente il palco. Tuttavia, il suo percorso è interrotto dall'apparizione in scena di un altro personaggio, sua madre Venere, che, prefigurandogli il destino che lo attende, lo dissuade dal dirigersi a Troia, e lo convince a tornare dal padre. L'incontro si svolge presumibilmente al centro del palco, in una sorta di spazio intermedio tra la città di Troia in fiamme e il monte Ida, e i tre spazi finzionali sembrano coesistere simultaneamente sul palco del *corral*, come sono le stesse parole degli attori a indicare. I versi di Eneas in particolare suggeriscono che Anquises e Julio siano ancora visibili dal punto in cui costoro si trovano:

VENUS Vuelve, ¿no ves rodeada
la ciudad del fuego ardiente,
y la vencedora gente
de Troya señoreada?
[...]
Vuelve do tu padre está,
do tu hijo y gente aguarda,
que quien en peligro tarda,
el remedio le huirá.
[...]
ENEAS Gran gente veo recogida
con mi padre [...]. (Ivi, vv. 149-238)

A questo punto, Eneas raggiunge il padre, e i due si apprestano a fuggire attraverso la montagna:

- ANQUISES Dulce hijo, anda, ¿qué tardas?
Este camino sigamos
y al monte espeso subamos,
pues ya remedio no aguardas.
[...]
- ENEAS [...] torna a subir, padre mío
en aquesta cerviz mía,
poder seguirte en la vía
en el gran Jove confío. (Ivi, vv. 241-256)

Si potrebbe inoltre supporre che il riferimento deittico già riportato (ivi, v. 97) e le parole di Anquises (ivi, v. 243) non costituiscano semplicemente un esempio di *decorado verbal*, ma che possano indicare la presenza di un dispositivo scenico materialmente praticabile dagli attori per uscire di scena, ovvero quello del *monte*, posizionato a uno dei due lati del palco: ciò accrescerebbe l'impatto visivo di una sequenza la cui costruzione scenica, come abbiamo osservato, è particolarmente curata, specialmente sul piano spettacolare²⁰.

3.3 *Escena interior*

Come anticipato, l'altra strategia drammatica che troviamo applicata nella produzione tragica di Cueva che permette un'articolazione più fluida tra spazi drammatici è la *escena interior*, e si tratta del *cuadro* conclusivo della *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*.

Nel *cuadro* IV-1, l'azione si svolge in tribunale, dove viene stabilita la condanna a morte di Apio Claudio per aver causato la morte della giovane Virginia mediante le sue crudeli e spietate macchinazioni. Viene dunque ordinato all'edile di raggiungere la prigione in cui Apio Claudio è rinchiuso – “EDIL Apio Claudio está en la dura cárcel puesto” (Cueva 2013 [1583], v. 1329) – affinché la sentenza venga eseguita. L'edile esce di scena diretto alla prigione:

- LUCIO VALERIO Edil, la ejecución poné en efecto.
EDIL Vamos a ejecutar lo pronunciado.
ESCRIBANO Vamos sin detenernos un momento;
pague con la muerte la maldad que ha obrado,
porque los tales tomen escarmiento (Ivi, vv. 1520-1524).

Il *cuadro* seguente (IV-2) si apre nella torre in cui è rinchiuso Apio Claudio, uno spazio drammatico reso scenicamente attraverso una *escena interior*:

²⁰ Mercedes de los Reyes Peña suppone l'utilizzo di un *monte* anche nella commedia *El viejo enamorado* di Juan de la Cueva (2014).

vengono fatti scorrere i tendoni che ricoprono una delle aperture del *vestuario*, probabilmente quella centrale, e il pubblico si trova davanti Apio Claudio imprigionato che si esibisce in un monologo in cui si pente delle crudeltà che ha commesso e delle colpe di cui si è macchiato e finisce per togliersi la vita. Se ne riportano di seguito alcuni passaggi:

APIO CLAUDIO Triste de ti, Apio Claudio, ahejorrado,
por seguir tras tu gusto y vano intento
vienes a ver tu potestad opresa
y tu persona deshonorada y presa. [...]
[...] pues muere, Apio Claudio, muere, muere; [...]. (Ivi, vv.
1525-1543)

A questo punto, e in continuità con il *cuadro* precedente (IV-1), entrano in scena l'edile e il carceriere che rinviengono il cadavere del suicida (Fig. 3 e 4):

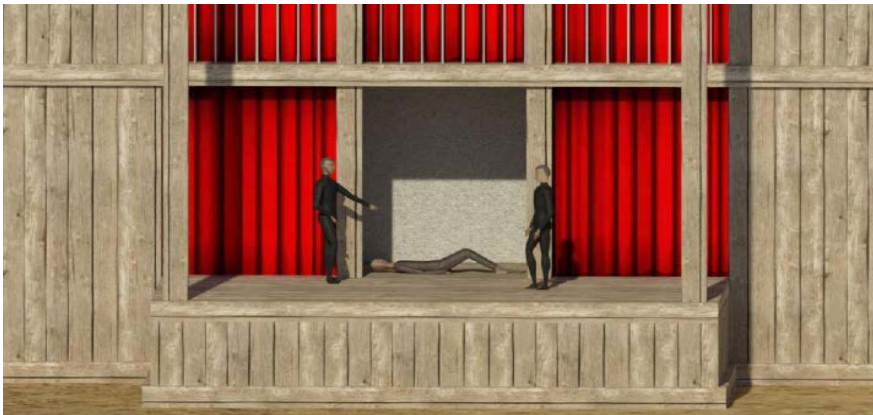


Fig. 3 – *escena interior* nella *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*



Fig. 4 – *escena interior* nella *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*

EDIL ¿Dónde decís, Alcaide, que está el preso?
 ALCAIDE En esta torre.
 EDIL Pues sacaldo fuera,
 quitaros hemos el cuidado y peso
 que tenéis, y a él daremos muerte fiera.
 ALCAIDE ¡Oh grave caso! ¡Oh áspero suceso!
 Que se ha dado la muerte [...] (Ivi, vv. 1545-1550).

Come emerge dal passaggio sopra riportato, sono proprio i versi pronunciati dagli attori, le didascalie implicite e i riferimenti deittici impiegati – “Esta torre”; “Sacaldo fuera” – a indicare l’utilizzo di una delle porte del *vestuario*, a suggerire la coesistenza sul palco del *corral* di un “dentro” e di un “fuori”, dunque la presenza simultanea di più spazi drammatici visibili e contigui: la torre della prigione e lo spazio esterno ad essa, due spazi che dialogano proprio attraverso un impiego dinamico dello spazio scenico del *corral*, i movimenti degli attori sul palco e i versi pronunciati.

4. Conclusioni

Nelle tragedie di Cueva, pertanto, si ravvisa un vero e proprio “*afán de libertad artística*” (Canavaggio 2000, 26), un chiaro e cosciente intento di innovare l’articolazione degli spazi drammatici rispetto alla tradizione, in quanto l’unità di luogo non viene mai rispettata dall’autore. I cambi di luogo si realizzano prevalentemente mediante dei cambi di *cuadro* ma, come abbiamo visto, Cueva si serve, seppur in maniera minoritaria, anche di ulteriori espedienti drammatici quali *espacio itinerante* ed *escena interior*, ampiamente impiegati nella grande stagione del teatro barocco spagnolo, in cui saranno proprio il dinamismo e la flessibilità spaziale a fare da padroni. Tali strategie evitano che il palco resti temporaneamente vuoto e che l’azione drammatica si interrompa, conferendole maggiore dinamismo e vivacità.

La breve analisi proposta, pur concentrandosi su uno degli autori tragici del periodo e solo su alcune delle tecniche di configurazione dello spazio drammatico, sembra confermare ulteriormente, anche da un punto di vista visuale e performativo, la teoria relativa all’influenza che tali autori esercitarono sulla costituzione e il consolidamento della tradizione teatrale della *comedia nueva*. Difatti, la *comedia nueva* non va interpretata semplicemente come il frutto di una transizione da una tappa artistica a un’altra o il fortunato prodotto del “genio” Lope inteso come creatore autonomo di una tradizione letteraria senza precedenti, ma si configura come il risultato di un processo dinamico, complesso e plurale, una vera e propria “lotta per l’egemonia tra le diverse pratiche sceniche” (Oleza 2012, 10), di cui la stagione tragica cinquecentesca costituisce “una de esas prácticas coincidentes y contradictorias [...] y, con toda probabilidad, [...] una de las más relevantes” (Canavaggio 2000, 60).

Riferimenti bibliografici

- Álvarez Sellers M.R. (1997), *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*, Kassel, Reichenberger.
- (2004), “Hacia una poética de los géneros dramáticos en los siglos de Oro”, en M.J. Vega (ed.), *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Vilagarcía de Arousa, Mirabel Editorial, 149-228.
- Antonucci Fausta (2021), *Calderón de la Barca*, Roma, Salerno Editrice.
- Arellano Ignacio (1995), “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 3, 411-443.
- Argensola Leonardo Lupercio de (2009), *Tragedias*, edición, introducción y notas de Luigi Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Atkinson W.C. (1936), “Seneca, Virués, Lope de Vega”, en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch: Miscellania d’ estudis literaris, histories i lingüistics*, vol. 1, Barcelona, IEC, 11-131.
- Blüher K.A. (1983 [1969]), *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, edición de Juan Conde (corr. y aum.), Madrid, Gredos.
- Bouwsma W.J. (2000), *The Waning of the Renaissance 1550-1640*, Yale, Yale University Press.
- Canavaggio Jean (2000) *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- Chastel André (1968), *La crise de la Renaissance: 1520-1600*, Genève, Skira.
- Couderc Christophe (2012), *Le théâtre tragique au siècle d’or. Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Crawford J.P. Wickersham (1922), *Spanish Drama Before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Cueva Juan de la (1588 [1583]), *Primera Parte de las comedias y tragedias de Ioan de la Cueva Dirigidas a Momo*, Sevilla, en casa de Ioan de León, <<https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000193153&page=1>> (09/2024).
- (1986 [1606]), *Exemplar poético*, edición de J.M. Reyes Cano, Sevilla, Alfar.
- (2008 [1583]), *El Príncipe tirano. Comedia y Tragedia*, edición, introducción y notas de Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo y José Antonio Raynaud, Sevilla, Consejería de Cultura.
- (2013 [1583]), *Tragedias*, edición de Marco Presotto, Valencia, Universitat de València.
- D’Artois Florence (2009), *La tragedia et son public au Siècle d’Or (1575-1635). Introduction à l’étude d’un genre: le cas de Lope de Vega*, Thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris Ouest-Nanterre-La Defense, <<https://journals.openedition.org/mcv/3233?lang=es>> (09/2024).
- (2017), *Du nom au genre: Lope de Vega, la Tragedia et son public*, Madrid, Casa de Velázquez, <<https://books.openedition.org/cvz/1941>> (09/2024).
- Díez Borque J.M. (1975), “Aproximación semiológica a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro español”, en J.M. Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 49-92.
- Dixon Victor (1986), “La comedia de corral de Lope como género visual”, *Edad de Oro*, 5, 35-58.
- Esteve Cesc (2004), “Tragedia y poética en el siglo XVI”, en M.J. Vega (ed.), *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Vilagarcía de Arousa: Mirabel Editorial, 13-45.

- Froldi Rinaldo (1973 [1968]), *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya.
- (2000 [1999]), “Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva”, en *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI jornadas de teatro clásico: Almagro, 7,8 y 9 de julio de 1998*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 15-30, <cervantesvirtual.com/obra/reconsiderando-el-teatro-de-juan-de-la-cueva-0/> (09/2024).
- García Berrio Antonio (1978), “La contaminación de autores, técnica del comentario humanístico”, *Analecta Malacitana*, 1, 2, 225-253.
- Glenn R.F. (1973), *Juan de la Cueva*, New York, Twayne.
- Hermenegildo Alfredo (1961), *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (1973), *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta.
- (1983), “Introducción”, en G. Lasso de la Vega, *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*, edición de Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1-67.
- (1994), *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar.
- Klaniczay Tibor (1973), *La crisi del Rinascimento e del Manierismo*, trad. di Riccardo Scrivano, Roma, Bulzoni.
- López Fonseca Antonio (2014), “Teatro y tradición clásica a fines del s. XVI: Juan de la Cueva y la ‘tragedia del horror’”, *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, 34, 2, 283-313.
- Ly Nadine (1983), “El lenguaje del horror en el teatro de Juan de la Cueva”, *Criticón*, 23, 65-88.
- Morby E.S. (1937), “The Influence of Senecan Tragedy in the Plays of Juan de la Cueva”, *Studies in Philology*, 34, 3, 383-391.
- (1940), “Notes on Juan de la Cueva: Versification and Dramatic Theory”, *Hispanic Review*, 8, 3, 213-218.
- Newels Margarete (1974), *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books.
- Norton Glyn P., ed. (1999), *The Cambridge History of Literary Criticism. III. The Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Oleza Joan (2012), *L'architettura dei generi nella 'comedia nueva' di Lope de Vega*, a cura di Marco Presotto, trad. di Isabella Sgargi, Carmen Nácher, Anna Giordano, Rimini, Panozzo Editore.
- Pavis Patrice (1998 [1996]), *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts*, trans. by Christine Shantz, Toronto, University of Toronto Press.
- Paz Rescala Laura (2020), “Tiempo y espacio itinerante: una reflexión a partir de dos tragedias de Juan de la Cueva”, *Rivista di letteratura teatrale*, 13, 45-64.
- Pontón Gonzalo (2011), “Arte antiguo y moderna costumbre (1499-1690)”, en María Pozuelo Yvancos (dir.), *Historia de la literatura española*, vol. 8, *Las ideas literarias (1214-2010)*, Barcelona, Crítica, 3-189.
- Raimondi Ezio (1965), *Rinascimento inquieto*, Palermo, U. Manfredi.
- Reyes Peña Mercedes de los (2014), “Espacio dramático y espacio escénico en *El viejo enamorado* de Juan de la Cueva”, en Francisco Sáez Raposo (ed.), *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 25-82.
- Ruano de la Haza J.M., Allen J.J. (1994), *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia.
- Ruano de la Haza J.M. (2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

- Rubiera Javier (2002), “Un espacio para el tonto. El elemento cómico en *La hija del aire*”, en Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega (eds.), *Calderón Entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja, Logroño*. Logroño, Universidad de la Rioja, 223-242.
- (2005), *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros.
- (2009), *Para entender el cómico artificioso. Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- Sáez Raposo Francisco, ed. (2014), *La creación del espacio dramático entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- Sáez Raposo Francisco, Cassol Alessandro, eds. (2015), *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberamericane*, 5, <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/868>> (09/2024).
- Sáez Raposo Francisco, Cortijo Ocaña Antonio, eds. (2015), “La puesta en escena en el teatro español del primer Siglo de Oro”, *eHumanista*, 30, <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/30>> (09/2024).
- Sánchez Escribano Francisco, Porcheras Mayo Alberto (1972), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.
- Sánchez Laílla Luis (2000), “ ‘Dice Aristóteles’: la reescritura de la *Poética* en los Siglos de Oro”, *Criticón*, 79, 9-36.
- Sito Alba Manuel (1983), “El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)”, en J.M. Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 155-472.
- Sullivan H.W. (2018), *Tragic Drama in the Golden Age of Spain: Seven Essays on the Definition of a Genre*, Kassel, Reichenberger.
- Varey J.E. (1986), “Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón”, *Edad de Oro*, 5, 271-298.
- Virués Cristóbal de (2003 [1609]), *La gran Semíramis. Elisa Dido*, edición de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra.
- Vitse Marc (1996 [1985]), “Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel”, *RILCE: Revista de filología hispánica*, 12, 2, 337-356.
- Walberg F.G.E. (1904), *Juan de la Cueva et son Ejemplar poético*, Lund, Impr. Hakan Ohlsson.
- Wardropper B.W. (1955), “Juan de la Cueva y el drama histórico”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 9, 2, 149-156.
- (1980), “Humanismo y teatro nacional en Juan de la Cueva”, en Francisco Rico Manrique (dir.), Francisco López Estrada (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. II. Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 586-590.
- Weinberg Bernard (1961), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, Chicago University Press.

“Liberty! Freedom! Tyranny is dead!”

Simulazione e dissimulazione della libertà in *Julius Caesar*

Fernando Cioni

Abstract:

Julius Caesar, Shakespeare's political drama par excellence, revolves around two antithetical conceptions of power: the Caesarean, which comes from God, and the republican, which is legitimized by the people and their representatives. In the tragedy, freedom is simulated and dissimulated in order to obtain that consent that legitimizes power. Freedom means to free oneself from the tyrant, but it is also to feel being part and maker of his power. This essay, starting from the Rome of the Elizabethans and the reception of the figure of Caesar in early modern England, will explore the mechanisms by which freedom is simulated and dissimulated in *Julius Caesar*, and how the people who should legitimize republican power will eventually legitimize the new Caesarean power.

Keywords: Freedom, *Julius Caesar*, Liberty, Shakespeare

Nella seconda scena del secondo atto di *Hamlet*, Polonio introduce gli attori ad Amleto, sottolineandone la versatilità: “the best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, scene indivisible or poem unlimited” (II.ii.333-336)¹. E conclude “For the law of writ and the liberty, these are the only men” (vv. 337-338). Polonio potrebbe riferirsi a drammi scritti secondo le regole classiche (“the law of writ”) e a drammi svincolati da quelle regole; potrebbe anche riferirsi a una recitazione vincolata al testo scritto (“writ”) e a un'altra da esso svincolata, aperta all'improvvisazione (“liberty”). Shakespeare qui potrebbe anche alludere alla giurisdizione del tempo, che vietava di costruire teatri all'interno della cerchia muraria della città di Londra in quanto zona sottoposta alla legge, scritta (“law of writ”) dei puritani che la governavano, mentre tutto ciò era consentito appena fuori della città, in quelle zone che venivano chiamate “the liberties”. Libertà di fare teatro, di mettere in scena la storia dei piccoli e dei grandi. Libertà per gli attori di poter esercitare il proprio mestiere, libertà per i drammaturghi di poter rappresentare i propri drammi. Fu proprio a sud del Tamigi che nel 1599 la compagnia

¹ Tutte le citazioni da *Hamlet*, *Cymbeline*, *2 King Henry VI* e *Julius Caesar*, sono rispettivamente da Shakespeare 2016, 2017, 2014 e 1998.

Fernando Cioni, University of Florence, Italy, fernando.cioni@unifi.it, 0000-0003-1241-6903

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fernando Cioni (edited by), *Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica*, © 2025 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0612-9, DOI 10.36253/979-12-215-0612-9

di Shakespeare costruì il suo teatro, il Globe, che vedrà la stagione delle grandi tragedie, dei grandi conflitti, della storia in scena; e fu proprio *Julius Caesar* ad inaugurare nello stesso anno il nuovo spazio teatrale.

“Liberty! Freedom! Tyranny is dead!” (*Julius Caesar*, III.i.78) grida Cinna dopo che Cesare è spirato. Ma di quale Libertà e tirannia parla Cinna, quale “Libertà”, da che cosa, da chi, deve essere proclamata dal pulpito (“Some to the common pulpits and cry out / Liberty, freedom and enfranchisement”, *Julius Caesar*, III.i.80-81)? “Freedom” e “liberty”² ricorrono nei drammi di Shakespeare 101 volte, la prima solo 28 volte (12 nelle commedie, 10 nelle tragedie e 6 nei drammi storici); la seconda 66 volte al singolare (28 nelle commedie, 20 nelle tragedie e 18 nei drammi storici); e 7 volte al plurale (3 nelle commedie e 4 nelle tragedie). Tutte queste occorrenze solo cinque volte sono riconducibili al concetto di libertà opposto alla tirannide, 4 in *Julius Caesar* (III.i.78, 81, 110 e 118) e 1 in *2 King Henry VI*, dove Jack Cade invita alla ribellione per la libertà contro il supposto re tiranno (“I thought ye would never have given o’er / these arms till you had recovered your ancient freedom”, IV.viii.25-26). Dunque, *Julius Caesar* sembra apertamente inneggiare a una giusta libertà ottenuta con un tirannicidio³.

Shakespeare condivide con la sua epoca un interesse per la storia romana, che inizia a portare sulla scena fin da *Titus Andronicus*, tragedia di stampo seneciano, e che conclude, a dieci anni dal *Julius Caesar*, con *Antony and Cleopatra* e *Coriolanus*. La storia romana era filtrata attraverso le *Vite Parallele* di Plutarco che presentava la storia come un grande insegnamento morale, dove la vita dei personaggi storici rappresentava l’esempio da seguire. Gli elisabettiani sentivano la storia di Roma affine, anche per la credenza di discendere, come i romani, dagli antichi troiani⁴. Nella scena finale di *Cymbeline* (la storia del re dei Britanni), l’indovino proclama che

For the Roman eagle
From south to west on wing soaring aloft,
Lessened herself, and in the beams o’th’ sun
So vanished; which foreshowed our princely eagle,
Th’imperial Caesar, should again unite

² L’OED dà un significato pressoché identico alle due parole: *Freedom*: “1.3. The state or fact of not being subject to despotic or autocratic control, or to a foreign power; civil liberty; independence”; *Liberty*: “1.1.c. Freedom from arbitrary, despotic, or autocratic control; independence, esp. from a foreign power, monarchy, or dictatorship”.

³ Andrew Hadfield ha fatto notare come “The word ‘liberty’ is not mentioned in the first two acts. However, after the assassination of Caesar it becomes the watchword of the conspirators as a means of justifying their actions. As soon as Caesar is dead, Cinna cries ‘Liberty! Freedom! Tyranny is dead / Run hence, proclaim, cry it about in the street’ (3.1.78-79), as though producing that the words themselves ensured that the reality would immediately follow” (2005, 172).

⁴ Sulla Roma degli elisabettiani e in Shakespeare in particolare, vedi Cantor 1976; Simmons 1982; Miola 1983; Gentili 1991; Chernaick 2011; Innes 2015; Hadfield 2018.

His favour with the radiant Cymbeline,
Which shines here in the west.
(*Cymbeline*, V.v.469-474)

E Cimbelino ribadisce tale affinità ordinando:

To all our subjects. Set we forward. Let
A Roman and a British ensign wave
Friendly together.
(*Ivi*, V.v.478-480)

Questa presunta affinità faceva guardare a Roma come *exemplum*, e la storia di Roma era dominata dalla figura di Giulio Cesare. La figura di Cesare è vista nella prima età moderna come una figura controversa, un “principe” con grandi qualità individuali ma che con la sua ambizione, come scrive Montaigne nei suoi saggi “ha reso la sua memoria detestabile da tutti gli uomini dabbene, per aver voluto procurarsi gloria dalla rovina del suo paese e dal sovvertimento del più potente e fiorente Stato che il mondo vedrà mai” (2014, 1353). Sir Thomas Elyot in *The Book Named the Governor* (1531) lo paragona a Pompeo per la sua arroganza e ambizione, accusandolo di eccidi e di aver sovvertito il più grande stato del mondo: “Also Pompei, and Iulius Cesar, the one suffrynge no piere, the other no superiour, by theyr ambycion caused to be slayne betwene them, people innumerable, and subuerted the beste and mooste noble publyke weale of the worlde” (1531, 212v). Machiavelli nei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, ristampato a Londra da John Wolfe nel 1584, dà un giudizio negativo su Cesare: “Et veramente cercando un Principe la gloria del mondo, dovrebbe desiderare di possedere una città corrotta, non per guastarla del tutto, come Cesare, ma per riordinarla come Romolo” (1584, libro 1, cap. 10, 19v). Dunque, Cesare viene visto come colui che ha cercato di attentare al nobile stato romano, quello della repubblica. Il *Julius Caesar* shakespeariano ruota intorno a questa crisi della storia romana, la crisi della sua repubblica che cerca di difendere la propria libertà democratica. Shakespeare mette in scena, come scrive Alessandro Serpieri, “l’opposizione politico-ideologica tra la tendenza autoritaria, rappresentata da Cesare, e la fedeltà ideale al modello repubblicano di cui Bruto è il massimo rappresentante” (1988, 10). Questo conflitto, come appare evidente fin dalla prime battute della tragedia, è inconciliabile, un conflitto che ha al centro il dibattito, che lacererà Bruto nella prima scena del secondo atto, se sia lecito uccidere un tiranno. Tale questione si pone nell’Inghilterra della prima età moderna a partire dalla metà del Cinquecento. Al sovrano che, dopo la riforma, assume anche la sovranità spirituale si possono porre dei limiti alla sua sovranità temporale? Un sovrano indegno può essere deposto?

La chiesa anglicana propagandava l’indiscussa autorità del re, autorità che aveva per diritto divino. Nelle omelie anglicane si possono rintracciare cinque dottrine che vanno in questa direzione: 1. la dottrina dell’ordine e dell’armonia universale secondo la quale tutte le cose del mondo terreno e di quello metafisico stanno in un ordine gerarchico; 2. la dottrina dell’investitura divina del re; 3. la

dottrina dell'obbedienza dovuta ai re sacri; 4. la dottrina della ribellione contro il re vista come peccato; 5. la dottrina della caratterizzazione maligna della ribellione e dei ribelli⁵; alle quali va aggiunta la dottrina erastiana del teologo svizzero del Cinquecento Thomas Erastus⁶, che prevedeva un solo potere, quello dello stato, cioè del re, a cui la chiesa doveva essere subordinata. La storiografia Tudor giustificava, però, la deposizione di Riccardo III considerato un tiranno che aveva usurpato il trono dopo aver ucciso gli eredi legittimi. Più complessi i casi di Enrico V e, soprattutto di Riccardo II, tanto che la scena della sua deposizione nel dramma di Shakespeare era stata censurata sia sulla scena che nel testo a stampa.

Nell'ultimo ventennio del Cinquecento furono scritti e messi in scena molti drammi sul tema delle guerre della Roma prima dell'avvento dell'impero: su Mario e Silla (*The Wounds of Civil War* di Thomas Lodge 1594), su Cesare e Pompeo (i due drammi anonimi perduti *History of Caesar and Pompey* e *Storie of Pompey*, rispettivamente del 1581 e del 1594-1595), sul I secolo A.C. e sulle ultime vicende della Repubblica⁷. Gli elisabettiani, come già detto, vedevano un'affinità, un parallelismo, fra la Repubblica Romana con i suoi dissidi interni e l'impossibilità di trovare un centro rappresentativo stabile, e quella instabilità politica che aveva portato alla guerra delle due rose fra le casate degli York e dei Lancaster, prima dell'avvento della dinastia Tudor. Tutto questo in un'ottica, tipicamente inglese, che vedeva la storia come ciclica, e ciò che era accaduto nel Quattrocento in Inghilterra era una riedizione storica degli eventi della Repubblica Romana. Ora, la stabilità rappresentata dai Tudor era minacciata dalla forte preoccupazione per le sorti del regno, con una regina invecchiata e senza eredi.

Il *Julius Caesar*, è stato spesso osservato, è una tragedia senza protagonista; o meglio, il personaggio che dà il titolo pronuncia poco più del 5% delle battute ed è presente a poco più di un decimo dell'azione. Il ruolo, proprio per questa sua marginalità drammatica, non era quello affidato al primo attore (quel Richard Burbage che interpreterà i grandi personaggi delle tragedie), ma a un attore, diciamo, minore – lo stesso che interpreterà Polonio in *Hamlet*, dove nella scena della “trappola per topi” dirà “I did enact Julius Caesar. I was killed i'th' / Capitol. Brutus killed me” (III.ii.99-100). Nonostante la scarsa presenza in scena rispetto agli altri personaggi, la tragedia, come scrive Giorgio Melchiori, è la tragedia di Giulio Cesare non “in quanto conquistatore e protagonista della storia, ma in quanto sovrano eliminato quando sta per trasformarsi in tiranno” (1994, 401).

Julius Caesar, dramma politico per eccellenza nel canone shakespeariano, ruota intorno a due concezioni antitetiche del potere: quello cesareo, che trae la sua investitura da Dio, e quello repubblicano, che si legittima nel popolo e nei suoi rappresentanti. Nella tragedia il concetto di libertà viene simulato e dissi-

⁵ Si veda *An Homily Against Disobedience and Willful Rebellion* (1570).

⁶ Erastus (1589), l'originale latino fu ristampato a Londra da John Wolfe nello stesso anno. La prima traduzione inglese è del 1659.

⁷ Sulla ricezione della figura di Cesare nel teatro inglese della prima età moderna, vedi Lovascio 2015. Sulla ricezione del personaggio di Cesare dal medioevo al Cinquecento, vedi Bullough 1966, 4-35 e Gentili 1991, 49-56.

mulato per ottenere quel consenso che legittima il potere. Libertà è affrancarsi dal tiranno, ma è anche sentirsi partecipe e artefice del suo potere. Attraverso la presentazione di alcune scene della tragedia si metteranno in evidenza quei meccanismi retorici e teatrali del potere che hanno la funzione di persuadere e manipolare il popolo nella loro ricerca di libertà.

Il primo atto del dramma presenta i tratti essenziali di questo conflitto ideologico, mettendo in scena eventi che presentano l'inconciliabilità del potere cesareo con quello repubblicano. Cesare, come il classico eroe moderno, non vede quanto il popolo e i tribuni, ma anche l'indovino, cercano di trasmettergli. Cesare è accecato dalla sua ambizione al potere assoluto, alla tirannia, che cerca di dissimulare (come quando rifiuta per tre volte la corona offertagli da Antonio), e questo lo condurrà alla sua fine.

La tragedia si apre con una scena di popolo, dove i tribuni della plebe sono in conflitto e in dissenso con coloro che dovrebbero rappresentare: Flavio e Marullo sono contro il trionfo che il popolo sta tributando a Cesare; se il popolo sembra condividere i fasti tributati a Cesare, i tribuni sono apertamente contro le sue aspirazioni monarchiche. Anche se il popolo, soprattutto attraverso la figura del ciabattino, vuole esprimere una sua posizione, alla fine i tribuni riescono a riportare la folla a favore della causa repubblicana, a dimostrazione che il popolo fin dall'inizio è volubile, è "una massa ideologicamente impreparata che può essere spostata da una parte o dall'altra dal fascino dei potenti, dalle loro minacce e, ancor più, dalle loro lusinghe" (Serpieri 1988, 78). Questa prima scena ci mostra il popolo come personaggio collettivo, come personaggio della storia che nonostante voglia farsi soggetto attivo (si veda la rivendicazione del ciabattino, ma anche – come vedremo – le reazioni contraddittorie alle orazioni di Bruto e Antonio nel terzo atto), è sempre un soggetto passivo, materiale da manipolare⁸. Scrive Alessandro Serpieri:

The play begins and culminates with a persuasion of the crowd as force, as material, on which to try out the transformation of ideology into power (in the first scene the republican ideology of the tribunes; in the third act, the republican ideology with Brutus as its spokesman, and the Caesarian-monarchical ideology espoused by Antony). (1985, 127)

Il popolo è volubile, esulta dopo la battaglia di Munda, dove Cesare ha sconfitto Pompeo. Anche la gloria che il popolo sta tributando a Cesare è non solo eccessiva ma anche contro la storia di Roma: i fasti sono per la sconfitta del nemico, non per la sconfitta di un romano come Pompeo. Il popolo celebra Cesare ma non è incline alla sua incoronazione – e Cesare per tre volte la rifiuta dissimulando la sua ambizione. La repubblica era ormai istituita da secoli, e l'ulti-

⁸ Interessante l'analisi sociologica del popolo che Luciano Cavalli fa nel suo saggio su *Julius Caesar e Coriolanus*: "le masse appaiono come passive, manipolabili con facilità; ma con la propensione ad abbandonarsi con fiducia a un capo come sola certezza, che diviene dominante quando la crisi sgretola l'ordine politico e le definizioni della realtà si cui esso convenzionalmente riposa" (2006, 4).

mo re tiranno, Tarquinio il Superbo, era stato cacciato da un certo Bruto, e la ricorrenza del nome non è assolutamente casuale, come sottolineerà Cassio in I.ii.158-160 (“There was a Brutus once that have brooked / Th’eternal devil to keep his state in Rome / As easily as a king”).

I due tribuni rappresentano l’opposizione a Cesare, non quella che porterà alla congiura che nel dramma (a differenza della Storia) è un’iniziativa di Cassio. I tribuni hanno un atteggiamento aristocratico nei confronti del popolo, si rivolgono a loro con sdegno, li minacciano perché qualcuno non porta le insegne del proprio mestiere, qualcuno è vestito troppo bene:

FLAVIUS

Hence! Home, you idle creatures, get you home!

Is this a holiday? What, know you not,
(Being mechanical) you ought not walk

Upon a laboring day, without the sign

Of your profession? Speak, what trade art thou?

CARPENTER Why, sir, a carpenter.

MURELLUS

Where is thy leather apron, and thy rule?

What dost thou with thy best apparel on?

(*Julius Caesar*, I.i.1-8)

Interessante è lo scambio fra i tribuni e il ciabattino che scherza con loro con un linguaggio tutt’altro che basso, e quando in Shakespeare i personaggi popolari parlano con una certa sottigliezza linguistica e metalinguistica allora il loro discorso vira verso altri significati. Qui, per esempio, il ciabattino gioca sull’omofonia fra “soles” (“suole delle scarpe”) e “souls” (anime); si pone non solo come riparatore di suole finite, ma anche come riparatore di cattive anime. Al di là del gioco linguistico, questa è l’unica volta nel dramma che un popolano usa come soggetto del suo discorso l’ambiguità del significante. Per tutto il dramma il popolo sarà invece oggetto dell’ambiguità del significante altrui. La scena si conclude con Flavio che invita Marullo a spogliare le statue di Cesare adornate come se fosse un re⁹, nel tentativo di distruggere non tanto la figura di Cesare, ma la sua ideologia, il cesarismo.

La scena successiva si apre con una scena corale dove sono presenti i quattro protagonisti della tragedia: Cesare, Antonio, Bruto e Cassio. Dopo l’ingresso trionfale di Cesare e la sua successiva uscita, rimangono in scena Bruto e Cassio, che inizia la sua seduzione che occuperà quasi cento versi di questa scena. Cassio si propone come specchio di Bruto, uno specchio che gli faccia vedere quello che lui non riesce a vedere:

⁹ Plutarco narra come le statue fossero addobbate con un diadema, cioè con delle bande bianche sulla testa, simbolo del potere monarchico: “with Diadems vpon their heades like kings” (1595, 787, vedi anche 974) e come i tribuni Flavio e Marullo avevano strappato queste insegne: “The two tribunes, Flavius and Marullus, went and pulled down” (1595, 787, vedi anche 974).

And since you know you cannot see yourself
 So well as by reflection, I your glass
 Will modestly discover to yourself
 That of yourself which you yet know not of.
 (Ivi, I.ii.67-70)

Bruto comincia a dubitare, e i suoi dubbi aumentano al sentire gli squilli di tromba che teme siano per celebrare quanto offerto a Cesare, cioè la corona: "Another general shout? / I do believe that these applauses are / For someone new honours that are heaped on Caesar" (ivi, I.ii.131-133). Cassio inizia il suo procedimento di svalutazione di Cesare: racconta di quando Cesare stava per affogare e lui lo salvò, di quando in Spagna ebbe una strana febbre. Cesare non è dissimile da tutti gli altri e quindi non ha diritto di essere re:

I was born free as Caesar, so were you;
 We both have fed as well, and we can both
 Endure the winter's cold as well as he.
 (Ivi, I.ii.97-99)

Cesare viene demitizzato, il suo nome viene meno come significante simbolico.

"Brutus" and "Caesar": what should be in that "Caesar"?
 Why should that name be sounded more than yours?
 Write them together: yours is as fair a name:
 Sound them, it doth become the mouth as well.
 Weigh them, it is as heavy: conjure with 'em,
 "Brutus" will start a spirit as soon as "Caesar."
 (Ivi, I.ii.141-146)

Dunque, Cassio pone sullo stesso piano Bruto e Cesare, anzi il nome di Bruto può sostituire quello di Cesare sia sul piano politico che su quello simbolico. Sta a Bruto prendere le sue decisioni:

Men at some time are masters of their fates.
 The fault, dear Brutus, is not in our stars
 But in ourselves, that we are underlings.
 (Ivi, I.ii.138-140)

Il secondo atto si apre con Bruto che è lacerato dalla decisione che deve prendere.

BRUTUS
 It must be by his death: and for my part
 I know no personal cause to spurn at him
 But for the general. He would be crowned:
 How that might change his nature, there's the question.
 It is the bright day that brings forth the adder,
 And that craves wary walking. Crown him that,
 And then I grant we put a sting in him

That at his will he may do danger with.
 Th'abuse of greatness is when it disjoins
 Remorse from power; and to speak truth of Caesar
 I have not known when his affections swayed
 More than his reason. But 'tis a common proof
 That lowliness is young ambition's ladder
 Whereto the climber upward turns his face;
 But when he once attains the upmost round
 He then unto the ladder turns his back,
 Looks in the clouds, scorning the base degrees
 By which he did ascend. So Caesar may.
 Then, lest he may, prevent. And since the quarrel
 Will bear no colour for the thing he is,
 Fashion it thus: that what he is, augmented,
 Would run to these and these extremities.
 And therefore think him as a serpent's egg
 Which hatched, would as his kind grow mischievous,
 And kill him in the shell.
 (Ivi, I.ii.10-34)

Il monologo ruota intorno alla liceità dell'assassinio di Cesare, alla sua inevitabile morte. Bruto medita sulla soluzione alla situazione politica che si è andata determinando. A differenza di Cassio non c'è rancore nei confronti di Cesare; Bruto non lo riduce alla sua dimensione umana, né lo descrive come un tiranno. Qui Shakespeare, attraverso Bruto, riflette sul problema del potere, sulle sue dinamiche e sulla sua inevitabile corruzione. Bruto condanna Cesare non come uomo, ma per la sua ambizione al potere assoluto, alla monarchia. E questo lo ribadirà anche nella sua orazione al Foro. Il discorso di Bruto si muove tutto sulla linea di un sillogismo: il potere quando diventa assoluto è corrotto e tirannico, Cesare, anche se non è corrotto, aspira al potere assoluto; dunque, si deve ucciderlo prima che arrivi al potere assoluto e si faccia tiranno.

Il terzo atto è l'atto dove lo scontro fra la libertà repubblicana e l'autoritarismo cesareo trova il suo apice in termini di simulazione e dissimulazione. Dopo l'assassinio di Cesare i congiurati repubblicani affondano le mani nel sangue di Cesare, in un atto altamente cerimoniale che li lega indissolubilmente. Antonio, convocato da Bruto, di fronte al corpo di Cesare dissimula la sua vera natura e si dichiara pronto ad accettare il fatto se Bruto ritiene che sia giustificato. Antonio prima stringe le mani insanguinate dei congiurati poi chiede di poter tenere un'orazione funebre al foro dopo che Bruto avrà parlato alla folla. Rimasto solo, esprimerà tutto il suo odio per i congiurati, promettendo vendetta e guerra civile:

ANTONY
 O pardon me, thou bleeding piece of earth,
 That I am meek and gentle with these butchers.
 Thou art the ruins of the noblest man

That ever lived in the tide of times.
 Woe to the hand that shed this costly blood.
 Over thy wounds now I do prophesy
 (Which like dumb mouths do ope their ruby lips
 To beg the voice and utterance of my tongue)
 A curse shall light upon the limbs of men:
 Domestic fury and fierce civil strife
 Shall cumber all the parts of Italy:
 Blood and destruction shall be so in use,
 (Ivi, III.i.254-264)

La seconda scena del terzo atto rappresenta il culmine dello scontro retorico fra il potere repubblicano e quello cesareo¹⁰. Bruto arringa la folla utilizzando un processo argomentativo per sillogismi, affidato da Shakespeare alla prosa. Vuol convincere la folla che è stato giusto uccidere Cesare perché Cesare era ambizioso e voleva rovesciare la repubblica. Bruto non utilizza, a differenza di Antonio, una retorica obliqua, passionale, emotiva, procede per parallelismi: amava Cesare ma amava di più Roma, era ambizioso e allora lo ha ucciso:

BRUTUS

Be patient till the last.
 Romans, countrymen and lovers, hear me for my
 cause and be silent, that you may hear. Believe me for
 mine honour and have respect to mine honour, that you
 may believe. Censure me in your wisdom and awake
 your senses, that you may the better judge. If there be
 any in this assembly, any dear friend of Caesar's, to him
 I say, that Brutus' love to Caesar was no less than his.
 If then that friend demand why Brutus rose against
 Caesar, this is my answer: not that I loved Caesar less,
 but that I loved Rome more. Had you rather Caesar
 were living, and die all slaves, than that Caesar were
 dead, to live all freemen? As Caesar loved me, I weep
 for him; as he was fortunate, I rejoice at it; as he was
 valiant, I honour him: but as he was ambitious, I slew
 him. There is tears, for his love; joy, for his fortune;
 honour, for his valour; and death, for his ambition.
 (Ivi, III.ii.12-27)

La folla non sembra percepire quello che Bruto vuol dire, e sembra pronta a sostituire Cesare con Bruto, offrendogli quella corona che Cesare aveva artatamente rifiutato, mettendo fine alla repubblica che Bruto ha appena detto di voler

¹⁰ Per un'analisi semiotica e retorica delle orazioni di Bruto e Antonio, vedi Serpieri 1977 e 1985, 130-134.

difendere. La massa, come sottolinea Luciano Cavalli, “anche quando aborre il nome della tirannide, sente profondo bisogno di capi. Al punto che tra la massa romana, poco dopo il cesaricidio, già s'alzano voci che invocano un nuovo Cesare” (2006, 6).

ALL

Live Brutus, live, live.

1 PLEBEIAN

Bring him with triumph home unto his house.

2 PLEBEIAN

Give him a statue with his ancestors.

3 PLEBEIAN

Let him be Caesar.

4 PLEBEIAN

Caesar's better parts

Shall be crowned in Brutus.

1 PLEBEIAN

We'll bring him to his house with shouts and clamours.

(*Julius Caesar*, III.ii.48-53)

Antonio, al contrario di Bruto, utilizza armi retoriche oblique come la preterizione e la litote. Svuota di senso l'argomentazione di Bruto, opponendogli una retorica che fa leva sulle emozioni e sulle passioni. Bruto dice che Cesare era ambizioso e Bruto è uomo di onore.

ANTONY

The noble Brutus

Hath told you Caesar was ambitious:

If it were so, it was a grievous fault,

And grievously hath Caesar answered it.

Here, under leave of Brutus and the rest

(For Brutus is an honourable man;

So are they all, all honourable men)

Come I to speak in Caesar's funeral.

He was my friend, faithful and just to me;

But Brutus says, he was ambitious,

And Brutus is an honourable man.

He hath brought many captives home to Rome,

Whose ransoms did the general coffers fill.

Did this in Caesar seem ambitious?

When that the poor have cried, Caesar hath wept:

Ambition should be made of sterner stuff.

Yet Brutus says, he was ambitious,

And Brutus is an honourable man.

You all did see, that on the Lupercal

I thrice presented him a kingly crown,

Which he did thrice refuse. Was this ambition?

Yet Brutus says, he was ambitious,

And sure he is an honourable man.

(Ivi, III.ii.78-100)

L'insistenza sulla onorabilità di Bruto, contrapposta a tutto il bene che Cesare ha fatto per Roma e per il popolo romano, porta al ribaltamento del teorema di Bruto: Cesare non era ambizioso, Bruto non è uomo d'onore, a Cesare è stato fatto un torto e Antonio è il più nobile fra i romani:

1 PLEBEIAN

Methinks there is much reason in his sayings.

2 PLEBEIAN

If thou consider rightly of the matter,

Caesar has had great wrong.

3 PLEBEIAN

Has he, masters?

I fear there will a worse come in his place.

4 PLEBEIAN

Mark ye his words? He would not take the crown;

Therefore 'tis certain he was not ambitious.

1 PLEBEIAN

If it be found so, some will dear abide it.

2 PLEBEIAN

Poor soul, his eyes are red as fire with weeping.

3 PLEBEIAN

There's not a nobler man in Rome than Antony.

(Ivi, III.ii.109-117)

La folla lo segue, e Antonio tira fuori un supposto testamento di Cesare che ostenterà alla folla ma che non leggerà, ma si limiterà a dire quello che la folla si aspetta. Acutamente, Luciano Cavalli nota come

Sia Antonio che i tribuni del *Coriolanus* sono padroni della massa. Ne conoscono la psicologia, gli archetipi dominanti. Sanno il linguaggio giusto. E posseggono i metodi più difficili della demagogia, efficaci in ogni tempo. Il dialogo con la folla. Il porsi come bocca, lingua del popolo. Sicché essi sembrano soltanto esprimere il pensiero, il sentimento, la volontà della massa. Il compiuto demagogo, infatti, pretende d'essere soltanto strumento della moltitudine. Lungo questo paradigma, si compie un processo d'identificazione tra capo e massa, che culmina in quel tipico comportamento eterodiretto che la massa sente però come autonomo, *sua* per eccellenza. (2006, 6)

La folla, che aveva all'inizio sostenuto Bruto nella difesa della libertà repubblicana contro l'ambizione monarchica cesarea, si schiera dalla parte di Antonio e della difesa della memoria di Cesare:

ALL
We'll mutiny.
1 PLEBEIAN
We'll burn the house of Brutus.
3 PLEBEIAN
Away then, come, seek the conspirators.
[...]
Never, never. Come, away, away.
We'll burn his body in the holy place,
And with the brands fire all the traitors' houses.
(*Julius Caesar*, III.ii.224-249)

L'atto finale mette in scena la caduta della Repubblica e il trionfo del Cesarismo. A Bruto, dopo la sconfitta con l'esercito cesareo, che per lui significa la distruzione della libertà a Roma, non rimane che il suicidio, ma la sua sconfitta gli renderà più gloria dell'infame vittoria di Ottaviano e Antonio:

BRUTUS
I shall have glory by this losing day
More than Octavius and Mark Antony
By this vile conquest shall attain unto.
So fare you well at once, for Brutus' tongue
Hath almost ended his life's history:
Night hangs upon mine eyes: my bones would rest,
That have but laboured to attain this hour.
[...]
Hold then my sword, and turn away thy face,
While I do run upon it. Wilt thou, Strato?
STRATO
Give me your hand first. Fare you well, my lord.
BRUTUS
Farewell, good Strato – [*Runs on his sword.*]
(*Ivi*, V.v.36-51)

Serpieri nota come anche Bruto, così come Cassio (“Caesar, thou art revenged, / Even with the sword that killed thee”, *ivi*, V.iii.45-46), “nel momento del suicidio si rivolge direttamente a Cesare: può calmarsi, è vendicato. Il desiderio di morte di chi l’ha ucciso è più forte del desiderio che lo spinse a dare quella morte. L’ideologia repubblicana tramonta dietro le ragioni segrete della storia” (1993, 226)¹¹. Il finale della tragedia se, nelle parole di Antonio, riabilita Bruto come il solo congiurato che non abbia agito per spirito di vendetta:

¹¹ Shakespeare sembra condividere l’interpretazione della Storia che ne dà Plutarco, l’assassino del vertice simbolico del mondo non può essere tollerato e deve essere vendicato: “But, above all, the ghost that appeared unto Brutus shewed plainly that the gods were offended with the murder of Caesar” (1595, 790).

ANTONY

This was the noblest Roman of them all:
 70All the conspirators save only he
 Did that they did in envy of great Caesar.
 He only, in a general honest thought
 And common good to all, made one of them.
 (*Julius Caesar*, V.i.69-73)

poi lascia l'ultima parola al nuovo Cesare:

OCTAVIUS

According to his virtue let us use him,
 With all respect and rites of burial.
 Within my tent his bones tonight shall lie,
 Most like a soldier, ordered honourably.
 So call the field to rest, and let's away,
 To part the glories of this happy day. (*Exeunt omnes.*)
 (Ivi, V.v.76-81)

Ottaviano, che sarà presto il nuovo imperatore di Roma, incarna l'emblema vivente di quel cesarismo che non aveva potuto imporsi nella persona dello stesso Cesare a causa della insurrezione dei repubblicani. Il dramma politico ritorna circolarmente al suo inizio, perché la Storia ha trovato in Ottaviano l'interprete gelido e sottile [...] di una ideologia monarchica di cui Cesare era stato il contraddittorio e passionale propugnatore" (Serpieri 1988, 129).

Riferimenti bibliografici

- An homilie agaynst disobedience and wyful rebellion* (1570), London, Richarde Iugge and Iohn Cawood.
- Blits J.H. (2015), *Rome and the Spirit of Caesar: Shakespeare's Julius Caesar*, Lanham, Lexington Books.
- Bullough Geoffrey (1966), *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*, vol. 5, *The Roman Plays: Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Coriolanus*, London, Routledge.
- Cantor P.A. (1976), *Shakespeare's Rome, Republic and Empire*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Cavalli Luciano (2006), *Giulio Cesare, Coriolano e il teatro della Repubblica. Una lettura politica di Shakespeare*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Chernaick Warren (2011), *The Myth of Rome in Shakespeare and His Contemporaries*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Elyot Thomas (1531), *The boke named the Governour*, London, Thomas Berthelet.
- Erastus Thomas (1586), *Explicatio gravissimae quaestionis utrum excommunicatio*, London, John Wolfe.
- Gentili Vanna (1991), *La Roma antica degli elisabettiani*, Bologna, Il Mulino.
- Hadfield Andrew (2005), *Shakespeare and Republicanism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2018), "Renaissance England's View of Rome", in Maria Del Sapio Garbero (ed.), *Rome in Shakespeare's World*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 127-146.

- Innes Paul (2015), *Shakespeare's Roman Plays*, London, Palgrave.
- Lovascio Domenico (2015), *Un uomo, mille volti. Giulio Cesare nel teatro inglese della prima età moderna*, Roma, Carocci.
- (2017), “Rewriting Julius Caesar as a National Villain in Early Modern English Drama”, *Renaissance Quarterly* 47, 2, 218-250.
- Machiavelli Nicolò (1584), *I discorsi di Nicolo Machiavelli sopra la prima deca di Tito Livio*, London, John Wolfe.
- Melchiori Giorgio (1994), *Shakespeare*, Bari, Laterza.
- Miola R.S. (1983), *Shakespeare's Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Montaigne, Michele de (2014), *Saggi*, a cura di Fausta Garavini, André Tournon, trad. di Fausta Garavini, testo francese a fronte a cura di André Tournon, Milano, Bompiani.
- Plutarco (1595), *The lives of the noble Grecians and Romanes compared together by that grave and learned philosopher and historiographer, Plutarke of Chærona; translated out of Greeke into French by Iames Amiot; and out of French into English, by Thomas North*, London, Richard Field.
- Serpieri Alessandro (1977), “La retorica della politica in Shakespeare”, *Il Piccolo Hans* 13, 111-136.
- (1985), “Reading the Signs: Towards a Semiotics of Shakespearean Drama”, in John Drakakis (ed.), *Alternative Shakespeare 2*, London, Methuen, 119-143.
- (1988), “Premessa” e “Giulio Cesare”, in *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi*, vol. 4, *I drammi romani*, a cura di Alessandro Serpieri, Keir Elam, Claudia Corti, Parma, Pratiche, 9-10 e 14-129.
- (1993), “Prefazione” e “Note”, in William Shakespeare, *Giulio Cesare*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, Garzanti, xxxvii- il.
- Shakespeare William (1998), *Julius Caesar*, ed. by David Daniell, London, The Arden Shakespeare.
- (2014), *2 King Henry VI*, ed. by Ronald Knowles, London, The Arden Shakespeare.
- (2016), *Hamlet*, ed. by Ann Thompson, Neil Taylor, London, The Arden Shakespeare.
- (2017), *Cymbeline*, ed. by Valerie Wayne, London, The Arden Shakespeare.
- Simmons J.L. (1982), “Shakespeare and the Antique Romans”, in P.A. Ramsey (ed.), *Rome in the Renaissance: The City and the Myth*, Binghampton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 77-92.

“But this rough magic I here abjure”: il limite del potere nella costituzione dell’arte in *The Tempest*

Chiara Di Dio

Abstract:

The following essay seeks to examine the interconnections between freedom and limit within Shakespeare’s *The Tempest* (1611). The initial perspective is essentially denotative in nature and will focus on the subversion of the servant-master relationship. This will commence with an analysis of Sycorax’s domination of Ariel and subsequently extend to an examination of the interdependent bond between Ariel and Prospero. Furthermore, it will analyse pivotal matters pertaining to the formation, use, and constraints of Prospero’s authority, as well as the intricate and paradoxical character of Ariel as an “embodied” yet transformative spirit. The second section of the paper, extending the analysis of the interdependent bond between Prospero and Ariel, will investigate the very structure of the play.

Keywords: Authority, Co-dependence, Magic, Performativity, Poetic *furor*

The Tempest è un dramma sul potere. Un potere inteso come assoluto dominio dell’uomo, e come tale si presenta sotto molteplici vesti: nella dimensione civile, organizzata e regolamentata, è sovranità dell’uomo sull’uomo, conferma reiterata o sovversione della legittimità del proprio ruolo istituzionale. Al di fuori di questo spazio, tuttavia, nel contesto *extra*-sociale e *de*-normato del Naturale, esso diviene manipolazione degli elementi, esercizio segreto di “arti” invisibili. Ma *The Tempest* non si esaurisce unicamente nella declinazione contrastiva del potere: il dramma, infatti, trae la propria forza propulsiva dall’indagine sui limiti dell’uomo nella messa in atto di tale potere e sul governo delle proprie passioni.

Come accade di frequente nello studio dei drammi shakespeariani, il principio risolutivo dell’analisi critica non va ricercato negli statuti di verità che l’opera presenta: esso si ritrova nelle ambiguità, nei segmenti oscurati dall’incertezza. I *romances* (drammi romanzeschi) si prestano felicemente a questo tipo di esame. *The Tempest* (che in questo gruppo s’inserisce), la cui natura ellittica e complessa diviene “materia di una riflessione sul teatro, sulla sua natura, sulle sue possibilità e anche sui suoi limiti” (Lombardo 2012, xliii), è l’opera in cui le dicotomie oppostive coesistono senza necessariamente confluire nel paradosso. In tale contesto, un discorso sull’interdipendenza di libertà e limite, sulla loro reciprocità e collaborazione nella costruzione del prodotto artistico è dunque

Fernando Cioni, University of Florence, Italy, fernando.cioni@unifi.it, 0000-0003-1241-6903

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fernando Cioni (edited by), *Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica*, © 2025 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0612-9, DOI 10.36253/979-12-215-0612-9

possibile. Come afferma Robert Egan: “the *Tempest* deals centrally with ideas and concepts of art to a far greater extent than any of the plays before it. All its events and circumstances are either the direct result or the consequence of Prospero’s ‘Art’” (1972, 171).

Per ricostruire il percorso che porta a questa interrelazione di elementi apparentemente opposti è necessario partire dagli attanti veri e propri, coloro i quali costruiscono e vivificano l’intero dramma: Prospero e Ariel. La figura di Prospero è stata a lungo oggetto di studio da parte dei critici e molti sono i “ruoli” a lui attribuiti: “[...] we have seen Prospero as a noble ruler and mage, a tyrant and megalomaniac, a necromancer, a Neoplatonic scientist, a colonial imperialist, a civilizer” (Orgel 1987, 11). Tutti elementi che concorrono alla costruzione di quell’immagine dell’uomo *dominator* che ordina e impone la propria volontà di potenza. Ma Prospero è anche il *Wiseman*, il poeta, il drammaturgo, colui che muove le fila della realtà (e della finzione), la cui progettualità s’inserisce nel contesto di un’onniscienza delle cose presenti e future a garanzia della buona riuscita del proprio piano, così come del dramma stesso: “There is no suspense in the play because Prospero can control future as well as present action. His foreknowledge enables him to control all that occurs within the confines of the play” (Zimbaro 1963, 51-52). D’altronde la buona riuscita del programma di Prospero viene rivelata dallo stesso già all’inizio del primo atto: “[...] and by my prescience / I find my zenith doth depend upon / A most auspicious star, whose influence / If now I court not, but omit, my fortunes / Will ever after drop” (*The Tempest*, I.ii.182-184)¹. Nonostante un certo timore, da parte del mago, dovuto alla sostanziale necessità di dover rispettare l’influsso benefico della “most auspicious star”, s’intravede comunque la consapevolezza di un esito felice. I “secret studies” che lo hanno a lungo sottratto alla dimensione sociale (nonché causa prima della perdita del ducato) gli hanno permesso di penetrare i misteri della natura e delle stelle consegnandogli gli strumenti necessari per leggere e interpretare il destino delle cose future (“by my prescience”). L’unico vincolo a cui Prospero deve sottostare è il tempo (Corfield 1985, 39). Affinché il suo progetto riesca, deve saper calcolare perfettamente i tempi dell’azione, costruendo una narrazione coerente, nei limiti temporali dettati dagli astri.

Se Prospero è, dunque, l’artista che direziona gli eventi della trama, ne determina la sequenzialità e ne conosce gli esiti, chi ne attua le direttive concretizzandole è Ariel. La funzione agente di Ariel è imprescindibile affinché il progetto di Prospero prenda corpo. È necessario quindi indagare la natura di Ariel in quanto spirito elementale, il doppio asservimento nei confronti della strega Sycorax e successivamente di Prospero, ma anche e soprattutto il metamorfismo e la *performance*.

Della natura di Ariel in quanto spirito elementale si è a lungo dibattuto:

A majority of commentators – Coleridge, Sir Edward Strachey, and many moderns – place stress on the obvious fact that Ariel is created in the likeness

¹ Tutte le citazioni da *The Tempest* sono tratte da Shakespeare 2011.

of an air-inhabiting spirit; according to Robert Burton, in *The Anatomy of Melancholy* (1621), such a spirit had power to "cause tempests, thunder, and lightnings". The late-nineteenth-century critic Howard Staunton assumed – much to his credit – a broader viewpoint as to Ariel's genesis. He was the first to point out that Ariel is an incomparably comprehensive demon. While he recognized him as basically a product of the air, he also noted in Ariel several characteristics that tradition had assigned to other types of demons, namely, those of fire and those of water. (Reed 1960, 61)

Accanto a queste interpretazioni, inoltre, si ritrovano tutta una serie di riflessioni filosofiche, nel contesto del concetto platonico e aristotelico della tripartizione dell'anima (anima vegetativa, anima sensitiva e anima razionale), che vedono Ariel coincidere sostanzialmente con l'anima sensitiva. A questo proposito James E. Phillips scrive:

The sensitive soul, [...], was regarded in the Renaissance as possessing two classes of powers, the knowing or apprehending and the moving or feeling. In the first of these are found the activities of the senses, which enable man to receive impressions from the world outside himself. [...] One of Ariel's principal functions in *The Tempest* is reporting to Prospero what he sees and hears, for Prospero himself does not always see or hear the crucial actions he controls. Ariel describes for him the sights and sounds of the storm and the wreck. He announces that he will report to his lord what he has observed of the conspiracy against Alonso (II.i.321), and what he has overheard when Caliban, Stephano, and Trinculo are hatching their plot (III. ii.113). Later, he describes for Prospero the discomfiture of the comic plotters, even to the point of suggesting the smell of "the foulake" that "O'er-stunk their feet" (IV.i.182-184). And finally, it is Ariel who reports the helpless state of the aristocratic prisoners which is the basis of Prospero's crucial decision to forgive (V.i.7-18). (1964, 153)²

Tralasciando la questione filosofica, che vede Ariel essenzialmente come allegoria di uno dei tre stati dell'anima (trattando quindi marginalmente la questione del personaggio) e considerando questi unicamente come "airy spirit", ciò che interessa è quanto egli realizza durante il corso del dramma. La qualità fondamentale da cui trae la propria forza risiede nell'illimitatezza del proprio potenziale. Ariel è una forza inesauribile e imperitura poiché non sottoposta alla decadenza del corpo e alla morte. È la *dynamis* intesa come potenza in atto, i cui movimenti, rapidi e impercettibili, plasmano gli eventi alterando la realtà. È colui

² Nel suo studio Phillips illustra i tre diversi stati della dell'anima tripartita e attraverso quali autori il concetto sia giunto nell'Inghilterra rinascimentale: "Studies by Lily B. Campbell, Ruth Anderson, Lawrence Babb, and others have made generally familiar to students of Shakespeare a concept of the tripartite soul widely accepted in his day and expounded in such discussions of moral philosophy as *Batman uppon Bartholome* (1582), Sir John Davies' *Nosce Teipsum* (1599), Philippe de Mornay's *The True Knowledge of a Mans Owne Selfe* (1602), and Pierre de la Primaudaye's *The French Academy* (1618)" (1964, 148).

che domina gli elementi, ma contrariamente a Prospero, la cui magia necessita di strumenti materiali affinché essi si manifestino (i “volumes” che egli eleva al di sopra del proprio ducato), Ariel è il performer che dà loro vita e forma. Si potrebbe dire che nella realizzazione della tempesta, Ariel sia la tempesta stessa:

ARIEL. [...] I boarded the King's ship: now on the beak,
Now in the waist, the deck, in every cabin
I flamed amazement. Sometimes I'd divide
And burn in many places – on the topmast,
The yards and bowsprit would I flame distinctly,
Then meet and join. Jove's lightning, the precursors
O'th' dreadful thunderclaps, more momentary
And sight-outrunning were not; [...] (*The Tempest*, I.ii.196-203)

La peculiarità della propria *performance* si ritrova nella rapidità delle metamorfosi. Ariel è in grado di “divide / and burn in many places”, alterando ad un tempo la propria forma, divenendo fiamma divampante; separandosi, agendo così in luoghi differenti e con diversa intensità (“on the topmast / The yard and bowsprit would I flame distinctly”); e infine ricongiungendosi in tutte le sue parti (“Then meet and join”). Nel raccontare a Prospero la messa in atto della tempesta, Ariel sottolinea, non senza un certo moto d'orgoglio, la celerità con la quale l'ha realizzata. Egli, infatti, si dice più veloce del fulmine di Giove, affermando la propria superiorità rispetto al dio pagano. Del resto sono molte e significative le ricorrenze all'interno del dramma in cui viene messa in evidenza la velocità dello spirito aereo³. Questa qualità di Ariel – unica fra i personaggi del *play* – è la chiave per comprenderne il potere straordinario, in quanto vince il principio di non contraddizione: lo spirito è, infatti, perfettamente in grado di essere una cosa e il suo contrario, di dividersi e comunque rimanere sé stesso. Una seconda occorrenza legata al superamento di tale principio si ritrova poco più avanti nel dramma, nel momento in cui Prospero ordina ad Ariel di trasformarsi in ninfa marina:

PROSPERO. Go make thyself like a nymph o'th' sea;
Be subject to no sight but thine and mine, invisible
To every eyeball else. Go take this shape
And hither come in't. Go! Hence with diligence. (*The Tempest*, I.ii.302-305)

³ Questi si ritrovano in IV.i.44-47: “ARIEL. Before you can say ‘come’ and ‘go’, / And breath twice and cry ‘so, so’, / Each one tripping on his toe, / Will be here with mop and mow”; in IV.i.165: “PROSPERO. Come with a thought, I thank thee, Ariel. Come! / ARIEL. Thy thoughts I cleave to”; V.i.102-103: “ARIEL. I drink the air before me and return / Or ere your pulse twice beat”. Relativamente a quest'ultima occorrenza Virginia Mason Vaughan e Alden T. Vaughan scrivono: “The Latin phrase *viam vorare* – to devour the way – meant to travel quickly. [...] As an airy spirit, Ariel moves through the air, and the metaphor of drinking seems more appropriate than devouring to his spiritual nature” (2011, 291, 102n).

Anche in questo caso Ariel supera i limiti imposti dalla natura divenendo contemporaneamente invisibile agli occhi estranei dei presenti sull'isola e visibile a quelli di Prospero. L'invisibilità di Ariel darà la possibilità di creare, a livello performativo, quello scarto tra visivo e uditivo, nel momento in cui lo spirito interagirà con i personaggi giunti sull'isola dopo il naufragio sottoforma di sola voce. Sono infatti molteplici le occorrenze in cui, attraverso il canto o il dialogo, Ariel rende percepibile la propria presenza nonostante l'invisibilità⁴.

Se Ariel incarna, come si è detto, un tale e illimitato potenziale, non bisogna sorprendersi nel comprendere i motivi che spingono Prospero a posticiparne la messa in libertà. Prospero infatti necessita non solo dell'azione di Ariel, ma anche e soprattutto della sua velocità di esecuzione. Come precedentemente segnalato, il fattore essenziale per portare felicemente a compimento il proprio piano è rientrare in quel frangente di tempo in cui si possa beneficiare degli effetti dell'"auspicious star". Prospero deve sfruttare la totale e indipendente libertà di azione dello spirito per sopperire al limite vincolante del tempo: "Prospero's sense of magical urgency refers, therefore, not just to his promise to Ariel – he could postpone Ariel's release at will – but to the time on which he must complete his project" (Corfield 1985, 39). L'insistenza di Ariel nel ricordare al mago la promessa di libertà è sottolineata dallo spirito nei riferimenti ai termini del loro "contratto":

PROSPERO. How now? Moody?

What is't thou canst demand?

ARIEL. My liberty.

PROSPERO. Before the time be out? No more!

ARIEL. I prithee

Remember I have done thee worthy service,

Told thee no lies, made thee no mistakings, served

Without or grudge or grumblings. Thou did promise

To bate me a full year. (*The Tempest*, I.ii.244-250)

Ariel ha saputo rispettare i propri doveri dimostrandosi un servo fedele, infallibile e onesto. Tuttavia, Prospero necessita ancora dei suoi servizi. È interessante notare quanto emerge dal rapporto tra Ariel e Prospero, che, come si è

⁴ Tali occorrenze si ritrovano nell'ordine in I.ii.376-404, nel momento in cui Ariel, invisibile, con alcuni spiriti al seguito, attrae con il proprio canto Ferdinand verso il luogo in cui si trovano Prospero e Miranda: "ARIEL. [*Sings*] Come unto these yellow sands, / And then take hands; / Curtsied when you have, and kissed / The wild waves whist; / Foot it feately here and there, / And sweet spiritess bear / The burden. [...] ARIEL. [*Sings*] Full fathom five thy father lies, / Of his bones are coral made; / Those are pearls that were his eyes, / Nothing of him that doth fade / Both doth suffer a sea-change / Into something rich and strange. / Sea nymphs hourly ring his knell"; in II.i.298-300, quando sveglia Gonzalo affinché non si attui la congiura di Antonio e Sebastian: "While you here do snoring lie, / Open-eyed conspiracy / His time doth take. If of life you keep a care, / Shake off slumber and beware. Awake, awake!"; e, infine, in III.ii dove per tre volte simula la voce di Trinculo (rispettivamente ai versi 43, 60, 73).

visto, rientra nei termini di un accordo tra il mago e lo spirito, e come esso diverga drasticamente dal precedente legame di servitù rispetto alla strega Sycorax. Barbara A. Mowat mostra come il “contratto” che lega Ariel e Prospero sia lo stesso che unisce l’assistente al *Jugler* nelle performance illusionistiche di età elisabettiana e giacobiana:

According to the terms of the contracts as implied in the dialogue, Ariel must be diligent, must be obedient, must be truthful. [...] The Jugler’s assistant is one of those servants described in Renaissance handbooks for servants, a boy bound by contract to serve his master for certain years and bound as well to be diligent, to be obedient, and to be truthful. (1981, 297-300)

Utilizzando ciò che a mio avviso si configura unicamente come espediente narrativo per rievocare il passato di Ariel, Prospero ricorda allo spirito il suo asservimento nei confronti della strega, della sua ribellione e successiva reclusione:

PROSPERO. [...] Thou, my slave,
As thou report’st thyself, was then her servant,
And – for thou wast a spirit too delicate
To act her earthly and abhorred commands,
Refusing her grand hests – she did confined thee,
By help of her more potent ministers
And in her most unmitigable rage,
Into a cloven pine, within which rift
Imprisoned thou didst painfully remain
A dozen years, within which space she died
And left thee there, where thou didst vent thy groans
As fast as millwheels strike [...]. (*The Tempest*, L.ii.270-281)

Provocatoriamente Prospero si rivolge ad Ariel chiamandolo “my slave”: è questo il ruolo che lo spirito sente di ricoprire nei confronti del “master” (“as thou report’st thyself”). Ciò che, tuttavia, il mago vuole sottolineare è proprio la differenza del rapporto tra i due in relazione alla reale sottomissione dello spirito alla strega Sycorax⁵. Sotto l’egida della “fowle witch” Ariel è, infatti, veramente “servant”. Tra i due non vi è compartecipazione, nessun tacito accordo o promessa di libertà. Come si legge, inoltre, Ariel appare “too delicate / to act her earthly and abhorred commands” e per questo motivo è condannato dalla strega e dai suoi “more potent minister” alla reclusione nella spaccatura di un

⁵ Del confronto tra la magia di Sycorax e quella di Prospero valgono le parole di Frank Kermode: “She [Sycorax] is a powerful witch, deliberately endowed with many of the qualities of classical witches, but also possessing a clearly defined place in the contemporary demonological scheme. She is a practitioner of ‘natural’ magic, a goetist who exploited the universal sympathies, but whose power is limited by the fact that she could command, as a rule, only devils and the lower order of spirits. Prospero, on the other hand, is a teurgist, whose Art is to achieve supremacy over the natural world by holy magic” (1988 [1954], xl).

pino. Questo passo è significativo in quanto rende manifesta l'*agency* di Ariel: lo spirito rifiuta volontariamente di rispondere agli ordini impostigli per via della sua stessa natura "too delicate". È curioso notare come questa disposizione – sia essa emotiva o psicologia – crei un nitido contrasto con la *earthliness* dei "commands" imposti dalla strega. D'altro canto il legame con la terra è ciò che caratterizza il personaggio di Caliban, figlio di Sycorax, e servo di Prospero, che funge da contraltare speculare di Ariel⁶. Il confino di dodici anni nel pino lega nuovamente Ariel all'elemento della terra – come fosse un contrappasso per analogia – sottoponendolo a una sofferenza che equivale alla morte: di fatto, tale prigionia vanifica la *dynamis* dello spirito, impedendone il movimento e bloccandone ogni tipo di potenza creatrice. Alla luce di ciò è possibile distinguere l'asservimento nei confronti di Prospero, attivo ed efficace, in cui le potenzialità di Ariel, poiché dirette da una magia (ma anche da un'intenzione) benevola, vengono sfruttate in modo tale da permettere allo spirito di esprimere concretamente la propria performatività, da quello nei confronti di Sycorax, la quale non è in grado di sfruttare al meglio le qualità di Ariel, e che anzi lo costringe ad agire, probabilmente, contro la sua stessa natura. Gli effetti di una tale sudditanza sono, concretamente, la stasi dell'azione e la conseguente sterilità creativa. Nel racconto di Prospero viene successivamente reso noto al pubblico come, nel corso dell'imprigionamento di Ariel all'interno del "cloven pine", Sycorax muoia ("within which space of time she died"). Anche Prospero, verso la fine del dramma, parlerà dei pensieri di morte che avrà una volta tornato a Milano e, contestualmente, dopo aver reso la libertà ad Ariel: "And thence retire me to my Milan, where / Every third thought shall be my grave" (*The Tempest*, V.i.311-312). Questa correlazione tra la morte e l'assenza dello spirito, sia esso recluso o definitivamente liberato, parrebbe suggerire un decadimento delle possibilità drammaturgiche riscontrabili quantomeno nella figura di Prospero: il mago, una volta tornato al suo ruolo istituzionale e dopo aver abiurato la propria "rough magic", perderà irrimediabilmente il ruolo di artista e costruttore della narrazione, in quanto non eserciterà più un controllo diretto sull'esecutore primario della propria "Art"⁷. Prospero, che conosce il valore vivifico dell'azione di Ariel,

⁶ Nel contesto del ribaltamento della relazione servo-padrone, vale la pena soffermarsi brevemente su Caliban, il reale "slave" del dramma. Il termine "slave", infatti, ricorre diverse volte in relazione a Caliban; da parte di Prospero in I.ii.309-310: "[...] We'll visit Caliban, my slave, who never / Yeld us kind answer."; poco dopo in I.ii.313: "[...] What ho, slave! Caliban"; ancora, in I.ii.320: "Thou poisonous slave, got by the devil himself"; e infine in I.ii.345: "Thou most lying slave" e I.ii.375: "So, slave, hence."; da parte di Miranda si ritrova in I.ii.352: "Abhorred slave", in cui il termine è accompagnato dall'aggettivo "abhorred", che aveva precedentemente qualificato i "commands" della madre Sycorax. Caliban, la cui essenza è racchiusa nella propria *earthliness*, ha un potenziale limitato rispetto ad Ariel: egli può essere solamente istruito a eseguire ordini concreti, ripetitivi e circoscritti, per via della sua natura bestiale. Inoltre, una prima associazione legata agli elementi dell'aria e della terra, rispettivamente attribuiti ad Ariel e Caliban, era già stata individuata da Schlegel (Kermode 1988, lxxxix).

⁷ Questo sembrerebbe valere, ad un primo riscontro, anche per Sycorax, che di fatto muore nell'arco di tempo in cui Ariel rimane rinchiuso nel pino. Tuttavia, la scarsità di informa-

ha necessariamente bisogno dello spirito. Il loro legame, dunque, appare, sotto questa prospettiva, ribaltato: è il potere di Ariel che definisce i termini del contratto tra il mago e lo spirito, esplicitando la dipendenza del primo nei confronti del secondo. Allo stesso modo, Ariel, memore degli anni di prigionia, è disposto ad acconsentire il prolungamento del proprio servizio pur di evitare un castigo analogo da parte di Prospero.

La funzione agente di Ariel, tuttavia, non si esaurisce solamente a livello performativo, nella costruzione degli eventi o nelle metamorfosi del proprio essere. Il momento maggiormente significativo in cui lo spirito esercita la propria influenza è individuabile nel dialogo, a mio avviso, più intimo tra lui e Prospero:

ARIEL. Confined together
 In the same fashion as you gave in charge,
 Just as you left them; all prisoners, sir,
 In the line grove which weather-fends your cell.
 They cannot budge till your release. The King,
 His brother and yours abide all three distracted,
 And the reminder mourning over them,
 Brimful of sorrow and dismay; but chiefly
 Him that you termed, sir, the good old Lord Gonzalo.
 His tears run down his beard like winter's drops
 From eaves of reeds. Your charm so strongly works 'em
 That, if you now beheld them, your affections
 Would become tender.

PROSPERO. Dost thou think so, spirit?

ARIEL. Mine would, sir, were I human. (*The Tempest*, V.i.8-19)

Ariel, mettendo in evidenza la propria natura di spirito, e dunque, l'impossibilità di cogliere appieno i sentimenti umani, permette a Prospero di ricongiungersi con la propria umanità. Gli anni devoti ai "secret studies", il lungo esilio da Milano e, soprattutto, la collera nei confronti dei propri nemici (primo fra tutti il fratello Antonio) hanno progressivamente limitato il mago nel dominio sulle proprie passioni. Ariel, agendo per sottrazione e dimostrando come le sue prerogative di spirito non possano valicare i confini dell'umano sentire, permette a Prospero quella riflessione sulla propria condizione e sulla successiva decisione di abbandonare le arti magiche. Ciò sarà possibile solo quando Prospero sarà in grado di far trionfare la "nobler reason 'gainst [his] fury" (V.i.26). Il termine *fury*, il quale funge da catalizzatore dell'impulso emotivo di Prospero, è suscettibile di una riflessione più approfondita. Il lemma, infatti, oltre a significare un moto iracondo dell'animo, potrebbe rimandare al latino *furor*. Nel primo libro de *The Arte of English Poesie* George Puttenham descrive come la poesia "in his

zioni riguardo la costruzione e l'esercizio della propria magia, non permette di stabilire con certezza il suo ruolo di "Artist" all'interno del dramma.

perfection, can not grow, but by some divine instinct, the Platonicks call it *furor*" (1589, 1). Questo riferimento al furor poetico, inoltre, è insito in *fury*, come segnalato dall'OED: "Inspired frenzy, as of one possessed by a god or demon; esp. poetic 'rage'" (OED s.v. *fury* §4). Se Prospero incarna la "progettualità" nella composizione del prodotto artistico, Ariel, nella sua realizzazione o "processualità", diviene la manifestazione di quel furore poetico da cui il mago, una volta raggiunto il proprio scopo, deve necessariamente allontanarsi. Inoltre, la commistione dei due personaggi si ritrova curiosamente nella didascalia all'icona del Furor Poetico presente nella "Iconologia" di Cesare Ripa, la quale riporta:

Giovane vivace e rubicondo⁸, con l'ali alla testa, coronato di lauro, & cinto d'hedera, stando in atto di scrivere, ma con la faccia rivolta verso il Cielo. L'ali significano la prestezza, & la velocità dell'intelletto Poetico, portando la fama de gl'huomini [...] & Platone disse che si muove la mente dei poeti per divin furore, con quale formano molte volte nell'idea imagini di cose soprannaturali. Per lo scrivere si mostra ancora che questo furore si genera col molto esercizio, & che la natura non basta se non viene dall'arte aiutata [...] (2022 [1560], 154)

La prima parte della didascalia sembrerebbe richiamare le fattezze di Ariel, quantomeno per la presenza delle ali che, secondo quanto riportano Mason Vaughan e Vaughan, sono talvolta presenti nelle illustrazioni che lo ritraggono (2011, 28). Le ali, inoltre, rimandano simbolicamente alla rapidità, e tale qualità, come precedentemente segnalato, è prerogativa dello spirito. La seconda parte, invece, rispecchierebbe la disposizione mentale di Prospero nella creazione di "imagini di cose soprannaturali" e nell'esercizio.

Combattere la "fury" con la ragione – allontanandosi così anche dal furor poetico – significa per Prospero abbandonare definitivamente la propria "potent art". Tale presa di coscienza risulta essere fondamentale non solo per il ritorno di Prospero alla società civile, ma anche per la risoluzione finale del *plot*:

PROSPERO. [*Traces a circle*]
 Ye elves of hills, brooks, standing lakes and groves,
 And ye that on the sands with printless foot
 Do chase the ebbing Neptune, and do fly him
 When he comes back; you demi-puppets that
 By moonshine do the green sour ringlets make,
 Whereof the ewe not bites; and you whose pastime
 Is to make midnight-mushrooms, that rejoice
 To the solemn curfew, by whose aid –
 Weak master though ye be – I have bedimmed

⁸ Riguardo il genere di Ariel la critica non è concorde, in quanto esso non è mai esplicito nel testo. Tuttavia, come segnala Steele Brokaw: "The First Folio's *dramatis personae* defines Ariel as an 'ayrie spirit' and lists the role not with the men but after Miranda and before the spirit goddesses of the masque" (2008, 26).

The noontide sun, called forth the mutinous winds,
 And 'twixt the green sea and the azured vault
 Set roaring war; to the dread-rattling thunder
 Have I given fire and rifted Jove's stout oak
 With his own bolt: the strong-based promontory
 Have I made shake, and by the spurs plucked up
 The pine and cedar; graves at my command
 Have waked their sleepers, ope'd and let 'em forth
 By my so potent art. But this rough magic
 I here abjure; and when I have required
 Some heavenly music (which even now I do)
 To work mine end upon their sense that
 This airy charm is for, I'll break my staff,
 Bury it certain fathoms in the earth,
 And deeper than did ever plummet sound
 I'll drown my book. (*The Tempest*, V.i.33-57)

Il monologo di Prospero si configura come un riepilogo delle meraviglie compiute dal mago, dove ad emergere, in una climax ascendente, è proprio l'impegnosità della sua potenza. Il discorso si divide in tre parti: se la prima (vv. 33-41) si rivolge agli spiriti che lo hanno accompagnato e servito, la seconda (vv. 41-49), mutando repentinamente, presenta le opere di magia. Queste, tuttavia, suggeriscono un'azione distruttrice più che un atto creativo. Al culmine del potere (già esplicito nei versi precedenti: "my charms crack not; / my spirits obey [...]"), *The Tempest*, V.i.2) e verso la conclusione del proprio progetto, Prospero comprende che la sua arte non può che arrestarsi, in quanto strettamente correlata a quella stessa *fury* che il mago deve combattere e superare. Le immagini che Prospero richiama alla memoria, l'oscuramento del sole, i venti bellicosi, i terremoti che scuotono le fondamenta della terra, fino ad arrivare al risveglio dei morti, si susseguono in un gioco di creazione e dissoluzione, l'una dopo l'altra senza soluzione di continuità. Questa subitanità di elementi visivi si realizza all'insegna del metamorfismo, suggerendo uno stretto legame con le varie trasformazioni di Ariel. È possibile notare, a questo punto, come la *fury* del mago e lo stesso furor poetico siano irrimediabilmente legate a doppio filo. D'altronde queste erano presenti, in *nuce*, nella descrizione della tempesta. La terza parte (vv. 42-57) mostra la decisiva ri-semantizzazione della magia di Prospero: questa, infatti, da "potent art" diviene "rough magic" che il mago abiura. Questo ripensamento degli attributi della magia come anche la sua negazione è stato oggetto di riflessioni da parte dei critici. Alcuni, come Bushnell, ritengono che la decisione sia la logica conseguenza della conclusione del progetto: "If he renounces his magic, breaking and burying his staff and drowning his book, it is because they have done their work and enabled him to return to life among being little lower than the angels" (1932, 697). Altri, come Corfield, vedono in tale abiura non tanto un'inefficacia della magia stessa, quanto piuttosto un fallimento del mago: "Prospero's human shortcomings are responsible for his magical failure; it isn't so much

the magic as the magician that is 'rough'" (1985, 43). Il termine "rough", come si legge nell'*OED*, può significare "That which is turbulent, violent, or agitated" (*OED s.v. rough* §II.5). Secondo questa accezione, Prospero non rinnegherebbe la "potent art" la cui azione, veicolata da Ariel, lo ha condotto alla realizzazione del proprio scopo, ma la "rough magic" ovvero la magia violenta sottoposta alle passioni, il cui obiettivo sostanziale è la vendetta. Non bisogna, tuttavia pensare a due distinti tipi di arte, quanto più a due lati della stessa medaglia. L'ambivalenza del proprio potere diviene chiara a Prospero solo nel momento in cui riscopre la sua umanità. Ora che il dramma volge alla conclusione è necessario abbandonare quella magia, ormai giunta al suo apice, e reimmettersi nel consorzio civile senza gli strumenti che l'hanno permessa: Prospero spezzerà la bacchetta e annegherà il libro, rinunciando a un passato a cui non gli è più concesso tornare. È a questo punto del *play* che Prospero può finalmente adempiere alla promessa di liberare Ariel: esauritosi il suo potere e ottenuto il suo obiettivo, non avendo più necessità di creare o alterare la realtà, ecco che il mago può congedare il proprio servitore.

Tuttavia, la tanto agognata libertà di Ariel si rivela essere nulla più che il placido ritorno ad un'esistenza senza scopo: "Ariel's more formidable magic is no less instrumental in its character, lacking any evident sense of design or purpose: Ariel [...] thinks of freedom and the good of life as nothing more constructive than sucking in a cowslip's bell and chasing summer on a bat's back" (Coby 1983, 217). Ciò che si evince, dunque, è che nella realizzazione attiva dell'arte, nella costruzione di una realtà meravigliosa poiché alterata dall'agire dinamico del *furor* poetico, la libertà totale, scardinata da qualsivoglia tipo di progettualità o scopo, diviene limite sostanziale dell'arte stessa. Essa, per realizzare appieno il proprio potenziale, deve essere teleologicamente orientata e coadiuvata dalla ragione. È a partire da questo principio che si esplicita la stretta interrelazione e la co-dipendenza tra Ariel e Prospero.

L'*Epilogue* in cui Prospero, mago/attore, si congeda dal pubblico, costituisce, come sostiene Orgel, un *unicum* nell'opera shakespeariana: "He [Prospero] declares himself not an actor in a play but a character in a fiction; and, instead of stepping out of character, he expands the fiction beyond the limits of the drama" (1987, 55). Qui si osserva come l'addio alle vicende del dramma sia vessato da tutta una serie di preoccupazioni: a) il completo esaurimento della magia ("Now my charms are all o'erthrown [...] / Now I want / Spirits to enforce, art to enchant", vv. 1; vv. 13-14); b) la paura che il proprio progetto fallirà se non incontrerà il favore del pubblico ("Gentle breath of yours my sails / Must fill, or else my project fails, / Which was to please", vv. 11-13); c) l'incertezza della propria libertà ("And my ending is despair, / Unless I be relieved by prayer", vv. 15-16). La prima appare più come l'amara presa di coscienza di una verità ineluttabile: finito il dramma e conclusosi il *plot*, la magia rimane per Prospero nulla più che un ricordo. Più interessante appare invece la seconda questione, relativa al favore del pubblico: qui infatti, si assiste a un'incursione del medesimo all'interno della rappresentazione teatrale; Prospero è infatti esplicito nel riferire al pubblico che il proprio progetto – che coincide, ora, con il dramma medesimo – verrà vanificato qualora non ne incontrasse il plauso. Il termine "project", utilizzato

anche in questa occasione, rende visibile quel legame tra il progetto intradiegetico del mago e l'intento extradiegetico dell'attore, il cui fine è il piacere, il godimento da parte del pubblico dell'opera stessa. Se, per dirla con Aristotele, l'arte è imitazione, e dall'imitazione si ricava piacere, allora l'arte deve necessariamente produrre piacere. Se questo non viene raggiunto allora il progetto fallisce. In ultima istanza, è significativo notare come l'ultima delle preoccupazioni di Prospero sia proprio l'incertezza riguardo il proprio destino. Una volta cessata l'influenza dell'"auspicious star" e nel momento in cui la forza che possiede è poca e unicamente sua ("And what strenght I have's mine own, / Which is most faint", vv. 2-3), la propria sorte appare essere racchiusa nella volontà del pubblico, che a mani giunte, come nell'atto di preghiera, possa esorcizzare ogni male⁹. Alla fine dell'opera emerge, dunque, come il mago sia impossibilitato a raggiungere una libertà autentica e autodeterminata. Essa, infatti, si potrà ottenere solo con il responso favorevole del pubblico. Come scrive Corfield: "Prospero longs for the freedom he is able to give Ariel but is unable to claim for himself" (1985, 36).

A livello macroscopico, analogamente a quanto accade nella diegesi, si può osservare come, nella realizzazione del prodotto artistico, i rapporti di libertà e limite siano essenzialmente correlati. La struttura di *The Tempest* rispetta, sebbene parzialmente, le convenzioni aristoteliche di tempo, luogo e azione, raramente seguite da Shakespeare. Le scene di dialogo tra Prospero e Ariel fungono da cardine narrativo, creando *ex-novo* o intervenendo nelle vicende dei diversi personaggi. Questo spazio "serrato" e circoscritto dall'azione dei due è, tuttavia, ribaltato nell'epilogo, in cui la dimensione drammatica offre una possibilità di apertura sul tempo extra-diegetico. Prospero, infatti, ormai ombra di sé stesso, nel rivolgersi al pubblico e rimettendo il proprio destino nelle sue mani, dà forma a uno spazio limale in cui, al di fuori della commedia, e, tuttavia, nel vivo dell'illusione teatrale, il futuro è ancora scrivibile. Il rapporto col pubblico si sostituisce, quindi, a quello con Ariel. Come scrive Orgel: "We are, he tells us, his master; but we are also his servant. The sense of unfinished business is finally the life of the play. Prospero's is a story for which Shakespeare provides no ending" (1987, 55-56). L'incertezza, l'ambiguità dell'esito delle vicende di Prospero, e, soprattutto, la sensazione di una storia senza fine, liberano l'opera dal giogo della forma, permettendo un'estensione verso il possibile. Il futuro di Prospero, in questo "limbo" tra la finzione e la realtà, diviene, così, sempre ripensabile, sempre imprevedibile, sempre dipendente dalla volontà del pubblico. In questo senso, Prospero potrà tornare a Milano oppure rimanere confinato nell'isola, in una tensione perpetua tra il limite necessario di una conclusione e la libertà di un destino ancora da compiersi.

⁹ Il riferimento alla preghiera potrebbe alludere alla posizione delle mani giunte che accompagna l'orazione e rimandare, implicitamente, all'atto dell'applauso, in cui i palmi delle mani si congiungono. Il riferimento al valore benefico delle "good hands" è già suggerito nei versi precedenti: "But release me from my bands / With the help of your good hands" (vv. 8-9).

Riferimenti bibliografici

- Bushnell, N.S. (1932), "Natural Supernaturalism in *The Tempest*", *PMLA*, 47, 3, 684-698.
- Coby Patrick (1983), "Politics and the Poetic Ideal in Shakespeare's *The Tempest*", *Political Theory*, 11, 2, 215-243.
- Corfield Cosmo (1985), "Why Does Prospero Abjure His 'Rough Magic'?", *Shakespeare Quarterly*, 36, 1, 31-48.
- Egan Robert (1972), "This Rough Magic: Perspectives of Art and Morality in *The Tempest*.", *Shakespeare Quarterly*, 23, 2, 171-182.
- Lombardo Agostino (2012), "Prefazione", in William Shakespeare (2012 [1611]), *La tempesta*, a cura di Agostino Lombardo, Milano, Garzanti.
- Mason Vaughan Virginia, Vaughan A.T. (2011), "Introduction", in William Shakespeare (2011 [1611]), *The Tempest*, ed. by Virginia Mason Vaughan, A.T. Vaughan, London, Bloomsbury.
- Mowat B.A. (1981), "Prospero, Agrippa and Hocus Pocus", *English Literary Renaissance*, 11, 3, 281-303.
- Phillips J.E. (1964), "*The Tempest* and the Renaissance Idea of Man", *Shakespeare Quarterly*, 15, 2, 147-159.
- Puttenham George (1589), *The Arte of English Poesie*, London, printed for Richard Field.
- Reed Jr. R.R. (1960), "The Probable Origin of Ariel", *Shakespeare Quarterly*, 11, 1, 61-65.
- Ripa Cesare (2022 [1560]), *Iconologia*, a cura di Piero Buscaroli, Milano, TEA.
- Shakespeare William (1987 [1611]), *The Tempest*, ed. by Stephen Orgel, Oxford, Clarendon.
- Shakespeare William (1988 [1611]), *The Tempest*, ed. by Frank Kermode, London, Routledge.
- Shakespeare William (2011 [1611]), *The Tempest*, ed. by Virginia Mason Vaughan, Alden T. Vaughan, London, Bloomsbury.
- Steele Brokaw Katherine (2008), "Ariel's Liberty", *Shakespeare Bulletin*, 26, 1, 23-42.
- The Oxford English Dictionary* (March 2023), OED Online, Oxford University Press.
- Zimbaro R.A. (1963) "Form and Disorder in *The Tempest*", *Shakespeare Quarterly*, 14, 1, 49-56.

“The siege of wat’ry Neptune”.

Una prospettiva novecentesca su origine e limiti dell’ordine nel dramma elisabettiano

Giacomo Ferrari

Abstract:

The article consists in a critical reading of Shakespeare’s *Hamlet* and other Elizabethan plays in view of Carl Schmitt’s essay *Hamlet oder Hekuba*. First, I consider the essay in the framework of the philosophical current of play and seriousness understood also as, respectively, free poetical invention and inescapable historical reality. Thus, a spatial and elemental metaphorical pattern is gained that is typical of the theory of order developed by Carl Schmitt in the 1950s. This theory, as it appears in *Hamlet oder Hekuba*, provides an original key to understanding the political meaning of similar metaphorical patterns in political Elizabethan drama – tempests, shores, rivers, riverbanks, etc. – as it mirrors the ambiguous role of exception in those plays, where it is both origin *and* limit of political orders.

Keywords: Carl Schmitt, William Shakespeare, Water, Philosophy of the Tragic, Serious Case

1. Introduzione

L’immaginario di Carl Schmitt è popolato da figure e personaggi shakespeariani: nel libro del 1938 sul *Leviatano* di Thomas Hobbes, Schmitt analizza le apparizioni del mostro biblico nella letteratura inglese nell’epoca precedente e contemporanea al filosofo di Malmesbury. Ad esempio:

In Shakespeares Dramen wird der Leviathan einige Male zitiert, aber immer nur sachlich, als ein mächtiges, ungeheuer starkes oder schnelles Seeungeheuer, ohne eine ins Politisch-Mythische weisende Symbolik. Auch wo er, wie im 3. Akt Heinrichs V., dazu dient, die unzählbare Wildheit plündernder Soldaten zu veranschaulichen, hat er nichts von der mittelalterlich-theologischen Dämonologie oder von einer metaphysisch bestimmten Feindschaft. (Schmitt 2018 [1938], 40)

Il giurista tornerà sulla questione nel ’49, in un’annotazione (12.8.49) che rappresenta solo uno dei suoi molti esempi di condanna del *bellum justum*:

Justus hostis vom 16.–19. Jahrhundert: Entdämonisierung, Renaissance. Der Leviathan sachlich und ohne Angst als großes Tier, wie er bei Shakespeare

Fernando Cioni, University of Florence, Italy, fernando.cioni@unifi.it, 0000-0003-1241-6903

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fernando Cioni (edited by), *Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica*, © 2025 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0612-9, DOI 10.36253/979-12-215-0612-9

erscheint [...]. Heutiges bellum justum, gerechter Krieg: Redämonisierung, Existenzialismus; Angst; der Leviathan droht uns zu verschlingen, der böse Feind. (Schmitt 2015 [1991], 199)

L'associazione di Shakespeare e politica moderna è già radicata nel pensiero schmittiano di questi anni. Il libro sul *Nomos der Erde* è del 1950, e in una nota vi si legge che nel XVI secolo

Venedig, Frankreich, Spanien, England usw. sind ebensoviele "Personen", die sprechend und handelnd auftreten. Auch das Drama Shakespeares, soweit es politisch ist, ist von demselben Prinzip der politischen Personalisierung bestimmt. (Schmitt 2011 [1950], 116-117)

I "*magni homines*", "*personae morales*", in caso di guerra si relazionano fra loro come *justi hostes* e conducono una guerra limitata (ivi, 112-119). Evidentemente per Schmitt il Leviatano, o stato moderno, *non* è una forza demoniaca nemmeno quando è l'*altro* stato, quello con cui si può essere in guerra. Di questo impiego di Shakespeare si possono evidenziare due aspetti: in primo luogo, Schmitt accentua gli elementi del teatro shakespeariano che lo rendono affine alla visione politica moderna di Hobbes – radicalmente più razionale e sistematica – tacendone le differenze. Allo stesso modo in cui il leviatano di Shakespeare rappresenta una forza tangibile, divoratrice ma comunque fisica, in Schmitt esso è interamente personalizzato e secolarizzato. In secondo luogo, Schmitt supera Shakespeare e impiega il leviatano per come esso appare in Hobbes: da forza della natura e pulsione dell'animo umano la bestia diventa un automa straordinariamente potente. Esso è una macchina, un artificio assemblato tramite l'organizzazione di materia caotica. Una volta domato, o per meglio dire creato artificialmente, questo costruito può contenere, benché provvisoriamente, le forze desideranti e i soggetti dello stato. Il Leviatano, o stato moderno, è secolare, concreto, consapevole della sua non fondazione nel sacro.

Questo concetto appariva in un'annotazione di poco precedente (25.12.48) in cui Schmitt menzionava Shakespeare e il mare:

Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung, das ist es; Es ist nur sakral zu bewirken, oder magisch, sonst wird es klassizistisches Arrangement mit präparierten Maßschneidereien. Bei Shakespeare reißt nicht die Einheit, sondern das Tempo der Handlung Ort und Zeit absorbierend in sich hinein; das hat schon etwas Utopisches. Die Trennung vom Terranen lockt die maritimen Helden in eine abenteuerliche Welt. Heil dem seltenen Abenteurer! Er stürzt nicht aus dem Raum in die Zeit, sondern in die Handlung, in die Aktion und das Drama, und schließlich in ein perfektes Jenseits. "Der Feind ist unsere eigne Frage als Gestalt. / Und er wird uns, wir ihn zum selben Ende hetzen". (Schmitt 2015 [1991], 160-161)

La prima parte di questo passo rappresenta una precoce formulazione, rispetto ad *Hamlet oder Hekuba* (1956), della lettura schmittiana del dramma shakespeariano come *Spiel* concluso e, con poche eccezioni, autonomo rispetto alla realtà esterna. Cercando di interpretare questa annotazione tanto criptica, si

può dire che il punto centrale è la sostanziale identità di amico e nemico, un'alternativa radicale i cui confini, tuttavia, si spostano col variare delle circostanze e il mutare dei raggruppamenti amico-nemico (Schmitt 2015 [1932], 27-37). L'inimicizia è secolare e limitata, in attesa della fine dei tempi ("zum selben Ende"). L'avventuriero dell'Inghilterra oceanica lascia lo spazio tellurico non per un'astratta, esistenziale riflessione sull'eternità e il tempo – nella quale dimensione il nemico sarebbe considerato *inimicus* e non *hostis* – bensì per l'azione, infondata ma avventurosa, concreta, *politica*. Nel 1956, Schmitt tornerà a scrivere del teatro shakespeariano in *Hamlet oder Hekuba*, ma questa volta in *Hamlet* leggerà uno "spazio" chiuso assediato e penetrato dall'eccezione, dalla concreta realtà storica. Una lettura approfondita e contestualizzata del libro – in sé caotico dal punto di vista terminologico-argomentativo – permette di ricavarne una conclusione di rilievo per la critica shakespeariana: Schmitt ritiene che la neutralizzazione religiosa dello stato e il passaggio all'età moderna, rappresentati dalla figura storica di re James che resistette a entrambi, siano ciò che determina l'esitazione di Hamlet. Agli albori della modernità, un'azione fondata teologicamente è preclusa al pensiero razionale; non resta che riconoscere che ogni azione è radicalmente ingiustificata. Questo caso serio (*Ernstfall*), la possibilità costante dell'eccezione, costituisce il limite ultimo al potere degli ordini politici di autorappresentarsi come legittimi tramite il gioco estetizzante di teologie politiche o procedure legali. L'*Ernstfall* "irrompe" nel sistema chiuso del *Trauerspiel* facendone *Tragödie*. In *Hamlet* l'eroe e il pubblico sono uniti proprio da questa "irruzione" della storia nel dramma: mentre Hamlet si rimprovera e ritarda l'azione, il pubblico e – secondo Schmitt – re James sono chiamati alla decisione e all'azione politica, limitata ma necessaria e concreta – vale a dire consapevole della propria infondatezza (Schmitt 2017 [1956], 42-46; Ferrari 2021); Carlo Galli conclude a questo riguardo che "il tragico [...] equivale funzionalmente, in Schmitt, al politico" (Galli 2010, 452, 117n¹). Lo scopo del presente articolo è dimostrare che Schmitt aveva identificato – e riprodotto tramite il suo enunciato metaforico – un aspetto rilevante del modo elisabettiano di mettere in scena il rapporto fra l'ordine politico "libero", "giocabile", e l'irriducibile, negativa eccezione, limitante in quanto incontrollabile e imprevedibile, fonte di rivoluzione degli ordini politici.

2. Gioco e serietà, interno ed esterno

Affrontando la questione in termini di gioco e serietà, Schmitt si inserisce in una tradizione di filosofia del gioco che nel '900 si realizza in opere di grande rilevanza. Più in particolare, il fatto di trarre il discorso metaforico riferito a gioco e serietà dal dominio dello spazio – nella sua alternativa "interno / esterno" – lo accomuna a Walter Benjamin e a Johan Huizinga. Il debito col primo è esplicito e

¹ Si veda anche 352-353, 404-405, 431-433 30n. Per una riflessione più estesa su tragicità gioco e politica in Schmitt, si veda Mossa 2013 e 2016.

fondamentale in *Hamlet oder Hekuba*². Schmitt legge e per molti versi fraintende Benjamin e il suo *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Per Schmitt, l'eccezione, il caso serio innegoziale, sta all'esterno; il liberamente giocabile e rappresentabile all'interno. Ma la serietà del tempo, cogente e impossibile da inventare (Schmitt 2017 [1956], 47), penetra lo spazio chiuso del gioco. In Benjamin, se da una parte "la vita storica è il contenuto ideale" del dramma barocco, dall'altra la relazione è assai più complessa. La storia è oggetto del dramma come materiale, ma è *tutta preservata* nel dramma tramite il procedimento allegorico e l'accumulazione delle "macerie" risultanti da una serie infinita di catastrofi: eccezione, crollo del vecchio ordine e ristabilimento del nuovo. Vi è preservato "Der Souverän als erster Exponent der Geschichte", sua "Verkörperung" (Benjamin 2022 [1928], 45); lo è la sua incapacità di decidere, fallimento "nicht nur als Person in seinem eigenen, sondern als Herrscher in Namen der geschichtlichen Menschheit" (ivi, 53). Il dramma barocco è privo di escatologia; è tutto terreno ed è *tutto il terreno*, salvato in esso, percorso e ripercorso in una riflessione infinita tramite le corrispondenze che costituiscono la cultura prescientifica (ivi, 61-62). Dalla volontà di "salvare" data dalla consapevolezza della caducità ha origine lo svuotamento e la riduzione a *Spiel*. La riflessione dei personaggi ha due aspetti: "die spielhafte Reduzierung des Wirklichen wie die Einführung einer reflexiven Unendlichkeit des Denkens in die geschlossene Endlichkeit eines profanen Schicksalsraums" (ivi, 64). Non avviene un'"irruzione" della storia nel gioco, ma uno spostamento integrale con cui "Die Geschichte wandert in den Schauplatz hin" e vi si secolarizza (ivi, 73).

Quanto all'eccezione, Schmitt propugna un ordine politico concreto, consapevole della sua ubiquità, ma nondimeno *forma ordinata* e secolare. Benjamin, invece, nel 1921 aveva definito questa eccezione "debole", in costante successione di forme, "die mythische Manifestation der unmittelbaren Gewalt", contro la quale dovrebbe realizzarsi una forma "pura" di violenza, il miracolo della violenza divina, a interrompere il ciclo:

Weit entfernt, eine reinere Sphäre zu eröffnen, zeigt die mythische Manifestation der unmittelbaren Gewalt sich im tiefsten mit aller Rechtsgewalt identisch und macht die Ahnung von deren Problematik zur Gewißheit von der Venderblichkeit ihrer geschichtlichen Funktion, deren Vernichtung damit zur Aufgabe wird. Gerade diese Aufgabe legt in letzter Instanz noch einmal die Frage nach einer reinen unmittelbaren Gewalt vor, welche der mythischen Einhalt zu gebieten vermöchte. Wie in allen Bereichen dem Mythos Gott, so tritt der mythischen Gewalt die göttliche entgegen. Und zwar bezeichnet sie zu ihr den Gegensatz in allen Stücken. Ist die mythische Gewalt rechtsetzend, so die göttliche rechtsvernichtend, setzt jene Grenzen, so vernichtet diese grenzenlos. (Benjamin 2023 [1921], 59)

² Di Walter Benjamin sono le categorie di *Trauerspiel* e *Tragödie* impiegate ma reinterpretate da Schmitt. Per Benjamin non vi è tragico (*Tragik*) al di fuori del fenomeno teatrale greco, e *Hamlet* rimane un *Trauerspiel*, benché eccezionale (Benjamin 2022 [1928], 44-45, 91-92, 99-101, 108-109).

Il critico poi identificherà questa eccezione “debole” e limitante nel dramma barocco, nell’evento politico soltanto “das Grauen eines periodisch nach Art von Naturgewalten sich regenden Zerstörungswillens” (Benjamin 2022 [1928], 70). Il gioco è luttuoso e infinito ripetersi di un nulla di sostanza. Invece la “buona” eccezione, la redenzione di Benjamin è nell’esserci stesso delle cose, degli emblemi e delle allegorie:

Denn auch diese Zeit der Hölle wird im Raume säkularisiert und jene Welt, die sich dem tiefen Geist des Satan preisgab und verriet, ist Gottes. In Gottes Welt erwacht der Allegoriker [...]. Das löst die Chiffer des Zerstückeltesten, Erstorbensten, Zerstreutesten. Damit freilich geht der Allegorie alles verloren, was ihr als Eigenstes zugehörte: das geheime, privilegierte Wissen, die Willkürherrschaft im Bereich der toten Dinge, die vermeintliche Unendlichkeit der Hoffnungsleere. (Ivi, 208)

L’ossario è allegoria della caducità, ma la caducità stessa di cosa è allegoria? Della resurrezione. Benjamin intravede la *possibilità della redenzione presente in ogni istante materiale*. La “vera” eccezione, la possibilità costante di redenzione, è “unica” e “seria”, sempre possibile sotto il cielo materiale: tutto ciò che apparteneva all’allegoria nel modo più proprio è spazzato via “mit jenem *einen* Umschwung, in dem die allegorische Versenkung [...] nicht mehr *spielerisch* in erdhafter Dingwelt sondern *ernsthaf*t unterm Himmel sich wiederfindet” (ivi, 208, corsivi miei). Il passaggio da gioco luttuoso e ricorrente a serietà non è del tipo interno / esterno, come in Schmitt, ma è un capovolgimento miracoloso dell’intero.

Così come Huizinga in *Homo ludens* condanna duramente la teoria dell’*Ernstfall* di Schmitt³, in *Hamlet oder Hekuba* la critica al libro di Huizinga è implicita ma facilmente leggibile. La prospettiva di Huizinga su gioco e serietà identifica un dentro e un fuori, ma non del tipo in cui il gioco sta all’interno e la serietà all’esterno: “Das Spiel zeichnet sich gegenüber dem gewöhnlichen Leben in Ort und Dauer aus”. Ha i suoi limiti “von Zeit und Ort [...]”. Es hat seinen Verlauf und seinen Sinn in sich selbst” (Huizinga 2023 [1940], 24). Gioco chiuso, quindi, oltre che “freie Handlung” (ivi, 22) e concetto che, come scrive Umberto Eco, “si fa coestensivo a quello di cultura in tutte le sue forme possibili” (Eco 2002, xvi). Huizinga scrive che “Spiel kann sehr wohl ernst sein” (2023 [1940], 20) e quindi non è in antitesi con la serietà (ivi, 33), ma piuttosto al di fuori e sopra un’idea assai porosa di vita ordinaria e vera (ivi, 22) e di una sfera della serietà⁴ (ivi, 41).

³ La condanna giunge per ragioni morali che se da una parte, visto il coinvolgimento di Schmitt nel Terzo Reich, vanno senz’altro condivise, dall’altra rappresentano il più evidente dei limiti scientifici di *Homo ludens* (245-248). Come scrive Umberto Eco, “In un impeto di nobiltà, temendo che la sua teoria lo renda insensibile all’urgenza tragica della storia che sta vivendo (1939), Huizinga chiude il suo libro con un fantasma che nega tutta la teoria. La coscienza morale e il ‘Sommo Bene’ appaiono sulla scena ad avvertire che il gioco è finito. Da dove vengano non si sa” (Eco 2002, xxvii).

⁴ Il fatto che Huizinga utilizzi “Ernst” per indicare questa sfera offusca ulteriormente la sua distinzione fra gioco e serietà.

Quanto alla serietà propriamente detta, “Der Bedeutungsgehalt von Ernst wird durch die Negation von Spiel definiert und erschöpft sich darin: Ernst ist Nichtspiel, nichts weiter” (ivi, 61). Questo è il punto più distante dalla visione del gioco di Schmitt: per quest’ultimo, infatti, *Ernst* ha un significato preciso ed esclusivo, semanticamente positivo nel suo indicare il negativo, l’eccezione. Riassumendo, il gioco in *Homo ludens* coincide sostanzialmente con la cultura in tutte le sue manifestazioni; è chiuso e libero, può essere giocato con serietà, ma una non meglio precisata “coscienza morale” e il “Sommo Bene” ci avvertono quando esso finisce.

A tale soluzione indeterminata – “so kann [...] alles Mögliche und Entgegengesetzte unter den Begriff Spiel gebracht werden” (Schmitt 2017 [1956], 41) – Schmitt risponde con una netta alternativa: da una parte uno spazio e un tempo del gioco drammatico, all’interno dei quali “eine ziemliche Freiheit [...] herrscht” e che permettono “die Fiktion eines runden, nach außen abgeschlossenen, reinen In-sich-selbst-Prozesses” (ivi, 39). Dall’altra il caso serio: “Im Spiel die grundsätzliche Negation des Ernstfalles liegt. Die Tragik hört auf, wo das Spiel beginnt [...]”. Benché nelle tragedie shakespeariane la questione si dimostri più complessa, il tragico è incompatibile col gioco (ivi, 42).

Schmitt compie un ulteriore passo nella caratterizzazione del suo discorso metaforico, attingendo non solo dal dominio spaziale, ma anche da quello elementale. Ricapitolando la sua tesi: “Auf diese Weise entstehen die beiden Einbrüche in den sonst in sich geschlossenen Kreis des unbedenklichen Bühnenspiels, zwei Türen, durch die das tragische Element eines wirklichen Geschehens in die Welt des Spieles eintritt und das Trauerspiel in eine Tragödie [...] verwandelt” (ivi, 50-51). Il termine *Einbruch*, tradotto in italiano con “irruzione”⁵, veicola una serie di significati che hanno valso a Schmitt documentate e plausibili accuse di aver dato eccessiva rilevanza al proprio presente storico nella lettura di *Hamlet*; ciò che “irromperebbe” in scena sarebbe il politico, conformando dunque l’opera d’arte alla responsabilità del teatro tedesco postbellico di non essere un isolato esercizio estetico, ma un evento politicamente consapevole⁶. Tuttavia, ritengo si possa ipotizzare che *Einbruch* sia veicolo di altre connotazioni. Dovremmo considerare la possibilità che Schmitt intenda questo ingresso come una “falla” in un luogo chiuso in cui s’infiltra improvvisamente l’acqua. Ne risulterebbe un discorso metaforico esteso stabile, così descrivibile: “il gioco è circondato e penetrato dalla seria realtà storica come uno spazio chiuso è minacciato e infiltrato dall’acqua”. L’esistenza del termine *Wassereinbruch*, troppo specifico per essere impiegato da Schmitt nel suo libro, mostra tuttavia che l’infiltrazione o l’afflusso d’acqua tramite una falla possono essere veicolati da *Einbruch*⁷. Il concetto è

⁵ Si veda Schmitt 2012, 57, trad. di Forti. Nel linguaggio comune odierno *Einbruch* si riferisce al furto con scasso.

⁶ Si veda a questo proposito Höfele 2016, 261-267; altre critiche di rilievo sono state rivolte al rigore del metodo schmittiano in Gadamer 2004 [1964], 498-500; Kahn 2003, Strathausen 2010.

⁷ “Afflusso improvviso di acqua (dopo aver sfondato strati di terra, o uno sbarramento)” (trad. nostra della voce “Wassereinbruch, m.”, Grimm 2023, <<https://www.woerterbuchnetz.de/>

compatibile con diverse metafore impiegate nel saggio schmittiano: senza voler scomodare il significato non metaforico di *Quelle* in "Die Quelle der Tragik" ("La fonte del tragico", terzo capitolo di Schmitt 2017 [1956], 33), si noti il modo in cui Schmitt, poche pagine più avanti, parla delle irruzioni:

zwei große Öffnungen, durch welche eine geschichtliche Zeit in die Spielzeit einbricht und der *unabsehbare Strom* immer neuer Deutungsmöglichkeiten, immer neuer, schließlich doch unlösbarer Rätsel in das sonst so echte Spiel *einfließt*. (ivi, 46, corsivi miei).

Le sempre nuove possibilità interpretative che *Hamlet* offre contribuiscono a renderlo un mito moderno, portatore di una tragicità senza tempo perché insolubile. La metafora acquatica continua poi così: "Die unumstößliche Wirklichkeit ist der stumme Felsen, an dem das Spiel *sich bricht* un die *Brandung* der echten Tragik *aufschäumt*" (ivi, 47, corsivi miei). Oltretutto, per lo Schmitt degli anni '50, il mare è l'elemento che all'alba dell'età moderna e del suo nomos sfugge alla possibilità di regolamentazione e di politica come "gioco". Gli stati moderni possono muoversi guerra *en forme* sul continente perché il mare è territorio deregolamentato. Che lo si consideri *res nullius* od *omnium*, "die ganze Fläche der Weltozeane jeder kriegführenden Macht als Schauplatz sowohl der Kriegführung wie der Ausübung des Seebeute- und Prisenrechts frei und offen steht" (Schmitt 2011 [1950], 148). Proprio nello sfruttare questo territorio libero, l'Inghilterra del secolo XVII entra nello stadio iniziale "eines elementaren Aufbruchs vom Land zum Meer, des Übergangs von einer terranen zu einer maritimen Existenz"⁸ (Schmitt 2017 [1956], 49-50).

Dunque, in *Hamlet oder Hekuba* Schmitt instaurerebbe questa proporzione: *politica come ordine liberamente organizzabile e controllabile: il politico come forza negativa esistenziale = gioco: tragico*. Il discorso metaforico spaziale ed elementale connoterebbe ulteriormente questa proporzione, suggerendo che un ordine temporaneo e vulnerabile resiste costantemente a (ed è talvolta penetrato da) infiltrazioni di una forza eccezionale ed esistenziale quale il politico, la possibilità dell'inimicizia soggiacente e fondante ogni ordine sociale. Non si tratta della semplice alternativa interno / esterno, ma di un sistema di spinte e resistenze. Questa proprietà di *Hamlet oder Hekuba* ha il pregio di descrivere la proporzione fra ordine ed eccezione nel pensiero di Schmitt, non sempre limpido o terminologicamente coerente a riguardo nella sua vasta produzione; ma si può addirittura speculare, da un punto di vista di critica testuale, che la metafora spaziale e acquatica, utilizzata così di frequente nel saggio, faccia parte del vasto repertorio di riferimenti del giurista al teatro shakespeariano, espressione di un'epoca decisiva per la visione schmittiana della modernità.

DWB?lemid=W08378> (09/2024).

⁸ Per una meno che scientifica, ma eloquente descrizione schmittiana di questo "passaggio", si veda Schmitt 2020 [1942].

3. Le acque nel dramma shakespeareano ed elisabettiano

Come già G. Wilson Knight evidenziava in un importante studio dell'universo poetico shakespeareano, il mare attraversa la produzione shakespeareana in più vesti⁹. Il suo carattere distintivo è sempre l'imprevedibilità, ma il suo ruolo spazia dal più neutrale Caso (come, ad esempio, in *Pericles*), al caos naturale (che corrisponde a un diverbio coniugale fra esseri straordinari), al caos politico, a quello esistenziale. Prima di discutere i drammi storici in cui le acque marine o interne minacciano e penetrano l'ordine politico, si consideri il seguente brano da *Midsummer Night's Dream* in cui Titania evoca i disastri e gli squilibri naturali causati dalla lite fra lei e Oberon. Dapprima, il *topos* dell'alluvione: gli argini non contengono le acque dei fiumi; uomini e animali devono lavorare in campi allagati, dove il bestiame muore di malattia e ingrassa i corvi (Shakespeare 2017 [1600], II.i.88-92). Ma la regina fa anche riferimento al danno subito dalla dimensione ludica: "The nine men's morris is filled up with mud, / And the quaint mazes in the wanton green, / For lack of tread, are indistinguishable" (ivi, II.i.98-100). Inoltre, essendo le stagioni non più distinguibili, la gente non può celebrarne le festività o l'alternanza. Il fango rende confuse le linee del popolare gioco, e i percorsi delle danze rituali sono resi indistinguibili dall'erba proliferante. La forza caotica dell'acqua che si leggerà in *Hamlet* è già in *Midsummer Night's Dream*, dove acque marine e interne infiltrano il regno del gioco, turbandone le regole e la libertà, confondendone le linee cerimoniali e le convenzioni.

Questi disordini coinvolgono la società umana, ma la dimensione politica è secondaria e la causa privata. Nel dramma storico elisabettiano, invece, si fa uso della metafora acquatica per indicare la minaccia posta all'ordine politico da forze volitive eccezionali, ribelli, usurpatrici. Il mare è sovente il muro che protegge l'Inghilterra e la sua identità, ma altrettanto spesso rappresenta una minaccia per terre e imbarcazioni. Lo stesso vale per fiumi e torrenti, benefici se contenuti, pericolosi se lasciati straripare. Analogamente, gli attori politici, sempre pronti a degenerare in ribelli o usurpatori, sono sovente descritti tramite metafore acquatiche. La stabilità del potere si rispecchia nella capacità di dominare l'elemento acquatico: ad esempio, nei drammi shakespeareani e contemporanei questa si realizza tramite la capacità di "ararlo". In *Edward I*, il re torna dalle crociate "veering before the winde, plowing the sea" (Peele 1961 [1593], i.30). La fama conquistata in battaglia sospinge le navi di re Edward e permette loro di "arare" il mare. Quest'immagine, oltre a evocare la somiglianza fra l'acqua solcata dalla prua e la terra rivolta dal vomere, suggerisce lo sfruttamento e il

⁹ Il presente saggio adotta un punto di vista politico radicalmente diverso da quello del libro di Knight, pur condividendone in parte la trattazione della tempesta come metafora. In primo luogo, il discorso di Knight si svolge principalmente sulla direttrice "tempesta - musica" (1964 [1932], 16-17), mentre il presente saggio su quella "acque caotiche - acque calme" ed "esterno - interno". In secondo luogo, mentre per Knight il mare ha il ruolo mutevole di minaccia e baluardo a causa della sua associazione con la tragedia rinascimentale e l'imprevedibile fortuna (ivi, 47), qui il mare ha un ruolo ambiguo in quanto figura del tragico e della forza esistenziale del politico.

dominio dell'elemento che per definizione non può essere messo a coltivazione. Nel dramma di questi anni è la nave vittoriosa che "ara" il mare. In *Edward III* l'associazione è ancora più esplicita: secondo un testimone della partenza della flotta inglese diretta in Francia, "They plough the ocean hitherward amain" sfoggiando già il giglio di Francia accanto al leone negli stemmi araldici; al che il re di Francia risponde indignato, giocando col significato letterale di *plough*, "Dare he already crop the fleur-de-lys?" (Shakespeare 2017 [1596], iv.78-79). In *Henry V*, la rappresentazione del rapporto mutevole fra il mare e gli inglesi ricalca la parabola della campagna in Francia. Il mare è presente in tutti i *choruses* tranne quello dell'atto IV, e viene rappresentato come progressivamente dominabile. Nel prologo, il "perilous narrow ocean" divide le alte e rocciose coste delle due monarchie nemiche (Shakespeare 1995 [1600], I.0.19-22). Questa distanza è percorsa col pensiero dal coro e dal pubblico prima dell'atto II, quando si promette che la narrazione incanterà il canale per permettere la traversata (ivi, II.0.38-39). Al salpare della flotta, poi, Shakespeare impiega, intensificandola, un'immagine simile a quella in *Edward III*:

CHORUS. [...] behold the threaden sails,
 Borne with th'invisible and creeping wind,
 Draw the huge bottoms through the furrowed sea,
 Breasting the lofty surge. O do but think
 You stand upon the rivage and behold
 A city on th'inconstant billows dancing,
 For so appears this fleet majestical. (Shakespeare 1995 [1600], III.0.10-16)

La flotta diventa una città galleggiante, ma il mare è sempre minaccioso: le acque sono ancora "furrowed" e le onde "inconstant". Come l'impresa di re Henry, la traversata richiede audacia e incontra resistenza nell'urto costante dei flutti contro le prue. La notte che precede la battaglia di Agincourt, la situazione dell'esercito inglese, stanco e indebolito dagli scontri, è di nuovo presentata in termini acquatici: "WILLIAMS. [...] I pray you, what thinks [the King] of our estate? / KING. Even as men wrecked upon a sand, that look to be washed off the next tide" (Shakespeare 1995 [1600], IV.i.97-99). Dopo la miracolosa vittoria inglese, infine, Henry V fa ritorno in Inghilterra all'apice del suo potere; il suo nuovo rapporto col mare fa eco al dominio acquisito sul proprio seguito e sulla Francia:

CHORUS. [...] Now we bear the King
 Towards Calais: grant him there; there seen,
 Heave him away upon your winged thoughts
 Athwart the sea. Behold, the English beach
 Pales in the flood with men, with wives and boys,
 Whose shouts and claps outvoice the deep-mouthed sea,
 Which like a mighty whiffler 'fore the King
 Seems to prepare his way. (Ivi, V.0.6-13)

Benché Alexander Falconer chiami questa descrizione “a companion picture” della partenza da Southampton (1964, 30-31), quello che accoglie Henry in Inghilterra è un Canale del tutto differente: il mare è il “whiffler”, membro della guardia reale; la sua voce profonda (“deep-mouthed sea”) è sovrastata da quella di chi gioisce sulla spiaggia. Mentre solitamente è il mare che racchiude e protegge l’Inghilterra, qui, dal punto di vista di una nave diretta verso nord, sono gli inglesi a terra ad essere così numerosi e orgogliosi da riuscire a “pale in the flood”, separandola dall’entroterra. Quest’immagine evoca un dominio assoluto sul mare acquisito tramite la vittoria e la conquista della Francia.

Per preservare l’ordine politico è necessario *mantenere costante* questo controllo sull’elemento acquatico. Nel dramma storico, le acque incontrollate hanno effetti disastrosi. Nella terza parte di *King Henry VI*, il mare protegge l’isola ed entrambi i re: secondo Hastings, Re Edward dovrebbe affidarsi al mare come baluardo: “Let us be backed with God and with the seas, / Which he hath given for fence impregnable” (Shakespeare 2001 [1595], IV.i.43-44). Per Warwick, a Londra Re Henry è al sicuro come la sua isola, “girt in with the ocean” (ivi, IV.viii.20). Ma il mare rappresenta anche, nelle parole di Margaret, i “ribelli” York: “MARGARET. [...] And what is Edward but a ruthless sea? / What Clarence but a quicksand of deceit? / And Richard but a ragged fatal rock?” (ivi, V.iv.25-27). Gloucester, in particolare, è metaforizzato in termini acquatici con notevole costanza: Henry VI, piangendo il figlio ucciso a Tewkesbury, definisce Richard “the sea, / Whose envious gulf did swallow up his life” (ivi, V.vi.24-25). Ma è nei drammi dedicati a Richard III che la metafora appare più spesso. In *The True Tragedy of Richard III*, Richmond paragona le ingiustizie perpetrate dal tiranno a un’inondazione, “which now flowes faster then the furious tyde that ouerflowes beyond the bankes of Nile” (Anon. 1929 [1594], xix.2098-2100). In *Richard III*, il celebre sogno di Clarence (Shakespeare 2009 [1597], I.iv.9-41) racconta di Richard che spinge il fratello in mare, ma lo scenario subacqueo è anche una terrificante descrizione dell’“envious gulf” che così spesso inghiotte i nemici del tiranno:

CLARENCE. Methoughts I saw a thousand fearful wracks,
A thousand men that fishes gnawed upon,
Wedges of gold, great anchors, heaps of pearl,
Inestimable stones, unvalued jewels,
All scattered in the bottom of the sea.
Some lay in dead men’s skulls, and in the holes
Where eyes did once inhabit, there were crept –
As ’twere in scorn of eyes – reflecting gems,
That wooed the slimy bottom of the deep
And mocked the dead bones that lay scattered by. (Ivi, I.iv.24-33)

James R. Siemon suggerisce che i termini usati per descrivere i teschi con occhi di gemma che ghignano sul fondale sono spesso usati per connotare Richard stesso – *crept, scorn, reflecting, wooed, mocked* (ivi, 195, 30n.-33n.). Lo “swallowing gulf” che, nei versi dell’ipocrita Buckingham, minaccia d’inghiottire l’Inghilter-

ra se la corona dovesse finire sulla testa dei figli "illegittimi" di Edward (ivi, III. vii.124-128), sarà in realtà Richard stesso: per i Lancaster, la cui minaccia agli York è stata "in the deep bosom of the ocean buried" (ivi, I.i.4) proprio dall'assassinio di Henry VI e di suo figlio; per Clarence, ucciso e gettato in una botte di vino dopo aver sognato di essere inghiottito e soffocato da una "envious flood" (ivi, I.iv.36-41); per Hastings, che prima di essere tradito e giustiziato da Richard si rimprovera di essersi affidato a una buona sorte passeggera: "Who builds his hope in air of your good looks / Lives like a drunken sailor on a mast, / Ready with every nod to tumble down / Into the fatal bowels of the deep" (Ivi, III.iv.97-100).

Il mare, tuttavia, non è semplicemente Richard. La metafora "Richard = oceano" apre la strada a implicazioni più profonde. Brayton scrive a riguardo:

Something more than the fate of one character seems to be adumbrated in this description; indeed, the metaphorical resonances of shipwrecks, imagined or imminent, impart a dimension of existential reflection to Clarence's dream. Littered with *mementi mori*, Shakespeare's benthic imagination gives form to the notion of a deep interconnection between humanity and the sea. (2010, 194-195)

La vita consuma la vita, e ciò che permane dopo il grande "supper" (Shakespeare 2018 [1603], IV.iii.16-20) sono migliaia di "mementos of human hubris". Il mare è luogo di confusione, in cui la vita biologica si rimescola col culturale; corpi e ambizioni, tenuti assieme dalla vita, sono scissi dalla morte in mare. La componente di *hybris* in Richard è aliena alla vita biologica e in quanto tale permane sul fondo dell'oceano. A distruggere la vita biologica non è la morte, ma una vita disordinata e disgregante. I pesci consumano i morti, di cui non restano che le ossa e le ricchezze. Con ciò sostengo che in *Richard III* si assiste a un'impressionante anticipazione della dissociazione fra corpi naturali e ruoli sociali che avverrà in *Hamlet* (ivi, IV.iii.17-31): i pesci che affollano il mare di Richard prefigurano i vermi di *Hamlet*.

Il ruolo ambiguo dell'elemento acquatico si ripresenta in *King John* e in *Richard II*, persino nell'ambito di un singolo gruppo di versi. Nel primo caso, si consideri il giuramento con cui Austria offre il proprio supporto alla causa di Arthur: l'Inghilterra vi è rappresentata come una fortezza allo stesso tempo assediata dalle "ocean's roaring tides" e protetta dal mare, un "water-walled bulwark", "hedged in with the main" (Shakespeare 2018 [1623], II.i.23-30). L'ambivalenza riflette diversi stati d'agitazione dell'acqua: essa è minacciosa quando mutevole e ruggente, altrimenti costituisce una fortificazione. In seguito, in effetti, l'acqua rappresenta il buon diritto, non il disordine. Secondo *King John*, il proprio diritto a regnare è una corrente:

KING JOHN. Shall the current of our right run on,
Whose passage, vexed with impediment,
Shall leave his native channel and o'er-swell
With course disturbed e'en thy confining shores,
Unless thou let his silver water keep
A peaceful progress to the ocean. (Ivi, II.i.334-340)

Solo se trattenute le acque del diritto strariperanno e devasteranno la Francia; altrimenti, scorreranno pacificamente fino al mare. Poco dopo, i cittadini di Angiers propongono il matrimonio politico fra Lady Blanche e il Delfino, descrivendo i due come “silver currents”, unite in una sola dai re John e Philip come da “shores” e “controlling bounds” (ivi, II.i.441-445). Immagini simili si moltiplicano: la ribellione dei nobili è una “inundation of mistempered humour” (ivi, V.i.12-13); gli stessi nobili ribelli, pentitisi, la definiscono una corrente che ha seguito un “irregular course” e che adesso “stoop[s] low within those bounds we have overlooked / and calmly run on in obedience / Even to our ocean, to our great King John” (ivi, V.iv.49-57). Caos e diritto sono fatti della stessa materia. Non sussiste differenza qualitativa fra essi, ma soltanto un diverso livello di organizzazione.

Persino nel celebre discorso di John of Gaunt in *Richard II* il ruolo del mare è ambiguo: esso da una parte rende l’Inghilterra una fortezza “built by Nature for herself”; le fa da muro o da fossato; l’isola è “bound in with the triumphant sea”. Ma sorprendentemente le sue rive rocciose respingono “the envious siege / Of wat’ry Neptune” (Shakespeare 2018 [1597], II.i.43-63). Si può forse ipotizzare che il “wat’ry Neptune” di Gaunt sia la stessa forza, il “rough rude sea” le cui acque, secondo re Richard, non possono “wash the balm off from an anointed king” (ivi, III.ii.55-56)? Dopotutto, sono le stesse “tiranniche” azioni di Richard, descritte in precedenza come una “fearful tempest” in cui i nobili naufragheranno (ivi, II.i.262-69), che causeranno la sua rovina. L’avanzata di Bolingbroke è descritta come una giornata tempestosa “which makes the silver rivers drown their shores / [...] So high above his limits swells [his] rage” (ivi, III.ii.107-112).

Riassumendo il significato politico delle metafore acquatiche, sembra sussistere un sistema stabile di corrispondenze così schematizzabile: *acque calme* : *ordine* = *acque turbolente* : *caos* = *argini e rive* : *misure di controllo*. Le metafore fanno riferimento ai legittimi regnanti, ai ribelli e ai tiranni senza una distinzione costante. Da ciò si può evincere che ordine e caos non siano sostanzialmente differenti; il caos è un’intensificazione dell’eccezione, delle forze esistenziali, mentre l’ordine risulta dalla capacità di “arginare” l’eccezione, riconducendola a un livello di agitazione controllabile.

La dimensione politica delle metafore acquatiche si espande fino ad avere implicazioni universali in *Hamlet*. Qui è dipinta una geografia allegorica di Elsinore, definita dalle stesse forze fin qui descritte. Il castello sorge a picco sul mare, e da lì si raggiunge “the dreadful summit of the cliff / That beetles o’er his base into the sea”; chi vi si affaccia è colto da pensieri di morte, come afferma Horatio: “The very place puts toys of desperation / Without more motive into every brain / That looks so many fathoms to the sea / And hears it roar beneath” (Shakespeare 2018 [1603], I.iv.70-78). Questo lembo di terra affacciato sul mare torna a tormentare, in forma metaforica, la mente di Hamlet, congiungendo la dimensione personale a quella universale: “this goodly frame the earth seems to me a sterile promontory” (ivi, II.ii.264-65). Quanto a quella politica, essa sussiste nella raffigurazione delle masse rivoltose al seguito di Laerte:

MESSENGER. The ocean, overpeering of his list,
 Eats not the flats with more impiteous haste
 Than young Laertes, in a riotous head,
 O'erbears your officers. The rabble call him "lord,"
 [...] They cry "Choose we, Laertes shall be king!" (Ivi, IV.v.96-105)

La descrizione della morte di Ophelia suscita poi un'ulteriore riflessione sulla minaccia posta dall'acqua alle strutture e al "gioco" in senso lato:

QUEEN. [...] down her weedy trophies and herself
 Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide
 And mermaid-like awhile they bore her up,
 Which time she chanted snatches of old lauds
 As one incapable of her own distress,
 Or like a creature native and endued
 Unto that element. But long it could not be
 Till that her garments, heavy with their drink,
 Pulled the poor wretch from her melodious lay
 To muddy death. (Ivi, IV.vii.164-181)

Nella sua follia, Ophelia si esprime soltanto tramite un gioco dalle più elementari regole: a fiori e noti motivetti è associato un significato. Le "lauds" e i fiori sono i suoi unici legami superstiti con la realtà in grado di "significare". Nella sua ultima apparizione (IV.v), gli altri personaggi giocano il suo gioco, tentando di dare un senso dalle sue parole. Ophelia trasforma la natura in significanti ("fennel", "daisy", "violet" in IV.v) o forme familiari (ghirlande, "crowns" in IV.vii). Nel brano citato, queste attività e il suo stesso corpo sono momentaneamente sostenute dall'acqua; in questo momento la sua condizione è liminale, tesa fra inconsapevolezza ("incapable of her own distress") e connaturalità ("mermaid-like"; "like a creature native and endued unto that element"). O meglio, tragicamente ambigua: connaturalità e pericolo, apparentemente antitetici, sono indistinguibili in Ophelia. Tuttavia, questa fragile struttura cede alla morte, e il suo "melodious lay" è interrotto e risucchiato dal fiume. L'acqua, "that element", è inospitale alla vita, e ogni gioco e regola che vi sono sottoposti sono precari.

Volendo di nuovo schematizzare le corrispondenze rintracciabili nel dramma, ora in coppie di opposti, si può azzardare questa proporzione: *terra* : *mare* = *ordine* : *caos* = *corte* : *rivolta* = *uomo* : *morte*. La corte di Elsinore, geograficamente affacciata sull'oceano e politicamente minacciata dalla ribellione (ivi, IV.iii.2-11, IV.v.96-105, IV.vii.17-25), è un microcosmo minacciato dal caos; corrisponde alla società politica come il Principe e Ophelia sono paradigma della condizione umana. Il disgregamento – fatto esistenziale e secolare per eccellenza – al contempo minaccia e sprona l'esistenza individuale, coi suoi significati e strutture, e gli ordini politici.

4. Conclusione

Ciò che per Schmitt penetra il gioco drammatico di *Hamlet*, altrimenti liberamente inventabile, è il “tragische Kern” della sua epoca caotica (Schmitt 2017 [1956], 53). In chiusura al suo saggio Schmitt afferma che “der letzte und größte Aspekt des Hamlet-Themas” è che Hamlet è mito moderno in quanto rappresentante della frattura fra cattolicesimo e protestantesimo (ivi, 54). Essa scuote le basi teologiche del potere e ne mostra la natura secolare, volitiva, esistenziale, eccezionale. Come l’eccezione circonda, minaccia e penetra i provvisori ordini politici, così il tempo – non la storia passata (*Geschichte*), ma un tempo “mitico” (*Zeit*), sempre presente e cogente con il suo insolubile enigma – penetra il gioco drammatico. William Shakespeare, fra i primi acuti testimoni della crisi teologico-politica moderna, ha rappresentato questa dinamica come un “siege of wat’ry Neptune”, un assalto costante condotto dall’ineluttabile e ubiqua eccezione ai danni delle strutture e delle libere ambizioni degli ordini politici. Senza spingersi fino alle implicazioni universali e umane toccate da Shakespeare, ma limitandosi all’ambito politico, Schmitt descrive metaforicamente questo sistema di forze facendo eco all’immaginario del Bardo.

Riferimenti bibliografici

- Anon. (1929 [1594]), *The True Tragedy of Richard the Third*, ed. by W.W. Greg, Oxford, Malone Society Reprints.
- Anon. (2017 [1596]), *King Edward the Third*, ed. by Richard Proudfoot, Nicola Bennett, London, Bloomsbury.
- Benjamin Walter (2022 [1928]), *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- (2023 [1921]), *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Mit einem Nachwort von Herbert Marcuse, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Brayton Dan (2010), “Sounding the Deep: Shakespeare and the Sea Revisited”, *Forum for Modern Language Studies*, 46, 2, 189-206.
- Eco Umberto (2002), “‘Homo ludens’ oggi”, in Johan Huizinga, *Homo ludens*, Torino, Einaudi, VII-XXVII.
- Falconer A.F. (1964), *Shakespeare and the Sea*, New York, Frederick Ungar.
- Ferrari Giacomo (2021), “‘Is the rest silence?’. Amleto e Carl Schmitt: tragicità moderne”, *Filosofia*, 66, 87-101.
- Gadamer Hans-Georg (2004 [1964]), *Truth and Method*, trans. by Joel Weinsheimer, D.G. Marshall, London-New York, Continuum.
- Galli Carlo (2010), *Genealogia della politica. Carl Schmitt e la crisi del pensiero politico moderno*, Bologna, il Mulino.
- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm (2023 [1854]), *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, versione digitalizzata nella Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <[https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#4](https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#4>)> (09/2024).
- Höfele Andreas (2016), “Hamlet in Plettenberg: Carl Schmitt and the Intrusion of the Time”, in Id., *No Hamlets; German Shakespeare from Nietzsche to Carl Schmitt*, Oxford, Oxford University Press.

- Huizinga Johan (2023 [1940]), *Homo Ludens: Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur*, Paderborn, Brill Fink.
- Kahn Victoria (2003), "Hamlet or Hecuba: Carl Schmitt's Decision", *Representations*, 83, 67-96.
- Knight, G. Wilson (1964 [1932]), *The Shakespearian Tempest*, London, Methuen.
- Mossa Andrea (2013), "Amleto o Schmitt, 'Gioco' e 'irruzione' in una concezione cristiana della storia", Relazione presentata al Seminario *Significato e fine della storia*, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trento, 18 febbraio 2013.
- (2016), "Beyond Hamlet and Hecuba: Irruption and Play in Carl Schmitt's Thought", *Telos* 175, 2, 68-84.
- Peele George (1961 [1953]), *Edward I*, in F.S. Hook, John Yoklavich (eds), *The Dramatic Works of George Peele*, New Haven-London, Yale University Press.
- Schmitt Carl (2011 [1950]), *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Berlin, Duncker & Humblot.
- (2012), *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma*, a cura di Carlo Galli, trad. di Simona Forti, Bologna, il Mulino. Ed. orig. (2017 [1956]), *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- (2015 [1932]), *Der Begriff des Politischen: Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*, Berlin, Duncker & Humblot.
- (2015 [1991]), *Glossarium: Aufzeichnungen aus den Jahren 1947 bis 1958*, herausgegeben von Gerd Giesler, Martin Tielke, Berlin, Duncker & Humblot.
- (2017 [1956]), *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- (2018 [1938]), *Der Leviathan*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- (2020 [1942]), *Land und Meer*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- Shakespeare William (1995 [1600]), *King Henry V*, ed. by T.W. Craik, London, Bloomsbury.
- (2001 [1595]), *King Henry VI. Part 3*, ed. by J.D. Cox, Eric Rasmussen, London, Bloomsbury.
- (2009 [1597]), *King Richard III*, ed. by J.R. Siemon, London, Bloomsbury.
- (2017 [1596]), *King Edward the Third*, ed. by Richard Proudfoot, Nicola Bennett, London, Bloomsbury.
- (2017 [1600]), *A Midsummer Night's Dream*, ed. by Sukanta Chaudhuri, London, Bloomsbury.
- (2018 [1597]), *King Richard II*, ed. by C.R. Forker, London, Bloomsbury.
- (2018 [1603]), *Hamlet*, ed. by Ann Thompson, Neil Taylor, London, Bloomsbury.
- (2018 [1623]), *King John*, ed. by John Tobin, Jesse Lander, London, Bloomsbury.
- Strathausen Carsten (2010), "Myth or Knowledge? Reading Carl Schmitt's Hamlet or Hecuba", *Telos* 153, 4, 7-29.

Qualche riflessione su Pol Kalig. Imitazione, libertà e adattamenti nella poesia del primo propagatore di Corbière

Francesco Vignoli

Abstract:

This article aims to study the work of Pol Kalig, a cousin of Tristan Corbière. The first paragraph traces the key role played by the man during the reception of *Les Amours jaunes* and points out how critics downgraded his writings to mere imitation. The second paragraph analyzes Kalig's *plaque*, highlighting its literary autonomy in relation to Corbière's work. The third paragraph shows how Kalig takes up some of Corbière's lexical, stylistic and grammatical features but adapts them in an original way. The fourth paragraph shows that Kalig's work makes much more sense if it is studied, instead of as an adaptation of "Les Amours jaunes", as a parodic and burlesque collection of poems in line with the *fin-de-siècle* "fumiste" aesthetic.

Keywords: Fumisme, Imitation, Parodic sonnet, Pol Kalig, Tristan Corbière

1. Uno sconosciuto nella Parigi *fin-de-siècle*

Quando si pensa alla poesia del tardo Ottocento, difficilmente il nome di Pol Kalig suonerà familiare. Pseudonimo di Jules-Édouard Chenantais (1854-1942), medico con velleità letterarie, l'uomo è noto soprattutto per essere il cugino di Tristan Corbière (1845-1875), il celebre autore delle *Amours jaunes* (1873). Fra gli specialisti di quest'ultimo, Kalig è ricordato principalmente per aver salvato la raccolta di Corbière dall'oblio, facendola conoscere indirettamente a Paul Verlaine, che ne comprende l'importanza e inserisce il poeta – all'epoca ancora totalmente ignorato – all'interno dei suoi *Poètes maudits*. A parte questo aneddoto biografico, relegato quasi sempre in una nota a piè di pagina, non vi è praticamente nessuna informazione sull'uomo, se non che avrebbe scritto una *plaque* contenente qualche poesia, in un tentativo mal riuscito di imitare il cugino.

A questo proposito, gli unici critici corbieriani che menzionano i versi di Pol Kalig nelle loro riflessioni sembrano unanimi nel riconoscerne il mancato valore, proprio a causa di questa volontà imitativa nei confronti del cugino. Storcendo il naso, René Martineau racconta che l'imitazione di Corbière è "très visible chez Pol Kalig" (1920, 47) e perciò "à peine de la littérature" (ivi, 48). Qualche decen-

Fernando Cioni, University of Florence, Italy, fernando.cioni@unifi.it, 0000-0003-1241-6903

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fernando Cioni (edited by), *Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica*. © 2025 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0612-9, DOI 10.36253/979-12-215-0612-9

nio più tardi, Doreen Markam ribadisce che Kalig “was wholly unsuccessfull as a poet” (1963, 240) e che la sua produzione era “all obviously inspired by Corbière” (*ibidem*), caricando così il termine “imitazione” di un valore fortemente negativo e associandolo a una scarsa abilità poetica. Più delicato, ma comunque non positivo, risulta il commento di Jean-Luc Steinmetz. Nella sua biografia su Corbière, il critico afferma che i sonetti di Kalig “portent souvent l’empreinte de Tristan” (2011, 533) e che il poeta “[...] aurait pu reconnaître sa manière, en moins bien” (*ibidem*).

Come si evince, che si parli di imitazione, ispirazione, impronta o maniera, l’accusa che viene mossa a Kalig da tutti e tre gli studiosi risiederebbe in una smaccata volontà imitativa nei confronti di Corbière, accompagnata da una scrittura non all’altezza del modello. Oltre a indicare una lettura forse troppo rapida e sommaria della *plaque*, queste considerazioni lapidarie si sono rivelate un vero e proprio limite all’apprezzamento dei tentativi poetici dell’autore. Infatti, di fronte a giudizi tanto negativi e perentori, nessun altro critico sembra essersi mai addentrato in uno studio dell’opera di Jules-Édouard Chenantais, ritenendola di poco o nullo interesse¹, lasciando così che sedimentasse l’idea di un Kalig banale emulatore di Corbière: la sua raccolta, *Amour de chic*, non era altro che la brutta copia delle *Amour jaunes*.

Il testo corbieriano è stato sicuramente un punto di partenza per Kalig. Laddove egli vedeva in Corbière un grande poeta, l’uomo ne ha ripreso alcuni tratti per avvicinarsi verosimilmente alla sua estetica. Eppure, andando oltre a queste presenze corbieriane, a cui la critica si è invece fermata, la *plaque* di Kalig si rivela molto più che una semplice copia mal riuscita e un’analisi più precisa del testo può aiutare a dimostrarlo. Per questo motivo, l’articolo si propone di ripensare l’opera di Pol Kalig, mostrando come *Amour de chic* (1881), di cui proponiamo qui il primo commento critico, si possa ritenere un primissimo tentativo letterario originale e un’imitazione ben riuscita².

In primo luogo, presenteremo il testo di Pol Kalig, evidenziando la possibilità di leggere fruttuosamente la *plaque* come un breve canzoniere e anticipando la presenza di un sostrato comico nei suoi versi. In secondo luogo, analizzeremo alcuni dei tratti tipici della poesia di Corbière, studiando come Kalig riesca

¹ Sintomatico di questo disinteresse è il fatto che la *plaque* di Kalig non fosse stata ancora digitalizzata dalla BNF. Dopo la nostra richiesta, il documento è ora liberamente accessibile in rete, nel portale Gallica. Ulteriore prova a riguardo si trova nel fatto che, qualora citati, il titolo e la data di pubblicazione di *Amour de chic* sono spesso erroneamente menzionati. Il termine “amour” viene riportato indifferentemente al plurale e al singolare e gli anni di pubblicazione spaziano dal 1880 al 1890, anno in cui Kalig aveva decisamente già abbandonato la capitale francese.

² *Amour de chic* non rappresenta tutta la produzione letteraria di Pol Kalig. Nei quattro anni passati a Parigi per studiare medicina, dal 1878 al 1882, l’uomo scriverà anche un breve racconto umoristico, *Les 40 sous du vicomte*, apparso nel numero del 26 dicembre 1880 de *L’amusant*. Oltre a ciò, due sonetti (*Sonnet* e *Cartel*) appaiono nel 1912 nella rivista *Les Marches de Provence* (in un numero speciale dedicato a Tristan Corbière) e tre poesie inedite sono citate da René Martineau nelle sue pagine sul poeta del 1920 (*Ton cœur était, dit-on, comme un lac immobile, Estudiantina* e *Sonate en nord-ouest majeur*).

a imitare abilmente l'estetica del cugino e – laddove gli è necessario – a liberarsi dal peso autoimposto di un tale modello, adattando questi tratti ai bisogni estetici comico-parodici del suo opuscolo. In seguito, esporremo alcuni aspetti lessicali interamente originali e che non si ritrovano in Corbière. Questo duplice movimento di imitazione/innovazione e di ripresa/liberazione ci permetterà di definire *Amour de chic* come un'imitazione letteraria ben riuscita. In terzo luogo, partendo da questa idea di un affrancamento dal modello corbieriano, inseriremo *Amour de chic* nel suo contesto socio-letterario, proponendoci di leggerlo in maniera nuova, ovvero come un canzoniere comico-parodico dalle tinte fumiste. Questa lettura ci permetterà di considerare *Amour de chic* non più solo come un'imitazione ben riuscita ma anche come un primo tentativo letterario originale.

2. “Chic” ou “mépris”? Su *Amour de chic*

Amour de chic viene pubblicato nel 1881, a Parigi, presso la casa editrice di Léon Vanier. In quell'anno, Kalig si trovava nella capitale per terminare i suoi studi di medicina. Fra i banchi della facoltà, farà la conoscenza di un certo Léon Épinette (1855-1902)³. Studente mancato e scrittore dilettante, il ragazzo sarà l'anello di congiunzione tra Kalig e il circolo degli *Hydropathes*, grazie al quale il nostro poeta potrà sperimentare la bohème parigina ed entrare in contatto con l'estetica fumista. È assai probabile che sia stato proprio Épinette a indirizzare l'uomo a Vanier, dato che egli vi lavorava come tipografo.

Da un punto di vista paratestuale, il titolo dell'opera è un primo indicatore della vicinanza a Corbière, laddove il termine “chic” si rinviene sette volte nelle *Amours jaunes* (Bertrand 2018, 39) ed è tipicamente associato al poeta. “– Du chic pur? – Eh, qui me donnera des ficelles?” si domanda Corbière in *Ça* (Corbière 2018, v. 17)⁴, “À moi tout seul je fris, / Drôle, en ma sauce jaune / De chic et de mépris” pronuncia in *Bohème de chic* (vv. 2-4).

Termine complesso in ragione della sua polisemia, nel XIX secolo “chic” si ritrova in due ambiti socioculturali: quello della piccola borghesia femminile (dove indica buon gusto nell'abbigliamento) e quello di artisti e pittori (dove indica, invece, una qualità nel dipingere). Riteniamo che tanto Corbière quanto Kalig abbiano fatto riferimento a quest'ultimo. In ambito artistico, il termine presenta accezioni che spaziano dall'elogio al disprezzo, dal positivo al negativo. Sintomatiche di questa polarizzazione semantica sono le riflessioni dei principali commentatori delle *Amours jaunes*: Aragon e Bonnin affermano che “chic”

³ Fra i numerosi pseudonimi a cui l'uomo ricorre ricordiamo Pierre Infernal (con cui pubblica nel 1880 *La journée d'un carabin*), Léo Trézenik (cognome dalle tinte bretoni eletto in seguito alla lettura delle *Amours jaunes*, laddove in bretone “Trézenik” significa proprio “petite épine”, ovvero una rielaborazione del cognome Épinette), Henry Heltey (pseudonimo adottato nelle opere a quattro mani con Jacques Trémora) e L.-G. Mostrailles (nome fittizio adottato invece nei lavori condivisi con Georges Rall).

⁴ Tutte le citazioni da testi di Corbière, presenti in questo contributo, sono tratte da Corbière 2018.

equivale a “c’est faux, c’est mauvais” (1992, 26), Angelet aggiunge che “peindre de chic, c’est peindre d’imagination, sans modèle et en se servant des ficelles du métier” (Corbière 2003, 41), mentre Bertrand scrive che “en peinture, ‘de chic’ se dit d’une manière de peindre non pas selon un modèle ou la nature, mais de mémoire et d’imagination” (Corbière 2018, 62).

Se caliamo queste riflessioni nell’opera di Kalig, il senso che trasmette il titolo sembra far presupporre che esso qualifichi un ‘amour’ dalle tinte negative, un sentimento falso e non destinato a durare, in linea con il commento di Aragon e Bonnin. In effetti, come vedremo in seguito, la *plaquette* racconta le peripezie di un poeta innamorato ma puntualmente rifiutato. La breve sequenza assume ben presto toni cupi, laddove l’uomo canalizza in versi denigratori la sua frustrazione nei confronti della ragazza. Questo insuccesso relazionale potrebbe servirci come indicatore di un “amour de chic” inteso come falso e cattivo, proprio perché il soggetto non è riuscito a realizzarlo. Parallelamente, proprio perché la storia non ha avuto modo di svilupparsi a causa del rifiuto dell’amata, l’autore potrebbe abusare della sua memoria e produrre una storia finzionale, frutto della sua immaginazione. In questo caso, appoggiandosi ad Angelet e Bertrand, “de chic” si potrebbe leggere come “frutto della memoria e dell’immaginazione”. Chiaramente, in entrambi i casi il sentimento amoroso è fasullo e un’elevata dose di cinismo e ironia sono in gioco. Come vedremo, la disillusione amorosa che si intravede nel titolo è funzionale alla parodia dei canzonieri amorosi che verrà sviluppata nel testo.

Dal punto di vista della strutturazione interna, al titolo fa seguito una dedica stampata che recita “À mademoiselle Rachel, de la Comédie humaine”, con grande probabilità un locale del quartiere latino ispirato alla celebre opera balzacchiana. Un indice delle poesie non è presente, forse in ragione dell’esiguità del numero dei testi. L’opuscolo si compone infatti di dodici sonetti, di cui il primo e l’ultimo costituiscono, sin dall’ironico titolo metatestuale, il principio e la fine: *Frontispice* e *Cul-de-lampe*⁵. I dieci sonetti incastonati fra queste due “cornici” non hanno un titolo, ma sono numerati sequenzialmente con numeri romani crescenti. Questa alternanza fra la cifra e la parola non è senza importanza: essa simboleggia un passaggio strutturale che si verifica all’interno della *plaquette* e che interessa tanto i personaggi presentati quanto le voci poetiche del testo. Per renderne conto, soffermiamoci sul sonetto introduttivo:

Le bitume crachait sa boue, épais catarrhe.
 Tout était gris. La brume envahissait Paris,
 Rivant à tous les nez un diamant bizarre...
 LUI suait dans sa peau son dégoût incompris.

⁵ Questa prassi metagrafica non è unica di Kalig ma si ritrova, per esempio, già nei *Fleurs du mal* di Baudelaire. Basti pensare a CXXXVIII. *L’amour et le crâne*, il cui sottotitolo è proprio “Vieux Cul-de-lampe”.

Se jeter à la Seine était trop mélodrame:
 Il fendit sa torpeur d'un geste décidé ;
 Il avait trouvé pis – se jeter à la femme –
 Suicide comme un autre et bien moins démodé.
 Il voulait s'amuser : ou la Morgue, ou l'alcôve.
 Dans une étuve à bocks, il entra comme un fauve,
 En secouant au gaz sa crinière d'ennui.
 ... Un étrange parfum semblait émaner d'ELLE...
 Alors au chatoiment nacré de sa prunelle
 Il empoigna son *luth* et rima ça pour lui : (Kalig 1881, vv. 1-14)⁶

Con una concisa e cupa descrizione della capitale parigina – buia, malinconica e desolata – il testo introduce fin da subito il lettore a un soggetto di terza persona singolare: il giovane presentato nella prima quartina, protagonista dei versi a venire. È proprio lui che, entrato in una birreria per bere un boccale e riscaldarsi, si invaghisce di una cameriera e decide di cantarle il suo amore.

In una forma chiusa come il sonetto, salta subito all'occhio che l'ultimo verso non termina con un punto fermo, bensì con due punti. Essi segnalano un discorso che, sospeso, gioca ancora una volta con i margini del testo. Infatti, se leggiamo il primo verso del sonetto che segue, notiamo che esso si apre così: "J'aime ton amour faux truffé de scepticisme". Una nuova voce fa qui il suo ingresso, questa volta in prima persona singolare. Quello che in *Frontispice* non era altro che un personaggio inizia dunque il suo canto tramutandosi in un soggetto lirico di prima persona. Questa transizione è supportata anche a livello grammaticale dal pronome "ça" (*Frontispice*, v. 14): a funzione cataforica, esso preannuncia la canzone che il poeta rimerà per l'amata nella sequenza numerata di sonetti.

L'io lirico del poeta rimarrà l'unica voce privilegiata per tutte e dieci le poesie, fino a *Cul-de-lampe*, che, di per sé, evoca un intento burlesco. Ancora una volta, il titolo è sintomatico di un'ulteriore evoluzione del rapporto tra personaggi e voci. Infatti, nel testo si assiste a un'alternanza strutturalmente interessante fra la terza persona (che occupa la prima quartina e la prima terzina) e la prima persona (che occupa, invece, la seconda quartina e la seconda terzina):

Alors il s'en alla, le chapeau sur la tête,
 En coiffant son problème aplati de ce coup.
 Il se mordit de rage et se trouva si bête
 Que ce fait tout nouveau le fit rire beaucoup.

– Pardieu ! je suis bien fou de jouer le morose,
 De me rimer en charge au coin de mes chenêts !
 Bah ! la femme, après tout, est-elle quelque chose ?
 – La cendre de ma pipe, un prétexte à sonnets !

⁶ Tutte le citazioni da testi poetici di Kalig, presenti in questo contributo, sono tratte da Kalig 1881.

N'ayant plus rien à faire il se mit à l'étude.
 Un soir il s'éveilla, suivant son habitude ;
 En accouchant d'un mot digne d'un chroniqueur :

– Allons ! je puis en paix refermer ma corolle ;
 Antidote-vaccin de petite vérole,
 C'est le premier amour la vaccine du cœur. (vv. 1-14)

La compresenza dei due pronomi in un unico sonetto aiuta a rinsaldare la lettura secondo cui entrambi si riferirebbero al giovane poeta innamorato. Una possibile interpretazione di questo soggetto lirico è quella autobiografica, in senso autoironico: ossia, leggere nel protagonista della *plaque* la figura dello stesso Kalig. La dedica all'amata Rachel validerebbe questa teoria e la storia potrebbe realmente trarre ispirazione da eventi accaduti. Al tempo stesso, come abbiamo già inteso e come vedremo meglio in seguito, non dobbiamo dimenticare che tutto il testo è impregnato di ironia e di stravolgimenti parodici. Con molta probabilità, per Kalig questa operazione è stata principalmente fonte di divertimento e cercarvi riferimenti e verità biografiche risulterebbe fuorviante.

Come si accennava, il testo liminare lascia spazio alla trattazione della materia poetica cantata dal giovane nella sequenza numerata. Leggendo i sonetti, non è difficile notare in filigrana lo sviluppo di una visione prettamente rinascimentale e petrarchesca della relazione amorosa, condizione essenziale per poter considerare questa *plaque* un piccolo canzoniere burlesco. I primi quattro sonetti presentano le sequenze topiche della vicenda amorosa: l'incontro con l'amata, l'innamoramento del poeta, il corteggiamento e il rifiuto, che assumerà qui tinte più violente in ragione della natura comico-parodica del testo.

Come ogni canto d'amore, anche quello del nostro poeta si apre con la dichiarazione dei suoi sentimenti: "J'aime ton amour [...]" (*I*, v. 1) afferma subito l'uomo. Non appena il poeta conosce la donna, egli crede "avoir compris l'amour" (v. 11) e definisce la sua relazione nei termini di un duello rinascimentale (v. 3). L'uomo elogia la natura quasi divina della donna e ne racconta la bellezza attraverso lo sguardo e la bocca (*IV*, vv. 7-8). Inoltre, seguendo le forme della trattazione amorosa cinquecentesca di ascendenza petrarchesca, il poeta fa menzione della natura eterea della donna, ma rovesciandola in chiave burlesca: "Toi, bolide glacé tombé parmi les femmes, / Tu gardes de l'Espace un parfum d'inconnu" (*III*, vv. 1-2).

In risposta, seguendo la logica tradizionale, nei primi quattro sonetti la donna si dimostra disinteressata e rifiuta gli approcci del giovane poeta. Non appena il rifiuto diventa categorico, però, l'uomo inizia a trattare la cameriera con sufficienza e la sequenza di sonetti dal quinto al decimo si sviluppa sulla costruzione di un'invettiva via via più feroce nei suoi confronti. Quello che nasce come un iniziale lamento, in cui il poeta colpevolizza sé stesso, sfocia ben presto in un ribaltamento della situazione, in cui è la donna a essere incolpata per avere osato rifiutare la proposta amorosa.

A partire da questa presentazione della struttura e della materia poetica della *plaque*, ci sembra di poter affermare che il testo è pensato proprio come un

canzoniere francese rinascimentale. Altri elementi si aggiungono a supporto di questa lettura. In primo luogo, oltre che alle *Amours jaunes*, la presenza della parola “amour” nel titolo rimanda chiaramente a un immaginario sentimentale, tipico dei canzonieri rinascimentali, per esempio alle *Amours* di Ronsard o all’*Olive* di Du Bellay. In secondo luogo, sebbene diviso in dodici sonetti in ragione dei suoi obblighi formali, il testo spicca per la sua continuità espositiva e l’organicità di contenuti, personaggi ed eventi trattati, caratteristica tipica dei canzonieri. In effetti, una serie continua di richiami lessicali e stilistici unisce quasi sempre l’ultimo verso di un sonetto con il primo verso della poesia successiva. In terzo luogo, questi versi sono dedicati a una donna amata, Madame Rachel, facilmente identificabile nella cameriera del testo. Se a tutto ciò aggiungiamo l’amore come tema fondante l’intera opera, non sembra impossibile leggere *Amour de chic* come breve canzoniere che, tuttavia, il sostantivo “chic” proietta nella dimensione dello stereotipo, come ricordava già Baudelaire: “tout ce qui est conventionnel et traditionnel relève du *chic* [...]” (1976, 468).

In un secondo momento, analizzeremo il sostrato comico che permea tutti i testi della *plaque* e mostreremo come Kalig riesce a dare nuova vita a questo materiale rinascimentale, attraverso la riscrittura parodico-fumista.

3. Oltre l’imitazione

Se escludiamo il rinvio tematico a Corbière in ragione del titolo della *plaque*, le considerazioni proposte fino a questo punto hanno tentato di mostrare la possibile autonomia letteraria di *Amour de chic*, presentando l’opera senza fare riferimento alle *Amours jaunes*. Sofferamoci ora, invece, sull’analisi di tre elementi lessicali prettamente corbieriani usati da Kalig a scopo imitativo e beffardo al contempo: l’espressione di un sentimento disilluso, l’auto-denigrazione del soggetto poetico e l’assunzione di una posa (Markam 1963, 240-41). In questi paragrafi cercheremo di osservare come Kalig riesca abilmente a riprendere questi tratti, dimostrandosi fine conoscitore della postura corbieriana, ma anche capace di adattarli in maniera personale ai bisogni parodici del suo testo, permettendoci così di evidenziare l’originalità del suo estro poetico e la liberazione dal modello autoimposto.

Il sentimento di disillusione e lo sminuimento della poesia sono due peculiarità del testo di Corbière che Markam fa bene a evidenziare: ci sembrano infatti i tratti più caratteristici, anche a fini parodici, dell’ipotesto. Nelle *Amours jaunes* si assiste a una profonda e tormentata ricerca identitaria che passa anche per una messa in dubbio delle proprie abilità e della propria persona: “Poète, en dépit de ses vers ; / Artiste sans art, – à l’envers ;” dirà Corbière in *Építaphe* (vv. 19-20), “C’était à peu près un artiste, / C’était un poète à peu près” rincarerà in *Une mort trop travaillée* (vv. 1-2), “On m’a manqué ma vie !... une vie à peu près” lamenterà invece in alcuni versi rinvenuti sotto a un suo ritratto (*Sous un portrait de Corbière*, v. 22). È proprio questa ricerca del sé che porta Corbière a fare propri i concetti di posa e di maschera, per presentare sé stesso e la sua opera nascondendosi. Non a caso, in *Ça*, testo programmatico in cui il pronome di-

mostrativo neutro diventa metafora della sua poesia, essa è definita come “[...] naïvement une impudente pose” (v. 25), mentre in *Építaphe* lo stesso trattamento viene riservato al suo io: “[II] Ne fut quelqu’un, ni quelque chose. / Son naturel était la pose” (vv. 42-43).

I tre elementi sono sapientemente collegati fra loro e indicano un’incessante ricerca di sé e un bisogno di comunicarla all’altro. Allo stesso tempo, questo bisogno di esternazione è spesso occultato da un’ironia mordente, una satira sprezzante e una sintassi complicata, che destabilizzano l’aspettativa del lettore distanziandolo da quella stessa parola poetica di cui si vorrebbe renderlo partecipe. Quest’ultimo non sa più “whether to laugh at or with the personae” (Lunn-Rockliffe 2006, 216).

Se Kalig riprende questa postura attraverso precise scelte lessicali – “Enfant blasé, naïf tu te leures de pose” (V, v. 1); “LUI suait dans sa peau son dégoût incompris” (*Frontispice*, v. 4); “Il empoigna son *luth* et rima *ça* pour lui :” (ivi, v. 14) – egli le adatta ai bisogni del suo testo, svuotandole di quell’investigazione interiore e psicologica propria delle *Amour jaunes*, offrendole così come puro significante. Ci sembra che quest’atto si spieghi solo se si prende in considerazione la natura comica del testo. Nel momento in cui la sua volontà era quella di produrre una *plaque* comico-parodica, il richiamo a Corbière non poteva influire sull’efficacia comunicativa dei suoi versi. In un testo che si vuole comico, la comprensione per il lettore deve essere immediata, pena l’intelligibilità del testo e la perdita della risata. Per questo motivo, Kalig si ispira al testo corbieriano, ma lo adatta alle sue necessità.

A supporto di questa lettura di un Kalig conscio della profondità del testo corbieriano, proponiamo l’estratto di una lettera che l’uomo invia alla rivista *Les Marches de Provence* per un numero speciale sul poeta:

Corbière, mon cousin est tout entier dans son œuvre. Mais il faut y chercher sous la « pose » l’âme vraie du pauvre garçon disgracié par la nature, dissimulant une sensibilité très affinée [...]. À 25 ans on ne décrit que soi et son moi est complexe [...]. [Corbière] en mourant laissait de côté toute pose. Son masque, du reste, était criblé de fissures, comme on peut le voir dans son œuvre. (1912, 26-27)

Al di là delle parole di rispetto e ammirazione, dalla lettera si evince una conoscenza profonda della poesia di Corbière, che non lascia dubbi quanto all’intenzionalità dell’adattamento.

Presentiamo ora due aspetti stilistici e grammaticali, non menzionati da Markam, ma a nostro vedere assolutamente caratteristici dello stile corbieriano e fumista in generale – i punti di sospensione e i trattini dialogici – per mostrare come, anche in questo caso, essi si ritrovano in forma di imitazione e adattamento, nel testo di Kalig. Le *Amours jaunes* presentano tuttavia una caratteristica che non si ritrova in nessun’altra opera del tempo, ovvero la non sistematizzazione dei tre punti sospensivi a fine frase (Lescane 2018, 96). Corbière vi fa ricorso in tutto il testo, spaziando dai tre ai sei punti. Kalig si comporta similmente, ma opta per una sistematizzazione costante: i puntini sono sempre o tre o cinque. Questa sistematizzazione del materiale interpuntivo si ritrova altresì nella

gestione del trattino. In Corbière, il trattino dialogico, ormai d'altronde tratto ricorrente come strategia ironica almeno da Baudelaire in poi, è una delle caratteristiche testuali più ricorrenti. Non solo esso interrompe la fluidità del dettato frammentandolo, ma si carica di funzioni linguistiche diverse (Clonts 2020, 18). È sufficiente citare la sequenza degli otto sonetti di *Paris*, dove il trattino serve al tempo stesso per elencare sostantivi, sottolineare un cambio di interlocutore ed evidenziare una parola specifica nel verso. In questo caso, se Kalig si avvicina alla complessità testuale corbieriana, la semplifica. Il giovane fa infatti ricorso al trattino con funzione puramente dialogica, non alterando così in nessun modo la lettura dei suoi versi. Anche in questo caso, è fruttuoso leggere la semplificazione e la sistematizzazione del confuso materiale grammaticale corbieriano come un adattamento letterario, in virtù di quel bisogno di chiarezza e immediatezza proprio di un testo comico-parodico.

Terminiamo questa rassegna di richiami, lessicali prima e stilistici poi, facendo menzione di un immaginario medico-scientifico assolutamente originale, introdotto da un vocabolario specialistico e che ripercorre l'intera *plaque*. All'inizio, l'ultima terzina di *II* racconta la problematica amorosa attraverso la metafora innovativa della vivisezione: "Et je veux à tout prix disséquer le problème, / Quitte à m'inoculer un foudroyant venin" (vv. 12-13), afferma il giovane poeta. Il rettile, che altri non è che la donna amata, è pronto ad avvelenare l'uomo con il suo rifiuto. È proprio su questo lessico mortifero e scientifico che termina l'opera: "Antidote-vaccin de petite vérole, / C'est le premier amour la vaccine du cœur" (*Cul-de-lampe*, vv. 13-14). Se ci allontaniamo dalla *plaque*, notiamo che questo vocabolario medicale ritorna anche in uno dei due sonetti apparsi in *Les Marches de Provence*, confermandosi così come tratto specifico della poesia di Kalig. In *Cartel*, i due protagonisti sono presentati come due rettili ("Vous êtes la vipère et point ne vous en blâme / Car il me plaît assez de jouer le serpent", vv. 3-4) enfatizzandone il lato mortifero e vendicativo, attraverso la ricorrenza del sostantivo "veleno" ("Venin contre venin, œil pour œil, dent pour dent", vv. 1-2). Tutto questo immaginario soggiacente (la dissezione medica, il vaccino, l'antidoto, il veleno) è forse il migliore esempio di innovazione tematica di Kalig. Totalmente assente in Corbière, esso ci segnala la fortunata comunione tra la sua professione e la sua passione per la poesia.

In definitiva, abbiamo cercato di evidenziare come Kalig conosca bene, forse meglio di tutti al tempo, la raccolta del cugino e come ne imiti alcuni tratti. Questi tratti, però, sono spesso modificati, semplificati o sistematizzati per adattarsi ai bisogni comico-parodici della sua *plaque* che, in ragione del suo registro, prende parte della sua forza dalla chiarezza espositiva. In seguito a questa analisi, ci sembra di poter considerare *Amour de chic* un'imitazione letteraria ben riuscita, presentante però anche elementi innovativi ed evidenziando così nel suo autore un desiderio di liberarsi dal giogo autoimposto del modello corbieriano.

4. Una voce del fumismo *fin-de-siècle*

Questa liberazione letteraria ci permette di apprezzare al meglio un lato che non era stato ancora evidenziato bene dalla critica, ovvero la natura comica e

parodica del testo, proponendone qui un commento. Essa trova le sue radici nello spirito fumista moderno proprio degli *Hydropathes*. Frequentando il loro circolo insieme a Épinette, non stupisce che il primo tentativo letterario di Kalig cercasse di rispecchiarsi proprio in questa estetica.

Gli *Hydropathes* vedono la luce nell'ottobre del 1878, grazie a Émile Goudeau. Le loro riunioni sono un successo fin da subito e il gruppo inizia ben presto a pubblicare una rivista dal titolo omonimo. Le loro serate sono pensate per accogliere giovani poeti che potevano declamare i propri versi di fronte a un pubblico (Grojnowski 1997, 39-46). Caratteristica essenziale del gruppo è stata l'instaurazione di uno spirito nuovo, al tempo stesso ludico e profanatore (ivi, 47), un comico "moderno" che prende il nome di "fumismo" (Grojnowski, Sarrazin 1990, 20), termine che Goudeau definisce come "une espèce de folie intérieure, se traduisant au dehors par d'imperturbables bouffonneries" (*ibidem*). Questo riso moderno porta a sfruttare a pieno le possibilità del registro comico attraverso forme quali la derisione, l'umorismo, il non-senso, la mistificazione e beninteso la parodia (Grojnowski 1997, 236-251).

Quest'ultima, definibile come "la transfiguration ludique, comique ou satirique d'un texte singulier" (Sangsue 2007, 104), risente nel tardo Ottocento di un'estensione della nozione di partenza, che ricomprende anche pratiche satiriche e caricaturali (ivi, 39). In particolare, la parodia *fin-de-siècle*

discrédite les thèmes consacrés, la formulation de l'indicible. Elle conçoit la poésie comme parole de transgression, objet de profanation. Elle met en crise la notion d'art, joue le rôle de miroir déformant où l'écrivain découvre de lui-même une image dégradée, et le statut problématique de l'écrit. (Grojnowski, Sarrazin 1990, 14)

Se pensiamo alla *plaque* di Kalig, lo spirito ludico e profanatore, la trasformazione comica e la dissacrazione dei temi tradizionali sono ben presenti. L'aspetto ironico-parodico è visibile fra le righe del testo già dal titolo e percorre tutti i sonetti. Kalig si diverte a parodizzare il filone della letteratura amorosa rinascimentale e la forma del canzoniere attraverso l'uso di un registro comico e di continui *détournements* parodici. A questo va aggiunto il trattamento misogino della donna, vittima dello sguardo maschilista del poeta e del suo pubblico: infatti, laddove nei *cabaret* di fine secolo "l'énonciation lyrique se fait consensus masculin contre la femme [...]" (Crépiat 2015, 34), la deumanizzazione della donna è purtroppo una delle forme principali di comicità.

Nei sonetti fino a IV, il *topos* dell'innamoramento rinascimentale è perturbato da diversi elementi. In *Frontispice*, l'animo afflitto del poeta e i pensieri suicidi che offuscano la sua mente (vv. 4-8) sono gesti risolutivi così esagerati che sfociano nel ridicolo e che sottintendono un registro chiaramente comico. Inoltre, sempre in *Frontispice*, si accenna alla natura mortifera della donna, comparando l'innamoramento (l'"alcove") alla morte (la "morgue") e presentando così un immaginario tipico dell'epoca, quello della *femme fatale* tra amore e morte. La fatalità della donna si mostra nella malattia dell'uomo, di cui lei stessa è causa (I, vv. 4-7). Eppure, lo stato di malessere è presentato con un tono

di generale esagerazione inadatto a una situazione del genere, sfociando così in umorismo macabro. Inoltre, il canto poetico è ridicolamente portato all'estremo delle sue potenzialità fin dal primo momento e il ricorso a un vocativo inusuale ("O femme!", v. 2) è pensato per scatenare il riso nel lettore.

La metafora serpentina in *II*, chiaro rimando baudelairiano⁷, perturba la classicità del modello e l'apparente divinità della donna, se la si legge come avvicinamento al peccato originale e consequenzialmente come negatività del femminile, nella misura in cui si rivede in Eva la *femme fatale* per eccellenza (Brunel 1988, 152). In *III*, alle quartine dove si inneggia alla natura eterea della donna e alla sua bellezza, corrispondono comicamente le terzine, dove si espongono le disgustose armi dell'amata cameriera: "Trognons de choux pourris, des bocks ou des anchois..." (v. 11). Infine, in *IV* il poeta si diverte a produrre una caricatura della donna-angelo trobadorica e ad abbassarla negativamente al rango di demone o vampiro (v. 11), rovesciando così in chiave parodica stereotipi romantici ormai desueti.

A partire da *V* – momento in cui il poeta viene rifiutato – il tono dei sonetti cambia: alla postura parodica e al registro comico si accompagnano anche vere e proprie ingiurie e offese. In *VI* la donna viene presentata semplicemente come qualcuna che ha fatto al poeta "l'aumône de ton corps" (v. 14), enfatizzando così il lato corporale più che quello divino. Inoltre, il poeta continua la descrizione di una *femme vampire* attraverso il ricorso a un "éternel miroir" (*VI*, v. 6), laddove l'eternità è una delle caratteristiche fondanti la vampirizzazione (Dottin-Orsini 1992, 45).

In *VII* le labbra della donna si seccano e il suo corpo diventa sporco (vv. 9-10). In aggiunta a ciò, si mette in atto una terribile metafora animalesca (vv. 2-4), che sminuisce anche la natura umana della donna: la giovane viene infatti apostrofata con l'appellativo "pécore": come tale essa assume una posizione vittimale, meritando di essere frustata ("cingler") con una "cravache au poing". Si passa così dalle ingiurie a una parossistica violenza fisica, tratto isterico tipicamente *fin-de-siècle*, in cui la donna costituisce non di rado l'alter-ego espiatorio dell'auto-denigrazione del soggetto. Nei versi che seguono, il poeta fa ricorso a una metafora classica, quella della conchiglia e della perla, parodizzandola con intenzioni sessuali, laddove la perla corrisponderebbe alla castità femminile (vv. 6-8).

Il processo di animalizzazione della donna continua anche in *VIII*, dove il poeta afferma di volere "mettre ta tête en rut!" (v. 13) e in *IX*, dove le labbra della donna sono comparate a un "insecte taquin" (v. 2). Sempre in *IX*, i ruoli si invertono: secondo il poeta ora è la donna che lo cerca, ma inutilmente (vv. 1-4). Il climax di disprezzo si raggiunge in *X*, dove il poeta motiva il suo comportamento appoggiandosi all'inferiorità apparente della donna proprio perché donna (vv.

⁷ Si pensi, per esempio, ai versi di XXV. *Sed Non Satiata* ("Même quand elle marche on croirait qu'elle danse, / Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés / Au bout de leurs bâtons agitent en cadence", vv. 17-19) o di XXVIII. *Le serpent qui danse* ("À te voir marcher en cadence, / Belle d'abandon, / On dirait un serpent qui danse / Au bout d'un bâton", vv. 17-20).

4-8), secondo una lettura apparentemente paradossale ma ascrivibile ai canoni misogini di fine secolo. Si vede bene come si è passati da “J’aime ton amour [...]” (I, v. 1) a “[...] – j’aurais voulu ta haine!” (X, v. 14).

Come si nota da questo nostro commento, la *plaque* guadagna molto più a essere letta come un canzoniere parodico che come una banale imitazione delle *Amours jaunes*. Questo ci permette di modificare la nostra affermazione precedente per cui *Amour de chic* non è solo un’imitazione ben riuscita, ma anche un testo originale, sebbene in linea con i dettami della letteratura fumista, di cui Kalig si era imbevuto nei suoi anni da *bohémien*.

In conclusione, il nome di Pol Kalig ha ben ragione di reclamare più spazio nel panorama letterario del secondo Ottocento. Medico e poeta, la sua ammirazione per il cugino e il suo impegno nel far conoscere gli *Amori gialli* alla *bohème* parigina hanno permesso agli affiliati lirico-parodici del poeta bretone di non venire dimenticati. Senza Kalig forse oggi non staremmo leggendo Corbière. Al tempo stesso, esistere solo in funzione del cugino non ha giovato al poeta-medico, i cui tentativi letterari sono stati frettolosamente catalogati come copie mal riuscite e non meritevoli di attenzione. In queste poche pagine abbiamo tentato di ripensarne l’opera poetica. Kalig riesce agilmente a imitare i tratti stilistici e lessicali di Corbière, adattandoli però – dove gli è necessario – ai bisogni del suo testo, in un duplice movimento di ripresa e liberazione. Proprio quest’idea di liberazione da un modello ha offerto un nuovo respiro ai sonetti di Kalig, permettendoci di collocarli fruttuosamente nello spazio socio-letterario in cui sono stati prodotti, ovvero il gruppo degli *Hydropathes*. Per essere un primissimo tentativo di poesia, *Amour de chic* si può ritenere un’imitazione letteraria di successo e un ottimo esempio di breve canzoniere parodico dalle tinte fumiste.

Riferimenti bibliografici

- Baudelaire Charles (1975), *Œuvres complètes I*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard.
 — (1976), *Œuvres complètes II*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard.
 Bertrand Jean-Pierre (2018), “Du chic corbiérien”, *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 118, 1, 37-46.
 Brunel Pierre, dir. (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco, Éditions du Rocher.
 Clonts Charlene (2020), “Le tiret dans *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière”, *L’information grammaticale*, 163, 14-18.
 Corbière Tristan (1992 [1873]), *Les Amours jaunes*, éd. Élisabeth Aragon, Claude Bonnin, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
 — (2003 [1873]), *Les Amours jaunes*, éd. Christian Angelet, Paris, Le Livre de Poche.
 — (2018 [1873]), *Les Amours jaunes*, éd. Jean-Pierre Bertrand, Paris, GF Flammarion.
 Crépiat Caroline (2015), “Le fumisme n’est pas qu’une affaire d’hommes – Femmes poètes dans le journal *Le Chat Noir*”, *Actes du colloque Poésie au féminin*, Université Clermont Auvergne, 34-42.
 Dottin-Orsini Mireille (1992), “Fin de siècle : portrait de femme fatale en vampire”, *Littératures*, 26, 41-57.
 Grojnowski Daniel, Sarrazin Bernard (1990), *L’esprit fumiste et les rires fin-de-siècle*, Paris, José Corti.

- Grojnowski Daniel (1997), *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris, José Corti.
- Kalig Pol (1881), *Amour de chic*, Paris, Léon Vanier.
- (1912), “Lettre du Docteur Chenantais”, *Les marches de Provence*, 2, 1, 7, 26-27.
- Lescane Laurent (2018), “Écrire, peindre, ponctuer. Caractères de Corbière”, *Cahiers Tristan Corbière*, 1, 95-119.
- Lunn-Rockcliffe Katherine (2006), *Tristan Corbière and the Poetics of Irony*, Oxford, Oxford University Press.
- Markam Doreen (1963), *The Poetry of Tristan Corbière with Particular Reference to Influences, Prosody and Style*, MA Dissertation, London, Bedford College, University of London.
- Martineau René (1920), *Promenades biographiques*, Paris, Librairie de France.
- Sangsue Daniel (2007), *La relation parodique*, Paris, José Corti.
- Steinmetz Jean-Luc (2011), *Tristan Corbière, « une vie à-peu-près »*, Paris, Fayard.

Il verso di Valery Larbaud: un esempio di ironica “libertà vigilata”

Letizia Imola

Abstract:

This contribution aims to explore the rhythmic possibilities of Valery Larbaud's (1881-1957) verse, focusing on freedom as a linguistic and expressive style. Larbaud's relationship with tradition is, on the one hand, ironic and desacralizing, and, on the other, nostalgic and creative: he adopts a certain norm to mock it, exposing its suffocating nature as a constraint, yet he subverts it with discretion, without deforming it. The analysis focuses on the tension between innovation and resistance to innovation in selected verses from *Poésies* by A. O. Barnabooth (1913), with the goal of identifying traces of an ironic 'guarded freedom' (Fortini, 1972). It is argued that in these instances of negligent 'metrical allusion' (Fortini, 1958) lies the modernity of Larbaud's verse.

Keywords: Clive Scott, Franco Fortini, Free Verse, Stylistics, Valery Larbaud

1. Introduzione

Nel 1908 Valery Larbaud pubblica la prima versione di quella che sarà la sua unica raccolta poetica, *Poèmes par un riche amateur* (1908), riedita da Gallimard nel 1913 con importanti tagli e modifiche e con il titolo di *A.O. Barnabooth, Ses Œuvres complètes, c'est-à-dire Un Conte, ses Poésies et son Journal intime*¹. Nel presente articolo si farà riferimento esclusivamente ai testi della seconda edizione, tralasciando l'analisi delle differenze tra i due volumi in quanto non si tratta di discrepanze che influiscono in maniera sostanziale sulla nostra indagine. Sussiste una somiglianza legata all'autorialità che invece ci preme sottolineare: nessuna delle due edizioni è firmata “Valery Larbaud”; il primo volume contiene per di più una biografia di Barnabooth attribuita al fantomatico X.M. Tournier de Zamble. Larbaud inventa il “ricco amatore” Archibald Olson Barnabooth, poeta non francofono che dopo alcuni esperimenti in diverse lingue decide di scrivere in francese e in versi liberi. Come ha sottolineato Michel Murat, l'invenzione

¹ *Les Portiques* (1896), piccola raccolta di ispirazione parnassiana, e *Les Archontes ou la liberté religieuse* (1900), presunta traduzione, ma di fatto opera del pugno di Larbaud scritta alla maniera di Aristofonte, vennero rinnegate dall'autore che si rifiutò di farle ristampare.

di questo personaggio, in parte ricalcato su Larbaud stesso, permise all'autore di introdurre nella poesia della sua lingua madre una nuova forma di verso che sorpassava alcune delle aporie in cui si era rinchiuso il movimento *verslibriste* di fine Ottocento. L'intento di Larbaud era quello di "déterritorialiser" (Murat 2008; Auzoux 2019) la poesia francese, distaccarla dal suo genio nazionale per inscrivere in un più ampio e moderno spazio internazionale:

L'adoption du vers libre constitue donc une *option esthétique*, dont la portée idéologique ne doit pas être sous-estimée. Sans comporter nécessairement une intention subversive, elle s'inscrit contre l'institution littéraire et ses prescriptions implicites. C'est particulièrement le cas en France, où l'idée et l'expression même sont inséparables d'un combat pour la libération du vers [...] (Murat 2008, 216)

La tradizione della versificazione francese si è a lungo contraddistinta per il suo apparato ben codificato di norme prescrittive: l'aggressione ottocentesca dell'alessandrino è infatti da considerarsi alla stregua di un gesto antipatriottico. Per le *Poésies* di Barnabooth, sono due le regole cardine che occorre avere presente di fronte all'analisi di alcuni casi di ironia metrica, ovvero la critica sovversione di dettami sacramentali. La prima condizione perché un alessandrino possa definirsi tale è notoriamente il computo inequivocabile delle dodici sillabe; la seconda riguarda il rigore estremo nella cesura: a lungo valse il divieto di collocarla all'interno di una parola, magari davanti a *e* caduca con valore sillabico (*cesure enjambante*), davanti a *e* muta soprannumeraria, ovvero che non figura nel computo (*cesure épique*), e dopo una sillaba finale atona ma prosodicamente conteggiata in sesta posizione (*cesure lyrique*). Queste disposizioni non vigono in altre tradizioni poetiche quali quella anglo-americana e tedesca, per esempio, che grazie alla sovrapposizione di svariati modelli metrici si contraddistinsero per un margine di libertà maggiore. Ci sono infatti alcuni poeti che si trovarono predisposti a adottare il verso libero, si tratta di quelli che Murat chiama "les poètes de l'entre-deux": poeti di lingua francese, ma nati fuori dalla Francia oppure originari di patria non francese, dotati per la maggior parte di un'esperienza plurilingue (ivi, 217). Larbaud è a tutti gli effetti un poeta che abita questo limbo: francese francofono, ma poliglotta. Il pluralismo linguistico è di conseguenza un principio fondamentale della poetica cosmopolita di Barnabooth. Giustamente David Elwyn Evans ne parla come di uno scrittore translingue che nei suoi testi esprime "a commitment to transnationalism" (2019, 1); Barnabooth stesso si definisce ossimoricamente "un grand patriote cosmopolite" (Larbaud 1957, 1165). In questa sua passione, Larbaud si spinge fino a rallegrarsi dell'effetto deleterio che lo studio delle lingue straniere ha sul suo francese; in una lettera del 1907 all'amico Marcel Ray: "c'est effrayant ce que les doses de latin que j'absorbe mêlées à la quantité d'anglais que j'expire éreintent mes notions de la syntaxe française et même de l'orthographe" (1979, 177). Col senno di poi questo imbastardirsi della lingua non è da considerarsi un male, visto che la breve *opera completa* di Barnabooth costituisce secondo alcuni la prima raccolta poetica coerente e caratteristica del verso libero modernista francese. In particolare,

Murat sostiene questa tesi adducendo un'argomentazione formale: in conclusione alla sua approfondita analisi della poesia *Ode*, afferma che la percezione del verso libero larbaldiano come forma specifica è assicurata dagli *enjambements*. Gli ultimi versi (20-33) sono un esempio emblematico della discrasia tra metro e sintassi ricercata da Larbaud: nove versi su quattordici presentano infatti inarcature. L'*enjambement* costituirebbe una presa di posizione contro la tendenza dominante presso il movimento *verslibriste* che concepiva il verso come un'unità ritmica dotata di una propria autonomia sintattica. Secondo Murat, insieme all'abbandono della rima, questo "parti pris" dell'*enjambement* costituisce il punto di svolta tra il verso libero simbolista e quello modernista. Altri critici fondano le loro argomentazioni su un'altra novità che ha permeato la raccolta in maniera capillare: il monologo interiore, che per la sua natura fluttuante condiziona profondamente la forma (Staay 1987; Moix 1989).

Per Larbaud l'alessandrino è ormai un metro "démodé et sans faste" (1957, 1187), è l'emblema delle convenzioni metriche che gli impediscono di accedere a un ritmo libero; perciò, si avvia a una destrutturazione dei moduli metrici tradizionali. Il risultato è quello di una scrittura discordante, di versi vestigia dell'*alexandrin*: più precisamente, un alessandrino disarticolato dalla dizione prosaica ottenuto tramite dislocazione della sua spina dorsale, la cesura, e sfruttando l'effetto "chambre à air" della *e* muta (Réda 1999, 69). Il rapporto larbaldiano con la tradizione da un lato appare ironico e desacralizzante, dall'altro nostalgico e creativo: assume una certa norma per deriderla, per farne sentire tutta la natura di vincolo soffocante, ma la sovverte con una certa discrezione, senza deturparla. Sono vari gli studi dedicati alla dialettica tra regolare e irregolare, nazionale e internazionale, appartenenza e rottura, che si dispiega nel tessuto ritmico del verso di Larbaud. Yves-Alain Favre l'ha definito "un poète de la nuance" per la sua cura nel cogliere le sfumature delle emozioni più fugaci e nella ricerca di una forma capace di esprimerle:

La délicatesse de son art apparaît dans la création d'un double registre et dans les recherches prosodiques et métriques. Certes, le poème a une apparence fragile et semble toujours quelque peu inachevé, comme le sous-titre *Borborygmes* le suggère. En réalité, il résulte d'un minutieux assemblage et d'un équilibre subtil des mètres et des rythmes. Larbaud s'y révèle un amateur de nuances et un amateur de rythmes. (1972, 108)

Questo "double registre" secondo Favre genera a livello metrico e ritmico delle dissonanze, o piuttosto un vero e proprio "contrechant" (ivi, 104) – concetto impiegato recentemente da Régis Salado (2019). Un "minutieux assemblage" e un "équilibre subtil" volti quindi a rendere l'inesauribile varietà del mondo esterno e della vita interiore; bisogna chiedersi in cosa sia veramente innovativo questo montaggio armonico e allo stesso tempo conflittuale. Michel Décaudin vede il verso larbaldiano come il portato di astuti raggiri piuttosto che di un profondo rinnovamento formale: "[...] plus que d'un véritable vers libre, il s'agit fréquemment d'un vers libéré, qui ruse avec les structures traditionnelles, les contourne, les prolonge, sans réellement les détruire" (1981, 103). La sua

valutazione non è stata smentita dai risultati delle minuziose analisi realizzate da Gabrielle Moix, la quale ha mostrato come l'impianto metrico dell'intera raccolta si fondi sul richiamo dell'alessandrino (1989). In pratica Larbaud esplora e gioca con il potenziale ritmico implicito negli immediati dintorni del verso classico per eccellenza: non è il primo e non sarà l'ultimo. Sulla stessa linea si colloca Jacques Jouet quando iperbolicamente afferma che nessun poeta fu meno "pétroleur" di Larbaud. Per riprendere un vocabolo palazzesco: Barnabooth non è affatto un "incendiario". Questo epiteto mancato non implica però un giudizio di valore, anzi: "Il n'est jamais dupe de la table rase, il dresse la table du conflit vide/pleine; ancienne/moderne; rapide/lente" (1995, 44-45). Jouet è convinto che il verso libero sia l'ennesima forma artificiale che non ha riportato nessuna vittoria "contre la fatalité des chevilles ou des rimes dans le vers compté" (ivi, 43); perciò per illustrare la dialettica intrinseca al verso larbaldiano ricorre a termini quali "coprésence conflictuelle" e "duel de forme", che rivelano una lettura critica molto lucida della ricerca formale di Larbaud. La lucidità sta nel ridimensionare la portata sovversiva non solo delle *Poésies* di Barnabooth, ma anche delle loro contemporanee sperimentazioni: "Entre le vers contraint et le vers libre, le balancier du poème répète son va-et-vient, et le poème trouve son énergie dans le déplacement obligé par cette alternance" (*ibidem*). Murat stesso ragiona nell'ottica di una "conception continuiste de l'histoire des formes" e ritiene che Larbaud non sia il solo a reintegrare il verso regolare nel verso libero (2008, 233). Si colloca nel solco di queste riflessioni anche la formula di "poétique de la discrétion" impiegata da Gil Charbonnier per descrivere il rapporto di Larbaud con la tradizione: l'alessandrino è allo stesso tempo una "portée musicale" su cui effondere i propri *borborygmi* e un'"emprise" da cui è impossibile liberarsi (2010, 42, 45)². Un altro aspetto fondamentale indagato da Charbonnier è il discorso critico che soggiace ai testi: a suo avviso le *Poésies* di Barnabooth non solo portano il lutto dell'alessandrino, ma ne sono anche una cosciente critica in atto; lo vedremo meglio in seguito grazie ad alcuni esempi. Anche Régis Salado trova nella "discrezione" la chiave di lettura dell'ambivalente rapporto di Larbaud con la tradizione e l'innovazione (2019, 178). Nello sviluppo della sua posizione sulla "modernité bien tempérée" e il "modernisme sélectif" di Larbaud impiega le espressioni particolarmente azzeccate di "chant" e "contrechant":

[...] les traits de modernité qui caractérisent son œuvre s'y trouvent constamment contrebalancés par d'autres éléments qui amènent à *nuancer* une identification trop exclusive de cet écrivain à une modernité qui viserait essentiellement la célébration du temps présent et du nouveau. (Ivi, 171, corsivo mio)

Non siamo molto distanti dall'idea di "art de la nuance" da cui eravamo partiti (Favre 1972, 105). Questo ricco stato dell'arte lascia tuttavia un ampio margine di riflessione ed è qui che si inserisce il nostro tentativo di trasporta-

² *Borborygmes* è il titolo della prima sezione della raccolta, che consta di due parti: la seconda è intitolata *Europe*.

re alcuni concetti traduttologici nel campo della stilistica. Il presupposto teorico è che traduzione e verso libero siano “such natural bedfellows”, come ha dimostrato a più riprese Clive Scott: “Free verse, like translation, is a mode of consciousness neither to be possessed nor to be dispossessed of; it is, rather, a medium of becoming other, of formal morphing and metamorphosis” (2015, 54). Una delle intenzioni alla base delle ricerche di Scott è proprio sviscerare i suggerimenti che la traduzione può darci sull’evoluzione del verso libero e il suo rapporto con le proprie risorse ritmiche. Analizzeremo lo scontro tra spinta e contropinta all’innovazione in alcuni versi delle *Poésies* con l’intento di rintracciare le spie di un’ironica “libertà vigilata” (Fortini 1972, 825) perché ci sembra che in questi casi di negligente “allusione metrica” (Fortini 1958, 799) risieda la modernità del verso larbaldiano. Detto altrimenti, la beffarda interpretazione di questa dialettica di fondo ci pare un atto deliberato che testimonia una profonda coscienza metrica e può quindi essere letta nel segno di un misurato impulso avanguardista che oscilla tra la “domestication” e la “foreignisation” della versificazione tradizionale (Venuti 1995). La selezione degli esempi è giustificata da una corrispondenza tra piano metrico e semantico³. Scandagheremo infatti quattro tipologie versali che riflettono sulla forma stessa, che contengono un discorso critico, metatestuale, poiché si è convinti siano questi i luoghi in cui l’ironia metrica raggiunge il suo stadio più elevato.

2. Analisi dei versi

Partendo dalla singolare dichiarazione di poetica che è il *Prologue* ai *Borborygmes*, c’è un verso particolarmente emblematico per illustrare un primo tipo di strategia metrica ironica ed è il diciassettesimo: “Phrase très / longuement, // infiniment, / modulée;”. Il verso conta 13 sillabe con scansione 3/3//4/3⁴. Larbaud ricorre spesso senza ambiguità allo schema “6 + x”, ovvero un attacco che simula un emistichio di alessandrino mentre la seconda parte sconfinava in un segmento di 7/8 sillabe, o si contrae in uno di 5. Si noti come la rima interna e la punteggiatura enfaticizzano i due “lunghi”, quasi “infiniti” avverbi. L’artificio ironico consiste nel deludere le aspettative ritmiche del lettore francese per espansione (7 sillabe invece di 6) proprio mentre si sta parlando di allargamento per il fraseggio e la modulazione della propria canzone esofagea; unica “voix humaine qui ne mente pas” (v. 5). Troviamo lo stesso procedimento in uno degli ultimi versi di *Thalassa*, il trentaseiesimo per la precisione: “Et le bruit / coutumier // qui finit / par être silence” [3/3//3/5]. L’accenno di *alexandrin circonflexe* – comel’ha definito Henri Morier (1976, 44) – si dissolve letteralmente nel silenzio. Questo verso assume ulteriore significato perché

³ In questa sede, l’analisi dei versi sarà esclusivamente di natura metrica; si rinvia quella lessicale a ulteriori sviluppi dello studio.

⁴ Si utilizzerà la barra obliqua (/) per dividere i moduli di un emistichio, la doppia barra obliqua (//) per la cesura e la barra verticale (|) per l’a capo. Talvolta, per non ostacolare la lettura, si riporterà la scansione metrica tra parentesi quadre di seguito al verso.

Thalassa è una delle poesie più metatestuali della raccolta: intanto che si dispiega si autointerpreta. Il poeta ci confida infatti che sta cercando un suo modo di rappresentare il mondo esteriore e interiore, ma contemporaneamente sta dando vita a “une forme inusitée” (v. 7), di cui abbiamo cominciato a vedere le prime stranezze. La tecnica “6 + x” produce un effetto di “foregnisation” altrettanto forte quando il lacerto metrico si trova nella seconda metà del verso (“x + 6”). Si veda per esempio *Le don de soi-même*, vv. 26-27: “Prenez donc tout de moi: // le sens de ces poèmes, | Non ce qu’on lit, mais ce qui paraît au travers malgré moi:”. Il primo ha regolarmente dodici sillabe, il secondo eccede di tre ma termina con un segmento degno di un alessandrino binario (“au travers malgré moi”: 3/3) che di conseguenza fa sistema con il secondo emistichio del verso precedente (“le sens de ces poèmes”: 2/4). Leggendo tra le righe di questa abnegazione dai toni montaliani, il significato e il ritmo – in questo caso dato da un metro ben riconoscibile – trapelano involontariamente. Anche a Larbaud possiamo chiedere solo qualche “storta sillaba e secca”.

A proposito di ritmi ravvisabili grazie all’allusività metrica, ecco un caso di discorso metatestuale in corrispondenza di un “tantalising half-alexandrine fragment” (Evans 2019, 11): “O ma Muse, fille des grandes capitales! // tu reconnais tes rythmes;” (*Europe*, III, v. 7). A ragione, Evans usa l’aggettivo “tantalising”, in quanto a fine verso abbiamo un’*e* muta che siamo tentati di non conteggiare per rendere il ritmo “riconoscibile” (“tu reconnais / tes rythmes”: 4/2), ma indugiamo: “De tels lieux d’hésitation ne disent-ils pas que la ‘véritable poétique’ est plurivalente, et qu’il serait erroné de prétendre trouver la solution univoque?”, scrive Moix in riferimento al verso 18 di *Ma Muse*, che vedremo tra poco (1989, 237). Vero è che in un contesto di libertà sono contemporaneamente ammissibili scansioni differenti. Come si è accennato, Larbaud opera una decostruzione dei moduli tradizionali tramite una seconda strategia: giocando con un dispositivo che crea incertezza, quello della *e* caduca, non a caso detta anche *e* instabile. Nella sua analisi di *Ode*, Murat ha mostrato come il primo verso sia caratteristico di questa indeterminazione: “Prête-moi ton grand bruit, // ta grande allure si douce”. Dopo un primo segmento di sei sillabe (“Prête-moi / ton grand bruit,”: 3/3), il secondo (“ta grande allure si douce”) è sospeso tra due opzioni, quella di calcolare o meno la *e* muta di “allure”. Questa irriducibilità a una scansione univoca, costante in tutta la raccolta, apre a nuove possibilità ritmiche e stilistiche che determinano l’ampio respiro del verso larbaldiano. In altre parole, il trattamento che viene riservato alla *e* caduca ne assicura la natura “pneumatique” e l’effetto “chambre à air” di cui ha parlato Réda: “Ici elle se dégonfle à vous en faire toucher la jante, ailleurs elle s’enfle au bord de l’éclatement” (1999, 69). In questo stilema di influenza laforguiana, analizzato nel dettaglio da Marc Gontard, regna una sottile ironia che nasce dalla discrepanza tra lettura metrica e lettura ritmica. La prima obbliga a contare le *e* caduche non elise nella pronuncia, è totalmente artificiale e tagliata fuori dal linguaggio parlato; la seconda invece è libera dai vincoli articolatori della norma metrica, è vicina all’oralità. Questo comportamento del verso libero ne accentua la dizione prosaica nonostante la sinopia di lacerti metrici: “le mètre ne fait plus mesure,

l'inégal devient l'égal” (Gontard 1983, 213). L'“allure” che si chiede in prestito al lussuoso treno Harmonika-Zug (*Ode*, v. 10) può quindi giustamente essere allo stesso tempo “grande” e “douce”.

Un terzo procedimento con cui Larbaud alimenta questa fine e celata vena ironica è quello di collocare in concomitanza della sesta posizione, cardine di un potenziale alessandrino binario, un vocabolo semanticamente significativo. I versi 10 e 11 di *Mers-el-kébir* contano inequivocabilmente 13 e 14 sillabe: “Je suis la paloma meurtrie, // je suis les orangers. [2/4/2//2/4] | Je suis cet instant qui pas//se et le soir africain, [3/3/2//3/3]”. Come ha notato Moix, le due sillabe eccedenti del verso 10 – che secondo lei gonfiano il primo emistichio senza però annullare la “structure sous-jacente de l'alexandrin” [2/4//2/4] – corrispondono all'aggettivo “meurtrie” (1989, 225). Anche nel successivo lo squilibrio riguarda la prima parte del verso: qui però abbiamo una *césure enjambante*, dove la sesta sede corrisponde alla divisione in sillabe di “pas-se” con *e* muta in sinalefe; di conseguenza l'effetto che dovrebbe produrre la cesura è annullato da questa infrazione prosaica. Si consideri la prescrittiva teorizzazione poetica di Nicolas Boileau a riguardo: “Que toujours dans vos vers // le sens, coupant les mots | Suspende l'hémistiche, // en marque le repos” (*L'Art poétique*, I, vv. 97-98). Se al verso 10 il bisillabo intruso non esce minimamente *contuso* dall'incontro tra i due emistichi, ma anzi viene valorizzato, nel secondo l'inarcatura è letteralmente un *passaggio* e la trasgressione della regola appare come un atto deliberato estremamente cosciente.

Nel finale del V canto di *Europe* troviamo un altro caso d'“inaccurato” computo sillabico che ha una corrispondenza semantica tutta particolare, si tratta dei versi 11-13: “Mais quoi! je sens qu'il faut // à ce cœur de vagabond [2/4//3/4] | La trépidation // des trains et des navires, [5//2/4] | Et une angoisse sans bonheur // sans cesse alimentée. [4/4//2/4]”. Moix riconduce i primi due alla struttura base dell'alessandrino elidendo la *e* muta del dimostrativo “ce” – troncamento autorizzato dal tono colloquiale del contesto – e tramite la dieresi in “trepidati'on”. Restano però tre fatti stilistici: il primo è la sillaba soprannumeraria del secondo emistichio del verso 11, che va ad occupare “abusivamente” i territori oltre il confine metrico – anche Moix non nega che: “L'hémistiche ‘expansé’ dessine sur la feuille l'étendue de l'espace nécessaire au ‘vagabond’ ” (1989, 231); il secondo è la forte inarcatura densa di significato tra la persona senza dimora fissa che vaga irregolarmente da un luogo all'altro e i moti anormali di treni e navi – l'*enjambement* genera letteralmente lo stato di attesa, di sospensione tra due sollecitazioni opposte; infine, il terzo è l'asimmetria tra i due emistichi dell'ultimo verso. La struttura *octosyllabique* propria dell'attacco di un alessandrino ternario confluisce in un segmento di sei sillabe tipico di un alessandrino binario; ne consegue un innalzamento del tono rispetto ai versi precedenti, ma la tautologica “angoisse sans bonheur” non può che trascinare il limite estremo del verso e chiedere sempre di più. Va da sé che la sovversività di Larbaud è una “libertà vigilata” perché è consapevole “des exigences de discipline et d'effort qu'imposent les nouvelles prosodies” (Charbonnier 2010, 41).

Procedendo nella raccolta, troviamo due esempi diversi tra loro ma entrambi interessanti perché partecipi di questa maniera ironica che crea una sinergia tra piano metrico e piano semantico. Si tratta dei versi 23 e 32 di *Musique après une lecture*. Abbiamo visto come i lacerti metrici possano occupare esclusivamente il primo o il secondo emistichio generando un effetto straniante; nel caso del verso 23 – “Mon chant / entrecoupé de cris! // mon chant à moi!” [2/6//4] – il segmento occupa una posizione mediana e assistiamo quindi a un vero e proprio *intramezzo*: “L’hémistiche intercalaire [...] a comme effet de rompre l’harmonie du rythme régulier: il réalise dans la structure rythmique du vers ce que la valeur sémantique des mots dénote...” (Moix 1989, 218). Si può dire che questo verso dia vita a un “commentaire en creux des limites mais aussi des virtuosités du grand vers [l’alessandrino]” (Charbonnier 2010, 45); è questa la quarta e ultima strategia metrica ad ora individuata. Sofferiamoci però anche sull’ultimo verso del componimento: “La bête lyrique // qui bondit dans mon sein!” [3/3//3/3] (v. 32). La cesura di questo alessandrino si trova dopo una sillaba atona prosodicamente conteggiata, è la cosiddetta *cesure lyrique*; l’aspetto paradossale è che la parola protagonista sia proprio “lyrique”. Secondo Jouet è l’ennesimo asso nella manica di Larbaud per “mettre en vers son beau conflit”, ma il critico conclude il suo poetico saggio con la drastica sentenza: “Rien à faire, la bête est toujours domptée par la forme” (1995, 47, corsivi miei). Ci sembra il caso di sondare questo verdetto all’apparenza amaro: Jouet arriva alla constatazione che l’informe viene sempre inevitabilmente ricondotto sotto il dominio della forma. In altre parole, l’“allusione metrica” è un’“istituzione stilistica permanente” perché tanto più la poesia vorrebbe essere indipendente e incontaminata, tanto più necessita di qualcosa che la connoti come tale (Fortini 1958, 815). Si è già sfiorata la questione: il *conatus* larbaldiano può essere letto nei termini di un’oscillazione tra “domestication” e “foregnisation”. Abbiamo mostrato che in diversi casi è da escludere che si tratti di una memoria metrica archetipica e involontaria, e che siamo piuttosto di fronte ad atti deliberati e coscienti. Possiamo quindi a buon diritto parlare di un’allusione contemporaneamente “ironica” e “nostalgica” in un cui “si verifica un fenomeno di interferenza” e il cui esito consiste nel “sovrapporsi di una memoria e di un presente” (Fortini 1972, 822); è in questa dialettica di forze contraddittorie e in questo tentativo di sintesi che ci sembra risieda la modernità del verso di Larbaud.

Veniamo ora a *Ma muse*, il componimento probabilmente più metatestuale di tutta la raccolta, la poesia che fa da ponte tra le due sezioni del libro essendo tra le ultime di *Borborygmes* (parola che chiude l’ultimo verso) e rivendicando il canto dell’*Europa* (v. 1). In questo caso l’analisi del componimento sarà più estesa perciò lo si riporta interamente per completezza:

Je chante l’Europe, ses chemins de fer et ses théâtres
 Et ses constellations de cités, et cependant
 J’apporte dans mes vers les dépouilles d’un nouveau monde:
 Des boucliers de peaux peints de couleurs violentes,

Des filles rouges, des canots de bois parfumés, des perroquets,
 Des flèches empennées de vert, de bleu, de jaune,
 Des colliers d'or vierge, des fruits étranges, des arcs sculptés,
 Et tout ce qui suivait Colomb dans Barcelone.
 Mes vers, vous possédez la force, ô mes vers d'or,
 Et l'élan de la flore et de la faune tropicales,
 Toute la majesté des montagnes natales,
 Les cornes du bison, les ailes du condor!
 La muse qui m'inspire est une dame créole,
 Ou encore la captive ardente que le cavalier emporte
 Attachée à sa selle, jetée en travers de la croupe,
 Pêle-mêle avec des étoffes précieuses, des vases d'or et des tapis,
 Et tu es vaincu par ta proie, ô llanero!
 Mes amis reconnaissent ma voix, ses intonations
 Familières d'après dîner, dans mes poèmes.
 (Il suffit de savoir mettre l'accent où il faut.)
 Je suis agi par les lois invincibles du rythme,
 Je ne les comprends pas moi-même: elles sont là.
 O Diane, Apollon, grands dieux neurasthéniques
 Et farouches, est-ce vous qui me dictez ces accents.
 Ou n'est-ce qu'une illusion, quelque chose
 De moi-même purement – un borborygme? (Larbaud 1957, 60)

Partiremo dal terzo verso che, al pari di molti altri di questa poesia, d'altronde, presenta lo schema "6 + x": come al solito l'alessandrino che l'orecchio francese è indotto ad anticipare non si attualizza nelle sillabe successive; si noti inoltre come la parola chiave "vers" sia posta in sesta sede, quindi in posizione di rilievo. Evans ha notato che, abbastanza sorprendentemente – e aggiungeremo, ironicamente –, la disintegrazione del secondo emistichio è causata da "les dépouilles d'un nouveau monde": è proprio il portato delle esperienze transnazionali a infrangere "the metrical integrity" del verso tradizionale (2019, 12). Segue un intreccio di alessandrini regolari e di versi irregolari che producono ulteriore confusione, contrapposizioni sconcertanti; si confrontino per esempio due versi molto distanti quali il nove e il dieci. Quest'ultimo e il tredicesimo fanno sistema con il terzo per forma e contenuto: di nuovo l'attacco da alessandrino binario ("Et l'élan de la flore": 3/3; "La muse qui m'inspire": 3/3) si disfa nell'eccesso di sillabe seguenti ("et de la faune tropicales": 8; "est une dame créole": 7), e di nuovo è un elemento straniero, esotico, extraeuropeo a dissestare il manto dell'alessandrino. Sempre Evans ha evidenziato come Charles Baudelaire (*Les fleurs du mal*, LXI) potesse ancora inquadrare una donna creola nella "domesticating metrical framework" del sonetto in alessandrini (2019, 12). Larbaud ricorre invece a una forma parallela alla "foregnisazion" insita nelle "dépouilles" di un "nouveau monde" che è sì estraneo e perturbante, ma meno contaminato, e che proprio per questo viene saccheggiato. Se il critico inglese vi trova un ri-

scontro formale del cosmopolitismo larbaldiano, per noi queste tre negligenze metriche sono i tre indizi che fanno una prova, come si suol dire: la prova che tali deviazioni non sono frutto della casualità e che dietro deve esserci un'ironia, beffarda o riguardosa che sia.

L'ultima parte della poesia contiene l'apice della sottotraccia metatestuale della raccolta. Si noti il tono faceto e compassato dei versi 18-20, che avrebbero tutta la forza della dichiarazione poetica, ma sembrano sminuirsi in una parentetica e saccente precisazione di passaggio. Eppure, questi versi nascondono qualcosa di più; analizziamoli nel dettaglio: "Mes amis reconnaiss(ent) // ma voix, ses intonations [3/3//2/5] | Familières / d'après dîner, / dans mes poèmes. [4/4/4] | (Il suffit / de savoir // mettre l'accent / où il faut.) [3/3/4/3]". Considerato il computo regolare del verso centrale, viene istintivo rintracciare nella prima parte del verso 18 un emistichio con *césure épique* – che, ricordiamo, si verifica davanti a *e* muta soprannumeraria in sesta posizione. Tuttavia, è altrettanto giustificata la scansione che invece di creare un focus al centro del verso – sul verbo "reconnaître" e sulla "voix", per la *césure épique* e il *rejet interne* – sceglie di mettere in rilievo i due veri protagonisti di questa confessione artificiosa, che infatti si esprime con il parallelismo "Mes amis... ma voix...". In questo secondo caso la scansione del verso corrisponderebbe piuttosto a 3/4//2/5: come si può dedurre, sulla seconda parte del verso non ci sono dubbi; si sottolinea l'*enjambement* particolarmente forte e caratteristico. Neanche il ventesimo verso produce incertezza, è un alessandrino volutamente mancato e non sembra casuale che la cellula *tétrasyllabique* sia proprio "mettre l'accent":

Al'intérieur des signes typographiques, un discours second et voilé d'humour laisse entendre que le "rythme accentuel" doit aussi être pris en considération... et donc que La Métrique n'est pas totalement déniée... Dès lors le lecteur est invité à la prudence. L'analyse requiert de sa part une attention soutenue. De sa lecture va dépendre la *mise en forme rythmique* et l'affleurement de la *signifiante* des vers "libérés-libres" barnaboothiens. (Moix 1989, 236)

Il complesso discorso sul "rythme accentuel" dei versi larbaldiani e quello relativo alla partecipazione attiva del lettore, pretesa inderogabile del *vers libre*, meriterebbero una trattazione a parte; ci basti qui dire – in sostegno alla nostra scelta di prendere in prestito alcuni concetti dalla riflessione traduttologica – che il verso libero, come la traduzione, è un luogo di "creative encounter" e "creative transition":

Translation, like the scansion of free verse, asks of a text not what it is, but what it can become. No single account of rhythm can exhaust the potential of a Source Text, or of a free-verse poem, to express itself differently. Rhythm is also, in translation as in free verse, an experimentation with the multiplicities of self, or with the multiplicity of selves, where that self, or those selves, are the reader. (Scott 2015, 60-61)

Torniamo ora al distico che segue i versi poco fa analizzati e che contiene uno sviluppo della precedente considerazione metatestuale. Si è optato per la

seguente scansione: “Je suis agi par les lois // invincibles du rythme, [4/3//4/2] | Je ne les comprends pas // moi-même: elles sont là. [3/3//2/3]” (vv. 21-22). Il computo del primo verso non è opinabile: nessuna *e* caduca da elidere. Si rintraccia nuovamente lo schema “x + 6”, stilema che abbiamo visto essere ricorrente in altri contesti di riflessione sulle questioni legate alla forma e al ritmo. Proprio per questa ragione semantica si è scelto di applicare lo schema invertito (“6 + x”) nel verso successivo, ma non è l’unica motivazione: la cesura in sesta posizione, per quanto sintatticamente scomoda, devia tutte le attenzioni sulla particella negativa “pas” e di conseguenza sul pronome soggetto tonico “moi”; la coppia funge da fulcro della catena fonica *lois-pas-moi-là*, un ricorso alla rima interna che ricorda l’*usus scribendi* laforguiano. Si noti come così l’*invincibilità* delle leggi ritmiche – di per sé inserita in un emistichio regolare di alessandrino – risulti in posizione chiasmica rispetto all’*incomprensibilità* delle stesse norme; pare un’altra sfumatura dell’atteggiamento giocoso proprio del Larbaud sperimentatore metrico. Con ciò, non si ritiene inesatta la scansione prediletta da Evans (2019, 13), che anzi adduce ragioni particolarmente convincenti: “Je ne les comprends pas // moi-même:elles sont là. [6//2/2/2]”. In questo caso i due punti dopo la *e* muta di “même”, con la loro pausa enfatica, costringono il lettore a fermarsi di nuovo oltre la metà del dodecasillabo e a sabotare l’elisione tramite dialefe in una sede dove invece verrebbe più che naturale unire in sinalefe vista l’omotimbricità (*même-elles*). In ultima analisi, forse le leggi ritmiche non sono così *invincibili* e una scansione che promuove l’oralità, vicina al linguaggio parlato, si rivela più appropriata perché è quella che può contrastare “la docilité à l’égard du Nombre” (Moix 1989, 26); docilità che nelle intonazioni della voce larbaldiana abbiamo visto rimanere in realtà imprevedibile e ingannevole.

3. Conclusioni

Per abbozzare rapidamente un ritratto del verso libero di Larbaud, sia Clotilde Izzo che Michel Murat lo collocano tra due grandi poli: Jules Laforgue e Walt Whitman; anche se si tratta di un’approssimazione, è paradigmatica. Da Laforgue deriva il “sofisticato burlesco” e la “tecnica contrappuntistica” (Larbaud 1982, XIII, XV), la compensazione della perdita della rima con una rete di parallelismi interni e la continua inserzione di *enjambements* che adombrano la percezione dei metri tradizionali; in questi ultimi due aspetti anche la lezione di Whitman ha avuto un ruolo determinante. Tuttavia, sia Betsy Erkkilä che Béatrice Mousli parlano del debito verso il bardo americano nei termini di una convergenza distaccata; il distacco è segnato da una sottile vena parodica che è il presupposto su cui fondare una propria originalità (Erkkilä 1980; Mousli 1995). Per riassumere, Larbaud realizza una forma difficile da definire per la sua intrinseca instabilità, un verso che oppone momenti metrici a momenti prosaizzanti, che contamina la tensione lirica di colloquialità, che non inventa nulla di nuovo ma combina, giustappone, ricrea, e allo stesso tempo assume, attenua e raggira la regola, un verso “internazionale” (Murat 2008) – o “transnazionale” che dir si voglia (Evans 2019). Perciò non ci sembra un azzardo definire “libero”

il verso larbaldiano, vista l'imprevedibilità del suo tessuto ritmico e considerato che quando i conti non tornano, non tornano volutamente.

Ci siamo addentrati nelle *Poésies* di Barnabooth e abbiamo indagato minute questioni di stile con l'intento di definire le caratteristiche di una certa maniera ironica che crea una sinergia tra piano metrico e piano semantico; dove quest'ultimo riguarda spesso e volentieri riflessioni metatestuali sulla forma stessa. Abbiamo individuato una serie di strategie metriche che possiamo sostanzialmente raggruppare in quattro tipologie versali: la prima comprende i versi dallo schema "6 + x" o "x + 6", i quali presentano un emistichio di sei sillabe rispettivamente in posizione incipiale o in coda, che provvisoriamente potremmo definire alessandrini *falsati* – distinguendoli dai *faux alexandrins* di Laforgue; una seconda classe include i versi *instabili*, quelli che si contraddistinguono per l'incertezza della loro scansione, data dall'occorrenza di una o più *e* mute; un terzo gruppo annovera i versi con una soggiacente struttura alessandrineggiante, ma *infranti* in corrispondenza della cesura da un vocabolo significativo; infine abbiamo un tipo di versi di misura variabile con all'interno un *lacerto metrico isolato* (è il caso del verso 23 di *Musique après une lecture*). Non si è cercato qui di elaborare una serie di formule che si impongano permanentemente, ma solo di proporre dei provvisori aggettivi emblematici, in attesa di una futura analisi lessicale e di una catalogazione sistematica.

Per ora ci siamo resi conto che una forma così complessa può nascere solo da un'interazione di tipo contrastivo tra Antico e Moderno e dall'interiorizzazione critica del primo; la poesia di Larbaud si inserisce infatti a pieno titolo nella *koinè* del classicismo moderno. Siamo convinti che la poetica larbaldiana incorpori la dialettica tra una mimesi armonica/nostalgica e un'allusione beffarda/confittuale della versificazione tradizionale. Abbiamo cercato di delinearne il funzionamento per poi mostrarne la sua natura eternamente oppositiva, un tentativo di sintesi che proprio per questo ci appare come moderno, persino se rimane entro i limiti di una libertà a tutti gli effetti "vigilata".

Riferimenti bibliografici

- Auzoux Amélie (2019), "Déterritorialisation de la langue plurilinguisme et poétique littéraire mondiale chez Valéry Larbaud", *Cahiers Valéry Larbaud*, 55, 183-194.
- Charbonnier Gil (2010), " 'Et ces îles grecques qui flottent sur la mer...': critique de l'alexandrin dans *Les Poésies de A. O. Barnabooth*", *Cahiers Valéry Larbaud*, 46, 35-56.
- Décaudin Michel (1981), "Modernité de Barnabooth", in Jean Bessière (éd.), *Valéry Larbaud. La Prose du monde*, Paris, Presses universitaires de France, 93-104.
- Erkkilä Betsy (1980), *Walt Whitman among the French: Poet and Myth*, Princeton, Princeton University Press.
- Evans D.E. (2019), "Rhythm across Borders: Free Verse between Cosmopolitanism and Statelessness in Valéry Larbaud's *Les Poésies de A.O. Barnabooth*", *Modern Languages Open*, 1, 1-16, doi: 10.3828/mlo.v0i0.218.
- Favre Yves-Alain (1972), "Nuances et rythmes dans la poésie de Larbaud", in *Colloque Valéry Larbaud. Tenu à Vichy du 17 au 20 juillet 1972*, Paris, Nizet, 205-217.

- Fortini Franco (2003), "Verso libero e metrica nuova", in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 799-808.
- (2003), "Su alcuni paradossi della metrica moderna", in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 809-817.
- (2003), "Traduzione e rifacimento", in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 818-838.
- Gontard Marc (1983), "Rythme de la dérision et dérision du rythme", in Georges Maurand (éd.), *Le rythme. 4ème Colloque d'Albi*, Toulouse, L'Union, 205-219.
- Jouet Jacques (1995), "Le conflit de Larbaud poète", *Europe*, 798, 42-47, <<https://ouliponet.fr/larbaud>> (09/2024).
- Larbaud Valery (1957), *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- (1982), *Le poesie di A.O. Barnabooth e poesie plurilingui*, a cura di Clotilde Izzo, Torino, Einaudi.
- Larbaud Valery, Ray Marcel (1979), *Correspondance 1899-1937*, éd. Françoise Lioure, Paris, Gallimard.
- Mazaleyrat Jean (2004 [1974]), *Eléments de métrique française*, Paris, Armand Colin.
- Moix Gabrielle (1989), *Poésie et monologue intérieur. Problèmes de l'écriture dans l'œuvre de Valery Larbaud*, Fribourg, SEGES: Editions universitaires Fribourg.
- Morier Henri (1976 [1961]), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF.
- Mousli Béatrice (1995), "Le grand camarade: Larbaud et Whitman", *Europe*, 798, 125-129.
- Murat Michel (2008), *Le vers libre*, Paris, Champion.
- Réda Jacques (1999 [1985]), *Celle qui vient à pas légers*, Paris, Fata Morgana.
- Salado Régis (2019), "Chant et contre chant de la modernité chez Larbaud", *Cahiers Valery Larbaud*, 55, 167-182.
- Scott Clive (2015), "The Rhythms of Free Verse and the Rhythms of Translation", *Style*, 49, 1, 46-64.
- Staay Elisabeth van der (1987), *Le monologue interieur dans l'oeuvre de Valery Larbaud*, Paris-Geneve, Champion-Slatkine.
- Venuti Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, New York, Routledge.

Paul Bourget psicologo: tra determinismo e libertà

Adrián Valenzuela Castelletto

Abstract:

This study aims to examine the tension between determinism and freedom in the psychological and narrative works of Paul Bourget. Focusing on the period between 1873 and 1889, during which the author repeatedly explored the theme of intimacy and individuality, we will examine how evolutionary theories influenced his portrayal of characters. We will begin by analysing Bourget's psychological thinking, examining the foundations of his criticism and the psychological novel. Next, we will address the issue of scientific determinism through the analysis of a selection of the author's novels. Finally, we will explore the concept of freedom and its spiritual and ethical significance within Bourget's novelistic system, highlighting his concern not only for human freedom, but also for the conscious action of the intellectual-writer.

Keywords: Literary criticism, Novel, Psychology, Science

1. Dalla critica al romanzo

Paul Bourget (1852-1935), romanziere e critico letterario di successo, è considerato il fondatore del romanzo psicologico moderno, attraverso il quale egli cerca di esplorare la questione dell'interiorità umana. L'obiettivo di questa letteratura è quello di misurare la profondità dell'animo per comprendere le cause dei sentimenti e delle passioni. All'epoca della sua pubblicazione, l'opera di Bourget si presenta come una letteratura d'avanguardia, innovativa e originale, la quale cerca di collocarsi nella continuità della tradizione romanzesca francese. Inserita in tale tradizione, il romanzo di Bourget cerca di colmare il vuoto lasciato da gran parte della letteratura moderna: esso aspira a esaminare in dettaglio le malattie della volontà, a determinarne le cause nonché a giungere, secondo il metodo di Balzac, a una spiegazione generale della società. Pur rifiutando l'analisi superficiale e semplicistica dell'uomo che caratterizza il romanzo naturalista, questa letteratura psicologica rivendica i principi di un determinismo scientifico. Il romanzo psicologico si presenta in effetti come un genere ibrido, derivato sia dalla poesia che dall'arte, e rappresenta l'ultima evoluzione dell'epica (Bourget 1922, 125): tuttavia, esso è anche radicato nella scienza, a causa della sua preoccupazione per l'esattezza. Per Bourget, questa ibridità del romanzo riflette la

Fernando Cioni, University of Florence, Italy, fernando.cioni@unifi.it, 0000-0003-1241-6903

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fernando Cioni (edited by), *Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica*, © 2025 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0612-9, DOI 10.36253/979-12-215-0612-9

stessa ibridità dell'uomo moderno “demeuré un instinctif, un imagitatif” (ivi, 112) e la cui evoluzione è segnata dal progresso scientifico.

Bourget va alla ricerca della complessità dell'uomo all'interno di una generazione di intellettuali attraverso una critica psicologica che prepara il metodo del romanzo. Negli *Essais de psychologie contemporaine*, pubblicati tra il 1881 e il 1883 su *La Nouvelle revue*, egli espone per la prima volta un metodo che sviluppa i fondamenti di questa nuova critica, ponendo le basi di un pensiero innovativo secondo cui l'opera letteraria deve essere studiata alla maniera di un organismo. Nella prefazione ai suoi *Essai*, egli scrive: “la littérature est une psychologie vivante” (Bourget 1920 [1883], xi). Secondo tale visione, l'opera letteraria avrebbe quindi una forza indipendente, capace di influenzare i suoi lettori. In questa prospettiva, la comprensione di questa logica potrebbe aiutare a spiegare i modi di pensare e di agire dell'intera generazione *fin de siècle*. Bourget stila un inventario approfondito dei caratteri e delle malattie morali della società, tentando un'indagine psicologica che egli definisce come la sua “apologétique expérimentale” (ivi, xiv) e che mira in ultima analisi a spiegare lo stato d'animo del suo tempo.

Mentre il romanziere naturalista riduce la psicologia alla fisiologia, il critico e romanziere psicologo tende a concentrarsi sui fenomeni morali. Tuttavia, lo psicologismo rimane in qualche misura un “naturalisme de la vie mentale” (Pellissier 1908, 93). Sotto l'influenza degli empiristi inglesi e degli ideologi dell'inizio dell'Ottocento, Bourget si pone come obiettivo di essere “un analyste de l'âme pour qui le corps existe” (Mansuy 1960, 139). In questo contesto, l'influenza dei principali testi teorici della scienza psicologica risulta fondamentale, più nello specifico, Hippolyte Taine e Théodule Ribot contribuiscono a formare la visione *anatomica* della letteratura di Bourget.

Questa idea dell'opera intesa in prospettiva sperimentale, ossia come un organismo vivente, viene fissata dall'autore nella sua teoria del decadentismo, dove l'idea organica permette di spiegare lo stato di disgregazione generale della società. L'opera, presa in questa dimensione, sarebbe condizionata dalle differenti sensibilità intellettuali. Si tratterebbe dunque di un sintomo le cui cause potrebbero essere identificate attraverso l'attenta osservazione dell'analista: un'opera dallo stile scomposto sarebbe, per esempio, il sintomo evidente di un disturbo generalizzato con cause profonde. Studiando le sensibilità del suo tempo, lo psicologo critico potrebbe quindi riuscire a spiegare i diversi modi di pensare e di scrivere: ogni opera letteraria sarebbe in questo senso il risultato di una serie di influenze determinanti.

Bourget applica il sistema della critica psicologica alla nozione di romanzo e assegna allo psicologo romanziere il compito di individuare gli indizi della sensibilità dei suoi personaggi. Il critico diventa così un narratore che diagnostica le sensibilità, coglie gli affetti della volontà, analizza le complicazioni sentimentali e studia i casi patologici. Se la critica psicologica inaugura un approccio più oggettivo e meno intuitivo sulla comprensione dell'opera d'arte, il romanzo psicologico si propone di sistematizzare un metodo di rappresentazione della realtà, riducendo il mondo a una massa di dati – i *fatti* – e facendo del romanzo

un dispositivo capace di individuare leggi psicologiche. In breve, tale approccio traccia l'anatomia interna di un individuo come un fisiologo e fa del romanzo "une science des indices" (Cabanès 1998), cioè la creazione di un sistema di segni che mira a spiegare il comportamento. Titoli di romanzi come *Cruelle énigme* (1885) o *Mensonges* (1887) evidenziano questo meccanismo in quanto pongono un crudo problema di comprensione che richiede al lettore il ruolo di investigatore.

Nelle opere di Bourget, si assiste in effetti ad una serie di *énigmi* irrisolti, di *crimini* irreparabili d'amore, di *menzogne*, ma soprattutto di *gesti* spontanei o artefatti, ossia che permettono a un personaggio di indurre altrui una certa impressione di sé. In una certa misura, Bourget è anche il creatore di un vocabolario psicologico destinato a costituire uno stile originale e a re-significare l'interiorità del soggetto. I suoi romanzi sono costruiti sul principio di una geografia dell'anima, incarnando una tensione che determina la struttura del romanzo psicologico data dal conflitto tra l'identità scissa del soggetto e la necessità intrinseca del romanzo di spiegare tutto in una narrazione unitaria. Indizi, immagini, *ressorts*, cause o associazioni sono i mezzi di analisi che permettono di collocare la psicologia frammentaria del soggetto in un sistema coerente. Il romanzo psicologico moderno mira a rappresentare la realtà complessa e intrecciata della società moderna alla maniera di Balzac, perché se l'uomo mostra tanto quanto nasconde, è perché la concezione dell'uomo moderno si basa sulla menzogna, sull'énigme e sull'equivoco.

I romanzi di Bourget sono inoltre influenzati da un doppio determinismo profondamente problematico, che il romanziere critica ma di cui allo stesso tempo riconosce l'influenza. Da un lato, c'è infatti il determinismo materialista ispirato da Hippolyte Taine, le cui forze primordiali – momento, razza e ambiente – impongono modi di pensare e di sentire generali. Taine esprime vividamente questa idea quando disse che "le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et comme le sucre" (Taine 1885, xv). Dall'altra parte, c'è un determinismo delle idee più sofisticato, che rappresenta una distorsione del primo e che può essere meglio descritto come una forma di diletterantismo (Bourget 1920 [1883], 55). La critica psicologica di Bourget misura in questo senso il valore che il determinismo ha sui personaggi. Inoltre, egli analizza l'influenza dell'opera dell'arte sul pensiero delle generazioni: l'autore sottolinea infatti il ruolo fondamentale non solo delle condizioni sensibili che determinano la produzione letteraria degli scrittori, ma anche l'influenza determinante dei libri stessi su una più ampia generazione di lettori. Bourget appartiene in effetti ad una generazione che, soggetta alla fredda profondità di Baudelaire o alla "delicatezza innata" di Stendhal (ivi, 323), si sarebbe ritirata nel gioco della sperimentazione. Tale diletterantismo è il risultato di una disposizione d'animo che Bourget critica ma che in fondo pratica in modo sistematico.

Il romanzo psicologico appare in questo contesto come un tentativo di fissare tale ambivalenza problematica: in tal senso, esso si rivelerebbe come il racconto di un'unica storia, ossia il risultato di un'esperienza intima inserita nel quadro di una serie di influenze. Bourget è un "diletterante inquiet" (Mansuy 1960, 414), un cercatore di piaceri o un "*jouisseur*" (Ancelet-Netter 2022), che sarebbe stato

influenzato da una serie di letture decadenti. La sua produzione poetica degli anni 1876-1882 non può che confermare tali influenze, soprattutto nella sua ultima raccolta poetica, *Les Aveux* (1882), la cui struttura riproduce l'esperienza personale dell'autore stesso: *Amour, Dilettantisme* e *Spleen*. È proprio a partire da questa sperimentazione che l'occhio dell'osservatore tende ad acuirsi: la critica e la scrittura romanzesca di Bourget sono, in definitiva, il risultato di questo processo di osservazione.

2. Un solo racconto determinista per diversi romanzi psicologici (1873-1889)

Fin dall'inizio della sua carriera letteraria, Paul Bourget mira a criticare l'influenza pericolosa derivante dalle idee. Il problema era già stato posto negli anni Settanta del Ottocento, quando per due volte egli cercò di analizzare la questione del determinismo delle idee. Nelle bozze di *Sans Dieu*, romanzo scritto nel 1873 e mai pubblicato, Bourget descrive uno di quei tanti epicurei dell'intelletto che si esercitavano a corrompere i giovani della sua generazione attraverso il semplice piacere di ottenere insolite sensazioni. Se da una parte Bourget illustra il problema di una libertà individuale sottoposta alle peggiori depravazioni, dall'altra egli vuole soprattutto illuminare le cause profonde che determinano questa libertà, ragioni talvolta ancorate a precise credenze dell'epoca¹. In *La Passion d'Armand Cornélis*, un'altra bozza redatta nel 1877-1878, Bourget dà vita ad Armand, un personaggio che, introdotto nell'alta società sotto l'influenza di Adrien Six, finisce per provocare l'omicidio di Madame de Sormani. In queste due stesure, Bourget sviluppa una trama simile, come notato da Marc Angenot (1983), la quale consiste nella descrizione della storia di uno spirito decadente che, gettato nell'alta società, viene rapidamente pervertito e condannato dal suo stesso destino.

Bourget continua su questa linea nel 1886 con la pubblicazione di *André Cornélis*, in cui presenta un personaggio determinato dalla sua condizione ereditaria e plasmato dal temperamento contraddittorio derivante dal sangue greco della madre e dalla "corporatura solida e pesante" del padre (Bourget 1905 [1886], 17). In questo romanzo confessionale, André osserva: "Qui peut dire que ce ne fut pas là une grande cause a tant de malentendus irréparables?" (*ibidem*). Questa sensibilità morbosa è determinata dall'influenza di un'educazione decadente e da un sentimento di inadeguatezza rispetto alle proprie stesse aspettative, alla maniera di *Madame Bovary*. L'influenza delle sue letture preparano psicologicamente André all'azione criminale, della quale ammette esplicitamente i motivi: "Le fond tragique de mes rêveries me fait trouver un étrange plaisir à ces récits où le crime joue le rôle principal" (ivi, 27).

Anche il romanzo *Mensonges* (1887) segue questo schema: René Vincy, un giovane poeta *parvenu*, viene inebriato dalla lettura dei romanzi di Balzac, "cette

¹ In questo modo, la psicologia è vista come un modo per destrutturare le credenze, in particolare in relazione alla morale religiosa, che viene problematizzata in tutti questi romanzi.

Iliade dangereuse des plébéiens pauvres” (Bourget 1887a, 113). Nel romanzo, René cerca di accedere all’alta società parigina e, inconsapevolmente, usa l’amore come mezzo per la propria ascensione sociale. Frequentando con ingenuità Suzanne Moraines, René finisce infatti per essere intossicato dal mondo, tentando addirittura il suicidio. Il protagonista potrebbe essere visto come la vittima di una *femme fatale*, ma in realtà egli non è altro che succube delle sue stesse influenze letterarie, come sottolinea la figura dell’abbé Taconet a Claude Larcher, verso la fine del romanzo:

Ces grands écrivains que vous enviez, songez-vous quelques-fois à la tragique responsabilité qu’ils ont prise en propageant leur misère intime ? Je n’ai pas lu ces deux romans que vous avez nommés, mais le Werther de Goethe, mais le Rolla de Musset, je me les rappelle. Croyez-vous que dans le coup de pistolet qui vient de se tirer René, il n’y ait pas un peu de l’influence de ces deux apologies du suicide ? Savez-vous que c’est une chose effrayante de penser que Goethe est mort, que Musset est mort, et que leur œuvre peut encore mettre une arme à la main d’un enfant qui souffre? (Bourget 1887a, 493)

Bourget replica lo stesso modello in *Le Disciple*, famoso romanzo del 1889, nel quale presenta un caso di interesse giudiziario e morale: ispirato da alcuni fatti dell’epoca, il romanzo tratta di Robert Greslou, discepolo del professor Adrien Sixte accusato di aver manipolato e ucciso una nobile ragazza, Charlotte de Jussat, di cui era stato peraltro precettore. Questo filosofo, arroccato nel “déterminisme le plus complet” di Darwin, Spinoza e Schopenhauer (Bourget 2010 [1889], 75), viene preso a bersaglio dallo scrittore. Benché la narrazione dei fatti del romanzo induca a ritenere Charlotte come vittima, Bourget si focalizza piuttosto sulle ragioni che hanno determinato tale crimine, concentrando il cuore del romanzo sulla confessione in prima persona di Robert. L’autore mette infatti sotto accusa non solo la cattiva influenza dei maestri intellettuali², ma anche il determinismo stesso, persino quello *scientismo* che un’intera generazione di giovani dilettaanti avrebbe potuto usare come “mode d’emploi” per agire (Bender 2014, 8). Il discepolo è determinato dalle sue letture psicologiche e, in particolare, dall’interesse per l’opera di Adrien Sixte. Di fronte all’esperienza appassionata dell’amore, disseziona la sua anima, rivelandone la duplicità: quella del filosofo e quella dell’uomo innamorato. In questa duplicità, egli si rivolge dunque alla prima per abolire il sentimento della seconda, senza mai smettere di ragionare da psicologo determinista: “Il y a des lois de la vie de l’âme et je les connais. Je ne peux pas les appliquer à Charlotte, puisqu’elle m’a fui. Serai-je incapable aussi de me les appliquer à moi-même?” (Bourget 2010 [1889], 250). E se si pone la questione dell’amore, è per concludere in modo matematico che l’amore è l’ossessione del sesso. Tutta la libertà che potrebbe derivare dal sentimento amoroso è così limitata al funzionamento della macchina umana. Bourget non

² Pur volendo criticare un’intera generazione di studiosi, Bourget si rivolge in particolare a Hippolyte Taine e Théodule Ribot.

evita in effetti di proporre una caricatura dell'uomo-macchina per dimostrare che le regole della scienza non si applicano necessariamente al dominio morale. In tale ottica, tutto contribuisce a riaffermare insomma l'inclinazione malata di Robert. In una prospettiva patologica dell'amore, Greslou intraprende lo studio più contrario a qualsiasi preoccupazione femminile: legge infatti la *Fisiologia* di Beaunis³, senza tuttavia riuscire a liberarsi dall'idea fissa dell'amore. Adottando il vecchio metodo di Goethe, egli cerca infine di "appliquer sa pensée à la douleur même dont on veut se délivrer" (ivi, 253). Ciononostante, mentre si ossessiona pensando all'oggetto del suo amore, questo atteggiamento è privo di una vera meditazione sulle cause del suo sentimento.

La psicologia meccanica del suo maestro Sixte sembra non funzionare, tanto più che il riferimento a Goethe ha un significato molto più profondo, essendo legato nel suo contenuto ad un'altra citazione dello scrittore tedesco, spesso ripresa da Bourget nei suoi scritti: "Poésie, c'est délivrance" (Bourget 1922, 151). Questo metodo di liberazione è contrario a ciò che il discepolo cerca di realizzare concretamente, perché fa della letteratura una forma di esorcismo per i mali dell'anima. Tale metodo rappresenta infatti una terapia psicologica in grado di curare il soggetto da quella sproporzione che, per Bourget, è l'essenza del male decadente: la disarmonia esistenziale tra i desideri dell'uomo e i suoi mezzi. Il riferimento a *Werther*, la cui scrittura avrebbe guarito Goethe dalla sua malattia dell'anima e che ritroviamo nelle parole dell'abbé Taconet, riemerge qui. Esso suggerisce che la letteratura ha salvato Goethe dai suoi mali ed è stata in questo senso un mezzo di *intelligibilità*. A partire da questa interpretazione, Bourget trae inoltre il significato profondo del goetheano *Poesia e Verità* e traccia un percorso per il suo personaggio: l'arte rappresenta un mezzo per comprendere il posto del soggetto nell'universo.

Tuttavia, il discepolo è intrappolato in un labirinto di equazioni deterministiche, incapace di comprendere se stesso nonostante gli sforzi fatti per scrivere la propria confessione. Bourget individual' enigma di *Le Disciple* proprio in questa difficoltà del destino del personaggio, offrendo una chiave di lettura tramite l'associazione della citazione di Goethe a quella del quinto libro dell'*Etica* di Spinoza. Secondo quest'ultimo, sarebbe infatti possibile individuare dietro gli incidenti della vita personale "la loi qui les rattache à la grande vie de l'univers" (Bourget 2010 [1889], 253). Bourget suggerisce infine che la comprensione del posto dell'individuo nell'universo può essere raggiunta guardando oltre le esperienze soggettive e considerando la vita in modo più oggettivo e generale. Il tale senso, la libertà sarebbe quindi soltanto l'apparenza di un'azione libera all'interno della *necessità* naturale delle cose; la psicologia, invece, sarebbe un mezzo per comprendere le cause sottostanti a questa illusione di libertà.

³ Bourget conosceva Henri-Étienne Beaunis. Beaunis gli dedicò due dei suoi studi, oggi conservati nella collezione Bourget dell'Institut catholique de Paris (Bibliothèque de Fels): *Les Sensations internes* (numero di catalogo PB 3127) e *Le Somnambulisme provoqué* (numero di catalogo PB 405).

Sempre in *Le Disciple*, Robert Greslou fa per altro riferimento alla filosofia di Taine, di cui cita le parole in modo evocativo: dobbiamo “nous comprendre” affinché “la loi qui les rattache à la grande vie de l’univers” (*ibidem*). Questo estratto proviene dallo studio che Taine ha scritto su Lord Byron. A Bourget, appassionato lettore dell’opera di Taine, non sfugge il riferimento a Goethe che l’autore della *Histoire de la littérature anglaise* fa in questo saggio per giustificare il suo ragionamento: “Tâche de te comprendre et de comprendre les choses” (Taine 1878, 420). Per Taine, la comprensione dell’uomo si basa in effetti sull’idea che l’azione, e quindi la libertà umana, sia il risultato di un sistema coerente e, di conseguenza, di un’*intelligenza*⁴. Ispirandosi alla botanica e all’anatomia, Taine ritiene che l’uomo sia il risultato di una serie di combinazioni logiche. Così, la psicologia sarebbe la “lumière de l’esprit” (Bourget 2010 [1889], 253), la scienza esplicativa a cui Bourget vuole conferire una dimensione morale, non solo capendo l’uomo, ma anche tentando di correggerlo. In *Le disciple*, Bourget cerca di temperare gli eccessi della scienza introducendo la questione etica della responsabilità. Se Robert Greslou è anche assorbito dalle letture di Taine, questo avviene per praticare il “vero metodo” di Goethe, con il quale Bourget aspira, in definitiva, a circoscrivere la libertà del soggetto. Comprendere il funzionamento dell’uomo significa, in fondo, saper trovare il proprio posto nel sistema.

Qualche anno prima, Bourget aveva già esposto questo metodo nei suoi *Essais de psychologie contemporaine*, citando Marco Aurelio: “Le sage est celui qui participe par sa pensée à l’éternelle nécessité de la nature” (Bourget 1920 [1883], 246). Greslou corona questo ragionamento con una citazione dalla prefazione della *Teoria delle passioni*, un’opera di fantasia del maestro Adrien Sixte che rappresenta una sintesi di tutte queste teorie:

Considérer sa propre destinée comme une corollaire dans cette géométrie vivante qui est la nature, et par suite comme une conséquence inévitable de cet axiome éternel dont le développement indéfini se prolonge à travers le temps et l’espace, tel est l’unique principe de l’affranchissement. (Bourget 2010 [1889], 253)

Per Adrien Sixte, l’anima è un meccanismo ad orologeria che l’uomo non può modificare. Questa posizione è addirittura più radicale di quella di Taine, parodiato da Bourget come “le négateur de toute liberté” (ivi, 299).

Alla fine del romanzo, quando decide di scrivere al suo discepolo dopo il verdetto del processo, il professor Sixte si rifiuta di fare un appello in suo favore, perché questo richiederebbe, a suo avviso, “l’illusion du repentir, qui suppose l’illusion de la liberté et celle d’un juge, d’un père céleste” (ivi, 305). Da parte sua, Greslou cerca di dimostrare a se stesso una certa spontaneità di azione e di pensiero, che Bourget illustra con una certa ironia: “Afin de mieux m’attester ma liberté d’âme, j’avais pris sous mon bras un livre nouveau que je venais de recevoir, une traduction des lettres de Darwin” (ivi, 249). La libertà del per-

⁴ Ci riferiamo a una delle principali opere di Hippolyte Taine: *De l’Intelligence* (1870).

sonaggio viene così presentata in tutta la sua dimensione parodica. Attraverso questo meccanismo, Bourget invita il lettore non solo a rivedere la posizione intellettuale di Robert, ma anche ad osservare la sua posizione come figura socialmente declassata che occupa, a sua volta, il ruolo di precettore e quindi di maestro di pensiero.

In tutti questi diversi romanzi, compiuti o non, ovvero da *Sans Dieu* a *Le Disciple*, Bourget ripropone sempre lo stesso racconto, la stessa formula descrittiva: egli getta un personaggio inesperto nel vivo di una società complessa ed incomprensibile. In questo modo, l'autore mette in evidenza l'impreparazione morale e intellettuale dei giovani uomini moderni, sottolineando allo stesso tempo le influenze disastrose che hanno determinato questa cattiva educazione. In effetti, egli riproduce la trama pessimistica e disperata di un unico racconto: è il suo *Bildungsroman*, la storia spesso ripetuta di un lungo miglioramento di sé. Per Bourget, questo è in definitiva il senso della letteratura: "Il faut poursuivre le grand principe de développement que chacun de ces travaux soient une étape de ma perfection personnelle" (Bourget 1887b, 45).

Questo romanzo di formazione è altresì un romanzo psicologico, nella misura in cui esso propone, in realtà, un racconto che è anche morale e spiritualista. In opposizione al progresso scientifico, Bourget introduce una dimensione filosofica valida a spiegare la realtà, rifiutando lo *scientismo* come base di una nuova morale, e collegando tale dimensione ad una verità religiosa che esprima indirettamente un *ritorno all'ordine*.

3. Dal problema della libertà all'etica dell'accettazione spirituale

Sebbene Bourget sembri combattere il determinismo, l'epilogo tragico della trama di *Le Disciple* ne costituisce una conferma: dopo essere stato scagionato dai tribunali, Robert viene ucciso con un colpo di pistola alla testa dal fratello della sua vittima. Edmond Jaloux, nel suo discorso di accettazione all'Académie française, commenta la morte del personaggio in questi termini: "Si le déterminisme était une erreur, Robert Greslou, qui obéissait à ses conséquences, aurait dû être sauvé par le hasard; cela aurait prouvé, sinon toutefois que ce monde est libre, du moins qu'il est imprévisible" (1937). De resto, due anni prima della pubblicazione di *Le Disciple*, il 4 luglio 1887, Bourget aveva annotato nel suo diario la seguente citazione di Goethe: "L'existence est [...] un inexprimable composé de liberté et de contrainte" (Bourget 1887b, 11). In tale senso, la libertà sarebbe quindi il risultato di circostanze che possono essere addirittura tiranniche e determinanti. Si tratterebbe quindi di una libertà moderata, persino attenuata, in relazione alla quale il soggetto risulta essere accantonato. Al problema dell'azione libera degli individui, Bourget risponde sempre con una citazione di Goethe: "L'action est en nous. La manière dont elle s'accomplit est fortuite, et il ne nous est pas permis de demander le pourquoi" (*ibidem*). I suoi romanzi seguono questo filone e presentano personaggi subordinati a questa *necessità* che Bourget ha dedotto da Goethe e Spinoza, riformulandola attraverso Taine.

A seguito di approfondite diagnosi sullo stato delle anime, evocate e messe in luce dai narratori e dai personaggi psicologici, l'azione volontaria dei personaggi di Bourget sembra dividersi tra due tendenze contraddittorie: da un lato, c'è l'azione impensata e irrefrenabile del personaggio, spiegabile con una serie di influenze determinanti; dall'altro, c'è l'azione calcolata, carica di conoscenza psicologica, che porta i personaggi più forti a imporre il loro gioco. La società moderna, così intesa, non sarebbe altro che un grande contrasto di individui dominati dal “*struggle-for-life*” (Bourget 2010 [1889], 51). Rispetto a questa valutazione nichilista e pessimista di uomini che vogliono costantemente sopraffarsi, Bourget prende le proprie distanze. Infatti, questa libertà acclamata dall'uomo rivoluzionario sarebbe responsabile della corsa al successo, il cui segno psicologico è la sproporzione vitale che Bourget diagnostica nei suoi *Essais*: l'uomo moderno, che porta in sé la sproporzione dell'ideale romantico, finisce per essere in contrasto con il suo ambiente e con se stesso.

I romanzi psicologici non fanno che rendere visibile questo divario esistenziale, contro il quale l'autore vuole mettere in guardia la gioventù a lui contemporanea, così come avviene nella prefazione di *Le Disciple* (Bourget 2010 [1889]): in contrasto a questa ideologia individualista del superamento di sé, bisogna professare una filosofia del contenimento. In questo senso, Bourget tende ad abbassare la vanità dell'eroe democratico che pensa di poter superare gli stadi senza che questa evoluzione sia realmente accompagnata da una profonda conoscenza della sua miseria esistenziale. Se la libertà viene in qualche modo preservata, ciò avviene a costo di un cambiamento nell'atteggiamento del soggetto nei confronti della sua vanità. La libertà sproporzionata dell'uomo, al di fuori di ogni responsabilità personale, sarebbe la rappresentazione di questa presuntuosa disposizione dell'anima nell'uomo moderno. Al contrario, per comprendere il mondo, l'individuo deve possedere i giusti principi di interpretazione e frenare i suoi impulsi passionali.

Come Goethe, Paul Bourget evoca la necessità di disprezzare e sopportare se stessi⁵ per raggiungere la *verità* e riconciliarsi con il mondo. Solamente questa conoscenza può infatti restituire all'uomo la sua vera libertà. Attraverso la lettura di romanzi come *Wilhelm Meister*, l'animo desideroso dell'uomo moderno potrebbe attenuarsi: “Notre morale, purement active, se formule dans ces deux axiomes : modération dans ce qui dépende de notre volonté, diligence dans ce qui nous est imposé” (Bourget 1887b, 11). Il soggetto deve quindi sottoporsi all'osservazione dei fatti senza pretendere di modificarli secondo il proprio volere.

Secondo il metodo *psicologico* adottato da Bourget, la libertà dell'uomo risiede insomma nella sua sottomissione alla verità dei fatti, ossia nella conformità ai suoi limiti in quanto oggetto. È l'uomo che deve adattarsi al mondo: “L'Éthique intellectuelle consiste à se pacifier le cœur par l'acceptation de l'inévitable consi-

⁵ Sarebbe possibile menzionare qui l'influenza della filosofia di Pascal su Bourget, ma questo sarebbe l'oggetto di uno studio più lungo che non possiamo approfondire per motivi di spazio.

déré comme une circonstance” (Bourget 1894, 103). Questa verità non rappresenta altro che la “patience chrétienne” praticata da Bossuet, citato da Bourget nei suoi diari: “il faut souffrir les maux, souffrir le dégoût, souffrir le délai” (Bourget 1882, 113). Il determinismo sarebbe quindi la sostanza capace di dare un certo spessore psicologico alle azioni personali, cioè la manifestazione di un ordine stabilito dall’alto e non di una libertà individuale istituita dal basso. Poiché ogni azione spiegabile tramite le sue cause determinanti, il soggetto può contare solo su una libertà d’azione piuttosto limitata. Questo è il vero *quid primum* del mondo spirituale: “Supprimer la liberté c’est rentrer dans le mécanique pur. D’autre part, l’admettre, c’est nier toutes les conclusions de la Science expérimentale qui conclut à l’universel déterminisme” (Bourget 1917, 163). Padroneggiando le variabili di questa libertà e considerando gli elementi che la determinano, il soggetto dovrebbe essere in grado di trovare il proprio posto nella società: potrebbe quindi soddisfare questa “nécessité intérieur de l’âme” (Gendrel 2018), costituita da una doppia comunione, spirituale e sociale insieme.

Tuttavia, in un sistema in cui le azioni degli individui sono motivate dall’interesse e dal godimento personale, i risultati sono spesso catastrofici. L’uomo si trova allora in quella *libera scelta* che lo scrittore psicologo, convertitosi alla fede cattolica⁶, definirà qualche anno dopo come il “monde de la chute” (Bourget 1917, 163). Bourget sottolinea il valore di questo libero arbitrio dell’uomo, il quale, nella società moderna, non ha altro obiettivo che il successo egoistico. Egli giustifica così lo spirito profondamente decadente della gioventù a lui contemporanea e compie un trasferimento secondo un *trompe-l’oeil*: condanna infatti il determinismo scientifico in ambito morale, ma pratica un determinismo altrettanto morale riconoscendo l’atavismo cristiano che si celerebbe nell’inconscio degli uomini. Questo atavismo rappresenta il segno di un ordine perduto che l’uomo dovrebbe cercare di ritrovare, corrispondente all’ordine della carità che appartiene a un’*economia della grazia*, la cui superiorità dovrebbe spingere l’uomo a umiliarsi, a umiliare la sua ragione che pretende di spiegare il soggetto interiore ed esteriore.

In questo contesto, il determinismo scientifico che Bourget critica ne *Le Disciple* si rivela insufficiente: se Robert Greslou rifiuta di difendersi in tribunale e si ritira nella sua solitudine, è forse per dimostrare che il sistema così inteso condanna il soggetto a una libertà silenziosa. Anche Adrien Sixte condanna il suo discepolo a questo silenzio, rifiutandosi di intervenire per difenderlo. Il maestro Sixte è infatti scosso dal *Padre Nostro*, che giunge alla fine del romanzo per determinare con l’ordine della grazia un’umiliazione di matrice pascaliana: “et, pour la première fois, sentant sa pensée impuissante à le soutenir, cet analyste presque inhumain à force de logique s’humiliait, s’inclinait, s’abîmait devant le mystère impénétrable de la destinée” (Bourget 2010 [1889], 327).

⁶ Dopo una lunga crisi di fede, Paul Bourget si converte finalmente al cattolicesimo il 27 luglio 1901.

Insomma, nei romanzi dal 1873 fino a *Le Disciple*, Bourget cerca di correggere le mentalità illustrando trasformazioni negative. Nei romanzi successivi, egli procederà alla creazione di personaggi che illustrano trasformazioni positive: *L'Étape* (1902) presenta in questo senso l'esempio più chiaro di una metamorfosi del personaggio, che è anche una metamorfosi dell'autore stesso. Quest'opera abbandona infatti lo stampo letterario dei romanzi psicologici mondani per adottare un messaggio diretto di socializzazione, basato su idee oggettive che Bourget considera leggi sociologiche. *L'Étape* concretizza infine questioni già toccate nei romanzi degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento: essa presuppone il fallimento di una politica educativa incapace di correggere il destino degli uomini e parte dall'osservazione di *Le Disciple* per entrare più direttamente nell'arena della lotta politica. Dalla totale libertà dei personaggi decadenti all'accettazione etica, l'insieme di questi romanzi pretende di porre la questione della responsabilità morale dell'uomo e delle sue azioni: le storie di Bourget sono nel loro profondo plasmate sulla base di questa dialettica riflessiva. L'autore pretende così di riempire il romanzo di erudizione e allo stesso tempo di attribuirgli una "fonction expérimentale" (Bourget 1906, xiv).

Riferimenti bibliografici

- Ancelet-Netter Dominique (2022), "Paul Bourget : du poète dilettante inquiet à l'auteur de romans à idées", *À l'Épreuve (Autour du dilettantisme)*, 8, <<https://alepreuve.org/content/paul-bourget-du-poeta-dilettante-inquieto-lauteur-de-romans-idees>> (09/2024).
- Angenot Marc (1983), "On est toujours le disciple de quelqu'un, ou le mystère du pousse-au-crime", *Littérature*, 49, 50-62.
- Bender Niklas (2014), "La théorie et ses abîmes. Herbert Spencer dans *Le Disciple* de Paul Bourget", *Arts et savoirs*, 4, 1-14.
- Bourget Paul (1882), *Ms français 664/1.bis*, Paris, Institut catholique de Paris, Bibliothèque de Fels, Fonds Paul Bourget.
- (1887a), *Mensonges*, Paris, Lemerre.
- (1887b), *Ms français 664/3*, Paris, Institut catholique de Paris, Bibliothèque de Fels, Fonds Paul Bourget.
- (1894), *Ms français 664/6*, Paris, Institut catholique de Paris, Bibliothèque de Fels, Fonds Paul Bourget.
- (1905 [1886]), *André Cornélis*, Paris, Arthème Fayard.
- (1906), "Préface", in Joseph Grasset, *Les limites de la biologie*, Paris, Alcan, I-XIX.
- (1917), *Ms français 664/8*, Paris, Institut catholique de Paris, Bibliothèque de Fels, Fonds Bourget.
- (1920 [1883]), *Essais de psychologie contemporaine*, t. 1, Paris, Plon.
- (1922), *Nouvelles Pages de critique et de doctrine*, t. 1, Paris, Plon.
- (2010 [1889]), *Le Disciple*, Paris, Librairie Générale Française.
- Cabanès Jean-Louis (1998), "Les critiques psychologues (Taine, Bourget, Hennequin) et l'en deçà du texte", *Surfaces et intériorité*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, <<https://books.openedition.org/pub/5142?lang=fr>> (09/2024).
- Gendrel Bernard (2018), "La conversion de Paul Bourget, chemin vers l'Inconnaissable", *Communio*, 3-4, 257-258, 134-143.

- Jaloux Edmond (1937), *Discours de réception à l'Académie française*, 24 juin, <<https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-dedmond-jaloux>> (09/2024).
- Mansuy Michel (1960), *Un moderne: Paul Bourget, de l'enfance au "Disciple"*, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres.
- Pellissier Georges (1908), "Littérature et science", *La grande Revue*, 51, 83-96.
- Taine Hippolyte (1878), *Histoire de la littérature anglaise*, t. 4, Paris, Hachette.
- (1885), *Histoire de la littérature anglaise*, t. 1, Paris, Hachette.

“La libertà e i suoi traditori”: Heine e Büchner

Arianna Amatruda

Abstract:

After tracing the variations of the female allegorisations of the Liberty in the social revolutions at the turn of the 18th and 19th centuries, the article aims to examine the libertarian sentiment in Heinrich Heine and Georg Büchner from an imagological perspective. In the words of the philosopher Isaiah Berlin, these authors can be regarded as “betrayers of freedom”, because they exemplify the ambivalent notion of liberty in the image of a *femme libre* that is as alluring as it is repulsive and fatal.

Keywords: Female Allegories, French Revolution, Imagology, Liberty, Vormärz

1. L'allegoria della libertà nelle rivoluzioni francesi

“Da die Freiheit eine Frau ist, eine schöne Frau, müßte es uns ein Leichtes sein, sie zu lieben” (Oehler 1980, 91). Con un sottile gioco di rimandi metaforici che legano l'allegoria della libertà rivoluzionaria alla libertà di una *femme libre*, il comparatista Oehler si domanda come ed entro quali limiti l'amore per la libertà inteso nella sua più ampia accezione possa essere sempre e per tutti oggetto di desiderio. Oehler allude attraverso tale metaforologia erotico-rivoluzionaria come da un entusiastico *coup de foudre* il furor francese tra Sette e Ottocento si tramuti per una “schwachgewordene Generation von Kastraten” (ivi, 96) in un *coitus interruptus*. Le speranze di una *Befreiung* erotico-politica, sostenute dalle utopie protosocialiste francesi, vengono disattese per effetto di una sorta di rifiuto libidico, configurando storicamente il passaggio paradigmatico da un'idea di *libertà materna* a una *libertà fatale*. Tale passaggio adombra non solo quel sentimento di frustrazione, ostilità e disobbedienza che in psicologia riflette il processo di individuazione esperito dall'individuo in seno al crescente distacco dai legami primari infantili (Fromm 1963), ma una possibile risposta a quello che Heine identificò come il crescente disprezzo per quel “grauenhaft kolossalen Materialismus” (*Die Romantische Schule*, DHA 8/1, 127)¹ che caratterizzò tutta una generazione di “traditori della libertà”.

¹ Con la sigla “DHA” si fa riferimento d'ora in poi all'edizione storico-critica completa delle opere heiniane, *Düsseldorfer-Heine-Ausgabe*.

Le rivoluzioni, in quanto evento decisivo per la costruzione della modernità in senso storico, si pongono come spartiacque culturale paradigmatico, sono un momento di rottura con il passato e aprono nuovi orizzonti, rappresentando anche l'origine di una nuova consapevolezza che comporta la ridefinizione di immagini, modelli, punti di riferimento, stereotipi e costrutti culturali che entrano a far parte dell'immaginario collettivo anche attraverso nuovi motivi letterari, immagini e simboli (Vovelle 1982; Guilhaumou 1989). Tale processo è stato definitivo da Barthes come "Form des Bezeichnens" (1964, 85): la storia viene scritta in quanto evento significativo di autorappresentazione che oscilla tra la realtà oggettiva e la realtà vissuta.

Lo studio imagologico del *Frauenbild* permette di legare la dimensione autoriale nella rappresentazione del femminile come proiezione del desiderio e dell'ideologia maschile, "eine Form männlicher Wunsch- und Ideologieproduktion" (Maierhofer 2005, 23), alla critica delle varie componenti ideologiche, storico-politiche e culturali del contesto in cui tale rappresentazione si situa. L'estetizzazione della libertà ben si presta alla resa plastica del concetto politico di *Befreiung* attraverso un processo di antropomorfizzazione mitica. Soprattutto si tratta di erotizzare il volto della libertà connotandone nella figura di *femme-libre* il suo ambivalente accostarsi all'amante. La libertà come idolo femminile tende a oscillare così tra le costruzioni della fantasia, le proiezioni dell'universo e dell'esperienza maschile, le dinamiche della realtà e della storia, la critica ideologica e religiosa (Boveschen 1979). In particolare, l'immagine della libertà come "femme-liberté" (Agulhon 1979, 26) riflette le numerose latenze e ambivalenze dell'idea di libertà politica, rappresentando ora la possibilità rigeneratrice dell'umanità, ora la sfrenatezza sensuale della liberazione panerotica, ora la furia distruttrice della guerra – rappresentazioni che rimandano, del resto, a quelli che dalla critica sono stati definiti come "Janusgesichte der Revolution" (Koopmann 1989, 204).

Seguendo la scia delle mitizzazioni allegoriche della *Liberté* notiamo infatti come tale fenomeno artistico e letterario tenda a mutare in rapporto alle oscillazioni rivoluzionarie, quasi che le allegorie della Rivoluzione rappresentassero una sorta di sismografo dei sentimenti libertari. A livello figurativo l'allegoria della libertà di ispirazione mitologico-romana, rappresentata inizialmente nella propaganda rivoluzionaria nelle vesti di idealizzata, sovranaturale e colossale *Déesse Liberté*, "vergine" e "grande madre" che partorisce e allatta i figli della Repubblica, subisce uno spostamento progressivo di senso che corre parallelo alla demitizzazione dell'idea di libertà. Il processo che vede l'allegoria della rivoluzione trasformarsi laicamente in divinità pagane va ascritto alla fondazione del culto della *Déesse Raison*, al cui altare eretto nella sconosciuta Notre-Dame de Paris il 10 novembre 1793 venivano lette le leggi dello Stato. Sorprendente è il fatto che il modello di questa nuova dea repubblicana della Ragione non derivi dall'arte o dalla letteratura, ma da un'attrice in carne ed ossa che si era prestata come *tableau vivant* al servizio della "Déesse de la Liberté à la Fête de la Raison" (Agulhon 1979, 39), preconizzando altresì la visione di una *femme-liberté* come donna del popolo. Questa immagine più disinvolta si diffonde nelle arti soprattutto a partire dalla Seconda Repubblica, sebbene una prima libertà *ante-*

litteram come *jeune femme* si trovi nel dipinto *Henriade* di Jean Michel Moreau il Giovane (1775), modellata sull'eroina dell'omonimo poema epico di Voltaire del 1723 (Renouvier 1863, 401).

A partire dalla Seconda Repubblica (1792) della *Liberté* si appropriano le società segrete repubblicane delle *tricoteuses* e sanculotte incendiarie (Godineau 1986), antesignane dell'emergente immagine di “donna forte” in lotta per i propri diritti che si affermerà anche in letteratura (Zugeler 1999). La libertà acquista così progressivamente una misura terrena, secolarizzata, laica, per poi degradare nella grottesca caricatura della “Marianna”, goffa e imponente donna del popolo che non di rado designava una Repubblica ostile (Agulhon 1979, 44), diventando infine un'impudica amazzone rivoluzionaria, una *Pucelle d'Orleans déshabillé*, fino a perdere ogni connotazione positiva come equivoca e laida *fille publique* (Renouvier 1863; Agulhon 1979, Müller e Urban 1987; Regnier 1996). Ne dà un esempio Auguste Barbier ne *La Curée* (1830):

C'est que la Liberté n'est pas une contesse
 Du noble faubourg Saint-Germain, [...].
 C'est une forte femme aux puissantes mamelles
 A la voix rauque, aus durs appas, [...]
 Qui ne prend ses amours que dans la populaces”. (Barbier 1864 [1840], 10-11)

Negli anni Trenta dell'allegoria della libertà si era appropriata la sinistra popolare che ne fa l'emblema della rivolta dal basso, del popolo, conferendole un significato esoterico e simboli cristologici. Le prostitute diventano “Prototypen moderner Weiblichkeit” e “Märtyrerin der bürgerlichen Sexualität”, prototipi del femminile moderno nonché martiri della sessualità borghese (Oehler 1979, 254-255).

Accade così che l'arte e la mitologia, che avevano sin dal libertinismo francese stretto un eretico sodalizio volto a desacralizzare tutte le belle immagini dell'antichità per farne un *boudoir* fantastico e illusionistico (Starobinski 2006, 53-61), accolgono durante il *Vormärz*² l'elemento dell'ironia e della caricatura per rompere ogni morale costituita, anticipando le inevitabili conseguenze di una secolarizzazione estetica e letteraria che si tradurrà in una vera e propria demitizzazione iconoclasta della figura della *liberté*. Si noti come Baudelaire trasferisca nell'immagine della madre impietosa e crudele sentimenti contro-rivoluzionari nella poesia *Bénédition*, dove una donna si scaglia con furiosa blasfemia contro Dio per aver dato il proprio amore a chi lo ricambia malfido e, rinnegando quella progenie che ha accolto nel ventre come “un duro inferno”, prepara una sublime vendetta:

² Con “Vormärz” si intende il periodo storico-politico della Restaurazione che precede le rivoluzioni borghesi del 1848, caratterizzato dall'emergere di una letteratura impegnata, liberale e di opposizione al regime conservatore che propugna le istanze della rivoluzione materiale di ispirazione francese. Tra gli esponenti più significativi di questo movimento vi furono Georg Büchner e la Giovane Germania con Heinrich Heine.

Puisqu'il me trouve assez belle pour m'adorer,
Je ferai le métier des idoles antiques,
Et comme elles je veux me faire redorer;

[...] Pour savoir si je puis dans un cœur qui d'admire,
Usurper en riant les hommages divins!

Et quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main;
Et mes ongles, parails aux ongles des harpies,
Sauront jusqu'à a son cœur se frayer un chemin. (Baudelaire 1975, 8).

Il culmine di questa *escalation* si raggiunge nel giugno 1848 in quella che da Engels è ricordata come “die häßliche Revolution” o “die Revolution der Verzweiflung” (Sahlberg 1977, 65). Un'incisione dell'epoca raffigura la libertà come una donna stretta in catene, percossa, mutilata delle braccia, deturpata con insegne militari e decorazioni riversa su un campo santo (Oehler 1988, 111). L'unione di macabro ed erotico accentua il carattere della schiavizzazione, dello stupro e della violenza carnale, in una parola la “vampirizzazione” della Repubblica: ora la libertà è una donna abbruttita rifiutata da tutti.

Se la *madre* diventa ostile e pericolosa per un effetto di antagonismo, la libertà politica è sentita allora come una minaccia invece che come una possibilità rigeneratrice. Tale processo può essere letto con Fromm come il risultato di un complesso di proiezione del “desiderio masochistico radicato nell'esigenza simbiotica” (1980 [1963], 143). Il risultato della sproporzione tra la *libertà da* qualsiasi vincolo e la mancanza di possibilità di realizzazione positiva della libertà, la *libertà di*, innescherebbe veri e propri “meccanismi di fuga” per stringere “nuovi vincoli sado-masochistici” (ivi, 36-41). Ma il processo non è certo repentino e le prime avvisaglie di una “Begründetheit des Sexualverdachts gegen die Freiheit” (Oehler 1980, 92) potevano essere rinvenute lontano nel tempo, in quella sorta di tradimento della libertà che lo storico delle idee Isaiah Berlin (1909-1997) imputava alle idee che prepararono il terreno per la rivoluzione.

2. “I traditori della libertà”: Heine e Büchner

Nella serie di fortunate *lectures* e conversazioni radiofoniche tenute per la BBC nel 1952 e trascritte dai suoi collaboratori nel saggio *Freedom and Its Betrayal. Six Enemies on Human Liberty*, Berlin smascherava dialetticamente le aporie intrinseche ai più importanti sistemi filosofici apologetici libertari (Helvétius, Rousseau, Kant, Fichte, Hegel, Saint-Simon e De Maistre), avvertendo come questi potessero essere considerati allo stesso tempo come i più grandi apostati dell'idea di libertà. Non solo, per Berlin quelle idee divennero ree di anticipare le tragiche conseguenze delle derive totalitarie del XX secolo:

[...] all the six thinkers were hostile to liberty, their doctrines were in certain obvious respects a direct contradiction of it, and their influence upon mankind

not only in the nineteenth century, but particularly in the twentieth, was powerful in this anti-libertarian direction. (Berlin 2002, 5)

Dal libero arbitrio, Berlin passava a discutere i concetti di libertà politica e sociale per arrivare a formulare la celebre tesi sulla libertà positiva e la libertà negativa, esposta dapprima nella lezione dal titolo *Political Ideas in the Romantic Age* (1952), quindi nel saggio *Two Concepts of Liberty* (1958). La teoria dei due concetti di libertà di Berlin – considerata ormai un “classico” benché non priva di difetti (Crowder 2007, 97) – ha il pregio offrire un decorso critico della storia delle idee delineando i presupposti storici della moderna democrazia liberale. Infatti, sebbene entrambe le libertà vantassero radici opposte, l’una nell’idealismo romantico tedesco e l’altra nel liberalismo illuminista anglo-francese, ambedue rischiavano di deteriorare in morali fallimentari. Se la libertà positiva, che intende la libertà come assenza di interferenza su una persona da parte di un’altra, poteva sfociare in forme di assolutismi e tirannidi attraverso l’esercizio incontrastato del potere tramite una radicalizzazione autoritaristica della nozione di libertà; la libertà negativa, benché contemplasse la possibilità di adottare dei correttivi ponendo delle limitazioni attraverso l’uso della ragione e quindi attraverso le leggi, rischiava allo stesso modo di sfociare in forme di tecnocrazie dispotiche che antepongono al benessere del singolo l’idea di uno sviluppo incontrollato all’insegna del progresso (Berlin 2002).

Berlin ha concentrato la sua analisi sulla storia delle idee politiche senza purtroppo esplorare il vasto mondo della letteratura che offre analoghe, se non addirittura più intricate ambivalenze sulle diverse tematizzazioni della libertà. Uno spunto in questa direzione è abbozzato tuttavia alla fine della lezione su Fichte. Per chiarire come con il trionfo dell’idealismo egotico venisse celebrata la forma più radicale di libertà positiva, Berlin chiama in causa il pensiero di Heinrich Heine (1797-1856) il quale aveva messo in guardia dal minimizzare la sola forza delle idee e profetizzato come la parola che vuole diventare carne (Heine, *Zur Geschichte*, DHA 8/1, 118-119) potesse tradursi in estrema sintesi nel più tremendo degli scenari politici: “Armed Fichtean will come, whose fanatical wills neither fears nor self-interest can touch [...]. A drama will be performed in Germany in contrast with which the French Revolution will seem a mere peaceful idyll” (Berlin 2002, 72).

Purtroppo di Heine Berlin non approfondirà il pensiero, limitandosi a collocarlo tra la filosofia idealistica di Fichte e lo storicismo dialettico di Hegel. La lacuna è vistosa, tanto che lo stesso Claudio Magris in occasione del conferimento del premio *Isaiah Berlin* non manca di notare non senza una nota di rammarico che “[...] sarebbe interessantissimo se Berlin si fosse misurato, col suo genio, con questo autore – il percorso di Heine” (Magris 2014, 210).

Il “figlio della rivoluzione” Heinrich Heine (*Ludwig Börne*, DHA 11, 50) può a buon diritto essere annoverato insieme al suo prossimo Georg Büchner (1813-1837) tra quegli autori che divisi schizofrenicamente tra lo spirito romantico e borghese si fecero interpreti di una fase storico-politica a metà tra l’eroico e il disfattista. Entrambi osservarono il farsi e disfarsi della rivoluzione celebrando

le iniziali promesse della liberazione sociale, per poi cedere alle lusinghe di un più placido indifferentismo epicureista, un distaccato aristocratismo intellettuale e un altero quanto inevitabile estetismo. Da posizioni democratico-giacobine condivise con Büchner e animate dalle guerre di liberazione napoleoniche (*Reisebilder*), passando per l'esaltazione della Monarchia di Luglio venata da spinte repubblicane e protosocialiste (*Französische Zustände; Französische Maler; Zur Geschichte*) e fino alla posteriore abiura del comunismo con la sua "vertigine egualitaria" (*Geständnisse; Lutezia*), Heine aveva seguito con interesse ogni evento politico senza mai assumere una postura definitiva, conscio della labilità estrema di un concetto come quello di libertà (Heine 1972). Büchner, che visse e scrisse pochissimo, affidò la propria voce al dissidente rivoluzionario Danton nel dramma *Dantons Tod* (1835), al quale demanda il compito di esprimere quel sentimento disilluso nei confronti del fallimento della rivolta nell'Assia, disillusione che ricalca specularmente le tappe dell'itinerario dantoniano nella stoica autocondanna alla ghigliottina.

Benché entrambi politicamente attivi durante i moti rivoluzionari degli anni Trenta, mancano del tutto riferimenti che lascino intendere dei contatti diretti tra Büchner e Heine. Le loro esperienze corrono difatti su binari paralleli: mentre Heine è corrispondente esule a Parigi, Büchner organizza il fronte dell'opposizione rivoluzionaria nell'Assia. Fervente sostenitore della lotta politica dal basso, di stampo blanquista e neobabuvista, Büchner si eclissa definitivamente con il fallimento della rivolta, riversando la propria delusione per mezzo della scrittura. Heine invece si assesta su posizioni politicamente moderate, rivelando in diverse occasioni la propria simpatia per una monarchia costituzionale e nutrendo da sempre numerose perplessità nei confronti della rivoluzione dal basso. Numerose e ben note relazioni intertestuali e filosofiche si riscontrano nelle opere dei due autori tedeschi, che sembrano intessere un dialogo sotterraneo sulle posizioni della rivoluzione sociale e materiale. Al Sansimonismo Georg Büchner aderisce attraverso la mediazione degli scritti heiniani, dai quali deriva il concetto di emancipazione della carne e di riabilitazione della materia, nonché la visione della donna come messia del futuro e in generale quell'ebbrezza sensualistica e panerotica che nel *Dantons Tod* in particolare ha una funzione critica nei confronti dell'idealizzazione patologica e della spiritualizzazione della virtù romana incarnata da Robespierre. Büchner, come Heine, dimostra di guardare alla donna come soggetto capace di incarnare gli ideali di una rivoluzione che non poteva rivolgersi solo ad una delle due sfere, che sono emblematicamente rappresentate dagli uomini a capo della rivoluzione, Danton "il corpo" e Robespierre "la testa", ma doveva abbracciare le istanze di una rivoluzione panteista, che guarda al soggetto nella sua interezza. Essi guardano con interesse al materialismo francese, le cui idee e riflessioni venivano portate avanti a partire dalla seconda metà del Settecento anche grazie alla letteratura libertina "proibita" (Darnton 2019) che stava preparando il terreno per un cambiamento di vasta portata che avrebbe intaccato un'epoca secolare nel segno della tradizione giudaico-cristiana, caratterizzata da una teologia di stampo deista e da una filosofia morale di tipo ascetico. La visione materialistica e atea di Büchner è mediata

infatti dalla tradizione illuminista francese (d’Holbach, Helvétius, Lamettrie), dalla letteratura libertina del Settecento e cinquecentesca italiana dell’Aretino e si articola puntualmente attraverso la sapiente rielaborazione delle fonti storiche, dalla *Histoire de la révolution française de 1789 à 1814* di Mignet alla *Histoire de la Révolution française* e *Histoire du Consulat et de l’Empire* di Thiers, elaborando in maniera critica e antiprovidenzialista le teorie dell’*école fataliste*. Da Blanqui e dalla corrente neobabuvista innestata a Strasburgo attraverso la *Société des droits de l’homme*, Büchner deriva la critica nei confronti della gestione direttoriale della rivoluzione e di quella morale universale di stampo roussoiano di cui Robespierre si fa interprete, quando questa soprattutto si pone in contraddizione con i bisogni concreti dei singoli. Di questo stesso dibattito è intriso il dramma *Dantons Tod* che insiste sulle differenti posizioni e programmi politici e sulle concezioni storico filosofiche veicolate dalle parti in causa³.

Dal canto suo Heine si inserisce nel dibattito tra neobabouvisti e neogiacobini, tra dantonisti e robespierristi e le diverse filosofie politiche (Voltaire *contra* Rousseau) che continuano a rappresentare un *terminus post quem* indispensabile per poter analizzare il rapporto tra politica, idea e potere anche per chi intenda analizzare gli sviluppi rivoluzionari durante la Monarchia di Luglio. Egli si concentra a più riprese sullo strano rapporto di simpatia che lega personaggi rivoluzionari apparentemente contrapposti, come quello tra Robespierre e Desmoulin (Heine, *Französische Maler*, DHA, 12/1, 18-19; *Französische Zustände*, DHA, 12/1, 86-94; 97-104; 173-186). Mentre per Heine la rivoluzione è una lotta fra il rigorismo rousseauiano e la *légèreté* volterriana, per Büchner il conflitto rivoluzionario si svolge tutto sul terreno morale che vede contrapposte la virtù kantiano-robespierrista e il vizio epicureo-dantonista. Il conflitto politico e morale che nel *Dantons Tod* vede contrapposti Danton e Robespierre, Heine lo aveva riproposto nel pamphlet politico-satirico *Ludwig Börne* scagliandosi da “ellenico” contro il radicalismo della morale ascetico-spiritualista del patriota neogiacobino Börne, il “nazareno”, che per Heine ha sempre dimostrato di trincerarsi dietro un falso interventismo rivoluzionario venato di una “mistica del sacrificio” (Heine 1973, 28). Una polemica, letta tanto sul piano estetico quanto ideologico di una netta critica heiniana nei confronti dell’esaltazione e dell’“impazienza rivoluzionaria” (ivi, 43).

Per entrambi questi libertini-libertari la rivoluzione e la *femme* sono una cosa sola. Büchner, descritto dal suo massimo esperto come “libertärer Frühkommunist, (sozial)revolutionärer, praktischer Demokrat, Materialist und Erotiker” (Mayer 1979, 5) identifica sé stesso con il repubblicano rivoluzionario Georges Jacques Danton conferendogli il destino del fatale binomio “amore-morte” che pervade tutto clima del Terrore. Allo stesso modo Heine aveva confessato in tar-

³ Sono debitrice qui, e in particolare per l’analisi del *Dantons Tod*, delle formulazioni espresse dal prof. Patrizio Collini nel ciclo di lezioni “Georg Büchner: amore, rivoluzione e morte” (a.a. 2021-2022) e nel seminario dottorale “Risa all’ombra della ghigliottina. ‘La morte di Danton’ di Büchner” (a.a. 2020-2021) all’Università di Firenze.

da età come la duplice passione per le donne e per la rivoluzione si fosse presto destata in lui: “in diesem Augenblicke loderten in mir auf die ersten Flammen jener zwei Passionen, welchen mein späteres Leben gewidmet blieb: die Liebe für schöne Frauen und die Liebe für die Französische Revolution, den modernen furor francese” (*Memoiren*, DHA 15, 99). In ogni caso il famigerato complesso romantico “amore-morte” rappresenta per entrambi un escamotage letterario che rivelerebbe nient’altro che “das luzide Bewußtsein des unwiederbringlichen Untergangs jener Utopie in einem von schizophren gespaltenen bürgerlichen Subjekt nunmehr geprägten Geschichtsverlauf” (Collini 2006, 119).

3. Heine e “Frau-Freiheit”

Nella mecca della libertà Heine si era rifugiato in esilio nel maggio 1831 per poter godere dei diritti civili, della libertà di stampa e dei costumi propugnati dalla rivoluzione materiale, una libertà che procede di pari passo con la libertà confessionale e l’autonomia religiosa. Heine aderirà nella forma di un nuovo paganesimo alla religione dell’amore e del piacere di stampo materialista che prospettava la liberalizzazione ed emancipazione della sfera pulsionale in accordo con il programma sansimoniano della *réhabilitation de la chair* (Heine, *Zur Geschichte*, DHA 8/1, 379). La concezione stessa dell’amore libero diventava così un fatto rivoluzionario: slegandosi dalle catene dell’oppressione feudale e della virtù medievaleggiante, l’eros si alleva con una forma di religiosità laica, pagana e libera dalle costrizioni della morale cattolica. Tuttavia anche questa condotta comportava per Heine dei rischi: “In der Liebe gibt es ebenfalls, wie in der römisch-katholischen Religion, ein provisorisches Fegfeuer, in welchem man sich erst an das Gebratenwerden gewöhnen soll, ehe man in die wirkliche ewige Hölle gerät” (Heine, *Memoiren*, DHA 15, 99). Difatti Heine non rinnega *in toto* il cattolicesimo, del quale riabilita la componente ascetica, in quanto risulta il necessario bilanciamento storico al materialismo di matrice romano-germanica in grado di mitigare un popolo “übergesund” (Heine, *Die Romantische Schule*, DHA 8/1, 127).

La scelta di emigrare a Parigi era legata inevitabilmente alla propensione personale di Heine per il *Leichtsinn*, il seducente quanto mortale fascino della frivolezza, che lo condannò sia fisicamente sia moralmente alla malattia. La triade dei valori nazionali “Liberté, Egalité, Fraternité” viene variata dal poeta tedesco con un nuovo motto: “Glauben, Freyheit, Minne sey deine Dreyheit” (DHA 1/1, 521). Difatti è stato possibile tracciare una sorta di itinerario immaginologico heiniano della rappresentazione della libertà identificata con la stessa capitale rivoluzionaria Parigi (Danneck 2020). Da patria sacra della libertà, “der Sitz heiliger Freyheit” (Koopmann 1989, 1) e delle donne, salutata come “Vaterland der Freyheit / und der Frauen” (*Atta Troll*, DHA 4, 36), patria della libertà e delle donne, nonché “novella Gerusalemme” e “mecca della libertà” (*Englische Fragmente*, DHA 7/1, 269), Parigi finirà per scadere per Heine nella città simbolo della corruzione e del vizio trasformandosi in un inferno babilonico (*Babylonische Sorgen*, DHA 3/1). Anche nella critica d’arte e nelle poesie la libertà appare in tutta la sua duplicità, quasi che quella testa di Giano rivol-

zionaria avesse reso evidente proprio a partire dall'estetizzazione del concetto di libertà le sue più profonde contraddizioni.

In alcune ecfresi di *Frau-Freiheit* Heine tematizza la polarità fra attrazione e repulsione che caratterizza il proprio ambivalente accostarsi al fenomeno rivoluzionario, evidente soprattutto a partire dagli anni Quaranta, quando con l'acuirsi di un certo disgusto per il materialismo francese aumenta in Heine il desiderio nostalgico della Germania, che il poeta visiterà per l'ultima volta nel 1844. Ad Amburgo, città materna, Heine confessa i propri turbamenti per bocca della dea Ammonia, patrona della città, una grande prostituta divina figlia del Sacro Romano Impero che mentre allevia le pene d'amore decanta il futuro di una Germania migliore con l'intento di dissuadere il poeta dal tornare nella corrotta e viziosa capitale dalle frivoli e malsane silfidi francesi. Ammonia è al contrario "[...] eine feine, / Anständ'ge, moralische Person" (Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, Caput XXIII, vv. 102-3, DHA 4, 144), nonché un'imponente natura femminile, per metà umana e per metà divina: "ein hehres Weib, ein wunderbares / Hochbusiges Frauenzimmer", "Die weltlichste Natürlichkeit [...] ein höheres Wesen" (ivi, vv. 59-60, DHA 4, 143). In questo *Frauenbild* ideologizzato e politicizzato Heine esalta in modo indiretto le virtù della Germania e in particolare di Amburgo, la città anseatica più prossima all'Olanda libertina e godereccia di Jan Steen. Sebbene Heine non voglia identificare Hammonia con una "déesse Germania" (Heine, *Préface destinée à >Germania<*, 1854, DHA 4, 303), essa rappresenta una contro-caritatura tedesca della *femme-libre* francese che rompe le convenzioni della morale sessuale borghese tedesca attraverso uno stile di vita edonistico e disinibito, ma la cui origine divina tradisce una certa superiore qualità che Heine attribuisce indirettamente al carattere pudico dei tedeschi. Parigi è sì la città della libertà per eccellenza, ma di una libertà così licenziosa e frivola che molti ne prendono le distanze.

Celeberrima e significativa l'ecfresi heiniana della più importante *Libertà* della storia che si mostra in tutta la sua magnificenza al Salon del 1831. Demitizzata e mondanizzata in un ironico stile ieratico, ma conservando gli attributi classici di una divinità antica e dotandosi di elementi antimonarchici come la picca, la coccarda tricolore e il berretto frigio tipici delle moderne *Liberté* repubblicane, la licenziosa quanto divina *Liberté guidant le peuple* di Delacroix appare a Heine nelle vesti di una poderosa *fille publique* che guida la Rivoluzione di Luglio del 1830, un misto tra una frine, un'etera greco-romana e una pescivendola, dalla carica rivoluzionaria di una Giovanna d'Arco e il sensualismo di una Venere di Milo, ovvero di una più modesta "Gassenvenus", una Venere di strada (Heine *Französische Maler*, DHA 12/1, 20). Heine è interessato soprattutto al significato del dipinto che celebrerebbe "ein großer Gedanke, der uns wunderbar entgegenweht" (Heine, *Französische Maler*, DHA 12/1, 12), un grande pensiero che ha risvegliato il popolo di Parigi guidandolo verso di essa. Inneggiando non solo alla libertà, ma alla vita e a uno stile di vita edonistico e disinibito, la *déesse* di Delacroix appare a Heine come una Grande Meretrice babilonese che unisce in sé la dignità antica di una grande dea con la natura sfrenata e dionisiaca del suo mito. Questa figura non è però soltanto "una grande idea" che risveglia il popolo dal suo torpore; es-

sa è soprattutto un grande corpo di donna, e Heine vede celebrata in lei l'istanza principe della rivoluzione materiale. Sono infatti la spudoratezza e la nudità di questa donna così provocante a destabilizzare il senso comune, di cui Heine mette a nudo il generale perbenismo nella figura del padre di famiglia, costretto a dare una giustificazione di quella singolare idea di libertà "senza camicetta" alla figlia (ivi, 21). Tuttavia, nell'ultima descrizione heiniana si avverte un senso di repulsione nei confronti della bella rivoluzione che poco prima lo aveva esaltato: scosso dall'accostamento tra i dipinti di Delaroche e di Robert, l'uno così truce, l'altro così pacifico, combattono nel suo cuore i due volti della libertà, che lo fissa ora con occhi selvaggi ma spaventati (ivi, 44-45). Il duplice volto della Libertà, prima battagliero, poi atterrito, rappresenta l'ambivalenza della rivoluzione che "zerstückt die Menschheit um sie zu verjungen" (Büchner 2020 [1988], 104).

4. Erotizzazione della morte: la Santa Ghigliottina

Dal *Salon II* di Heine letto nel febbraio 1835, Büchner riprende la critica al neogiacobinismo dal punto di vista teologico ed etico, trasponendola in alcune scene cardine del dramma didattico sulla rivoluzione *Dantons Tod* (1835), a partire dall'atto primo con il manifesto esposto da Desmoulins che trasuda di una concezione sensualista sansimoniana à la Heine – "Wir wollen nackten Götter, Bacchantinnen [...]" (Büchner 2020 [1988], 71) –, attraverso le espressioni dei dantonisti, durante i colloqui di carattere teologico e fino alla metaforica *Götterdämmerung* evocata da Héroult nell'ultimo atto, che tratteggia nell'immagine del tramonto degli déi che impallidiscono fino a scomparire il destino di morte dei dantonisti votati alla ghigliottina (ivi, 130).

Con la chiusura del manifesto della democrazia divina "ach, die gliederlösende böse Liebe" (ivi, 71) Büchner varia il celebre motivo heiniano con l'immagine della "santa-ghigliottina", considerata il simbolo della morte eroica e purificatrice (Godineau 1986, 196) e che nel dramma diviene la personificazione divina del Terrore come garante politico della democrazia livellatrice, dotandosi per giunta di una sfumatura morbosa ed erotizzata. Similmente avviene nella parodia fantasmatica del Terrore scritta da Alexandre Dumas, *La femme au collier de velours* (1850), dove la santa ghigliottina è impersonata dall'avvenente e fatale ballerina Arsene, amante di Danton, tenuta in vita grazie ad un patto di esclusività amorosa basato sul denaro e la corruzione, che fu del resto la passione di Danton e che lo condusse alla morte. Il grazioso nastro di velluto che adorna il collo della ballerina con l'amuleto della ghigliottina serve in realtà per tenere salda la testa della donna già decapitata, che rotolerà via dopo una febbrile notte di passione con un Hoffmann allucinato che ha venduto l'anima a questa *femme-fatale* contravvenendo ad un giuramento fatto alla fidanzata Antonia. Arsene, pallida e fredda morta vivente, *revenant* della libertà venata di un'esuberante carica erotica, di una bellezza algida e mortifera e che si anima solo ballando, rappresenta nient'altro che il sogno dell'illusione rivoluzionaria, "sogno che si fa attraverso la propria negazione" (Carlino 2021 [1994], 16).

Nel *Dantons Tod* di Büchner la libertà rivoluzionaria assume ovunque le sembianze di una donna equivoca. Numerosi gli aforismi epigrammatici dei dantonisti che accostano la libertà ad una donna di facili costumi. Il dramma si apre al Palais Royal dove i dantonisti si fanno mescolare le carte da una dama che fa a sua volta il proprio gioco riservando un *cœur* a suo marito e il *carreau* agli altri, rivelando così un intento subdolo e doppiogiochista. Gli incontri furtivi con Marion sono per Danton un pericolo morboso, l’evasione nel piacere mette a repentaglio la sua vita, “[...] die Schenkel der Demoiselle guillotiniere dich, der mons Veneris wird dein Tarpejischer Fels” (Büchner 2020 [1988], 85). Sempre più ostile ai giochi che si svolgono nei palazzi e luoghi del potere, Danton evade alla ricerca della propria libertà, libertà che dopo la sentenza di condanna a morte da parte del direttorio può ritrovare solo nel godimento e nella bellezza erotico-estetica lontano dal clima del Terrore, mettendo idealmente insieme i pezzi di una libertà frammentata come se fosse una Venere di marmo mutilata⁴:

Legendre: Wo ist Danton?

Lacroix: Was weiß ich? Er sucht eben die mediceische Venus stückweise bei allen Grisetten des palais royal zusammen, er macht Mosaik, wie er sagt [...]. Es ist ein Jammer, daß die Natur die Schönheit [...] zerstückelt und sie so in Fragmenten in die Körper gesenkt hat. (Ivi, 80)

Se “Die Freiheit und eine Hure sind die kosmopolitischsten Dinge unter der Sonne” (ivi, 127), allora la libertà cambia partito a seconda del vento rivoluzionario: “Sie wird jetzt anständig im Ehebett des Advokaten von Arras prostituieren” (*ibidem*). Quando Robespierre vuole impedire a Danton di far fermare i destrieri della rivoluzione al bordello, la libertà diventa un biglietto di sola andata per la ghigliottina, il vizio alto tradimento: “Das Laster ist [...] Hochverrat” (ivi, 86). Dalla fazione opposta la ghigliottina, sostituitasi alle leggi nell’esercizio del potere in nome della libertà, viene santificata dai robespierristi diventando un patibolo cristiano; per i dantonisti svolge invece una funzione fustigatrice: “Sie werden noch aus der Guillotine ein specificum gegen die Lustseuche machen” (ivi, 117). Alla religione epicurea del piacere Danton, definito da Lacroix “un santo morto”, contrapporrà una contro-religione stoica della morte voluttuosa, morte nel cui grembo egli potrà finalmente riposare, rievocando l’idea di abbandono amoroso nelle braccia della moglie “che ama come una tomba”: “ich liebe dich wie Das Grab [...] du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläute, deine Brust mein Grabhügel und dein Herz mein Sarg” (ivi, 69). Danton sceglierà così di corteggiare una nuova amante, la morte stessa: “Ich kokettiere mit dem Tod, es ist ganz angenehm so aus der Entfernung mit dem Lorgnon mit ihm zu liebäugeln” (ivi, 98), poiché per Danton è preferibile giacere sotto piuttosto che sopra la terra: “Es ist besser sich in die Erde zu legen, als sich Leichdörner auf ihr laufen; ich habe sie lieber zum Kissen, als zum

⁴ Emblematica a questo proposito la “Titelfoto” della statua della Venere mutilata di Trier sulla copertina del saggio di Buck (1976).

Schemel” (ivi, 108), sgattaiolando via da quella come se fosse non un’inginocchiato, ma il letto di una “barmherzigen Schwester [...] eine Hure” (ivi, 125).

Heine e Büchner tentano di leggere l’attualità politica alla luce dei passati eventi rivoluzionari per fornire un termine di paragone rispetto all’eterno ritorno dell’eguale. L’incapacità dell’Assemblea di costruire qualcosa di nuovo all’indomani della rivoluzione è imputata alle stesse lotte intestine che non sarebbero altro che il risultato di naturali antipatie, differenti inclinazioni caratteriali, modi e stili di vita di una composita *Weltpsychologie* che diventano una condanna per la società del futuro:

[...] sie wehrten sich thörigt gegen das Unvermeidliche, ein schmerzlicher, widersinniger Kampf begann, die schleichende, windige Lüge und der morsche, kranke Stolz fochten gegen die eiserne Nothwendigkeit, gegen Fallbeil und Wahrheit, gegen Leben und Begeistrung, und wir stehen jetzt noch auf der Wahlstätte. (Heine, *Beylage zu Artikel VI, Französische Zustände*, DHA 12/1, 146)

Si inserisce in questa analisi transtorica Jules Michelet, il quale ne *Les femmes de la Révolution* (1854) lesse le due più grandi stagioni della storia contemporanea francese all’ombra dei natali di due significative generazioni di uomini che avevano dedicato la loro vita al rinnovamento della scienza e del pensiero: la prima, intorno al 1760 in cui si collocano, tra gli altri, i natali di Danton e di Robespierre; la seconda, che dieci anni più tardi vede la comparsa di uomini di genio come Bonaparte, Saint-Simon, Fourier. Due momenti non casuali, di cui proprio con il *Dantons Tod* Büchner metterà in evidenza le profonde connessioni e la continuità ideale, leggendo così l’ambiguità del proprio presente alla luce di un passato carico ancora di quelle contraddizioni che fecero del primo periodo rivoluzionario un momento ineguagliabile della storia politica, eroso dalle fatiche di inconciliabili morali filosofiche. Queste epoche per Michelet si pongono tutte nel segno della *femme* e dell’amore, vera e propria molla della rivoluzione, influenzando il carattere delle dottrine pseudoreligiose della libertà a partire dal 1791 che si dividerebbero in due correnti, “l’idolâtrie dévôte et royaliste, l’idéauté républicaine”, l’idolatria realista e l’idealismo repubblicano (Michelet 1855 [1854], 21).

Michelet osserva come in particolare durante il Terrore amore e morte stringano un fatale sodalizio, il piacere si allei alla filosofia e la morte diventi una completa liberazione, in quanto molti, arrivati al punto di averne abbastanza, chiedevano il modo per essere ghigliottinati. In tale condizione di fugacità e volatilità, l’esistenza trovava significato nella fluidità. L’uomo della rivoluzione infatti “n’étant pas plus sûr de durer que le papier, les liaisons se brusquaient, se rompaient, se reformaient avec une mobilité extraordinaire” (ivi, 302). Nelle passioni illimitate che animavano lo spirito dei rivoluzionari lo storico vedeva infatti la radice del decadimento e della morte comune a molti personaggi che hanno consumato la loro breve esistenza durante le rivoluzioni. La vita dei rivoluzionari permeata dal *Todestrieb* forniva una giustificazione filosofica di quell’escatologia libertina dell’annientamento sadomasochistico:

Beaucoup, ennuyés, dégoûtés, très-peu curieux de vivre, prenaient le plaisir pour suicide. [...] A mesure qu'un parti politique faiblissait, devenait malade, tournait à la mort, les hommes qui l'avaient composé ne songeaient plus qu'à jouir [...] tant d'hommes précipités au cours de la fatalité, allaient se consoler, s'oublier dans ces maisons de ruine. Ces Palais-Royal, si vivant tour éblouissant de lumière, de luxe et d'or, de belles femmes qui allaient à vous, vous priaient d'être hereux, de vivre, qu'était, en réalité, sinon la maison de la mort? (Michelet 1855, 122-123)

La narrazione di Michelet si chiude con la reazione termidoriana, quando cioè scatta la rivalsa delle donne, coloro che più di tutti avevano subito le maniacali misure di un sistema ipercontrollato, austero, sospettoso, che aveva abolito ogni forma di tutela e impedito ogni nuovo provvedimento per un avanzamento della parità. Per loro la libertà assume nuovo significato, rinascono, per così dire, a nuova vita, ma in una forma del tutto grottesca. Davanti alla decapitazione di Robespierre “Les femmes surtout offraient un spectacle intolérable. Impuantes, demi-nues, sous prétexte de juillet [...]. Des furies dansaient en rond [...]. Tout ceci n'est plus la Révolution. Ce sont les commencement de la longue Réaction qui dure depuis un demi-siècle” (ivi, 311-312).

Bibliografia

- Agulhon Maurice (1979), *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion.
- Barbier Auguste (1864 [1840]), *Iambes et poèmes*. 15e éd. rev. et corr. Paris, E. Dentu.
- Barthes Roland (1964), *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Baudelaire Charles (1975), *Œuvres complètes*, I, sous la direction de Claude Pichois, Paris, Gallimard.
- (2014), *I fiori del male*, a cura di Antonio Prete, Milano, Feltrinelli.
- Berlin Isaiah (2002), *Freedom and Its Betrayal. Six Enemies of Human Liberty*, ed. by Henry Hardy, London, Chatto&Windus.
- (2005), *Libertà*, a cura di Henry Hardy, Milano, Feltrinelli.
- Boveschen Silvia (1979), *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Büchner Georg (2020 [1988]), *Werke und Briefe*, Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm, Ziegler Edda, München, dtv.
- Buck Theo (1986), *Grammatik einer neuen Liebe. Anmerkungen zu Georg Büchners Marions-Figur*, Aachen, Rimbaud Presse.
- Calvié Lucien (2021), “1830: La Liberté guidant le peuple de Delacroix, Heine, le philhellénisme et l'Antiquité”, *Anabases*, 34, 167-80.
- Carlino Carlo (2021 [1994]), “Una notte con il fantasma”, in Alexandre Dumas, *La ghigliottinata. La dama dal nastro di velluto*, trad. di Clara Caruso, Pavia, Ibis, 9-16.
- Collini Patrizio (2006), “Heine und Danton”, in Ingrid Hennemann Barale, Harald Steinhagen (Hrsg.), *Auf den Spuren Heinrich Heines*, Pisa, ETS Edizioni, 117-122.
- Crowder George (2004), *Isaiah Berlin*, Bologna, Il Mulino.
- Danneck Anna (2020), „Mutterland der Zivilisation und der Freyheit“. *Frankreichbilder im Werk Heinrich Heines*, Würzburg, Königshausen&Neumann.

- Darnton Robert (2019 [1995]), *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese*, Milano, Il Saggiatore.
- Erich Fromm (1941), *Escape from Freedom*, New York, Farrar & Rinehart.
- Guilhaumou Jacques (1989), *Sprache und Politik in der Französischen Revolution: Vom Ereignis zur Sprache des Volkes (1789 bis 1794)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Godineau Dominique (1991 [1988]), *Cittadine tricoteuses. Le donne del popolo durante la Rivoluzione francese*, Milano, La Tartaruga.
- Heine Heinrich (1972), *La scienza della libertà. Scritti politici*, a cura di Fritz Mende, Roma, Editori Riuniti.
- (1973-1997), *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Düsseldorf Heine-Ausgabe, hrsg. von Manfred Windfuhr, Hamburg, Hoffmann&Campe.
- (1973), *Ludwig Börne. Un memoriale di Heinrich Heine*, a cura di Paolo Chiarini, Bari, De Donato.
- (1979a [1972]), *La Germania*, a cura di Paolo Chiarini, Roma, Bulzoni.
- (1979b [1972]), *Rendiconto parigino*, a cura di Paolo Chiarini, Roma, Bulzoni.
- Koopmann Helmut (1989), *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter: Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Magris Claudio (2014), "Postille al Romanticismo di Isaiah Berlin", *Quaderni di Palazzo Serra*, 25, 199-210.
- Maierhofer Waltraud (2005), *Hexen-Huren-Heldenweiber*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag.
- Mayer T.M. (1979), "Umschlagporträt. Statt eines Vorworts", in L.A. Heinz (Hrsg.), *Georg Büchner I/II*, München, Text+Kritik, 5-15.
- Michelet Jules (1855 [1854]), *Les Femmes de la Révolution*, Paris, Adolphe Delahays.
- Müller Kristiane, Urban Eberhard (1987), *Die Weibsbilder im Spiegel der Karikatur. Eine Kultur- und Sittengeschichte des 19. Jahrhunderts*, Menden, Edition Aktuell.
- Oehler Dolf (1979), *Pariser Bilder 1 (1830 - 1848): Antiburgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1980), "Liberté, Liberté Chérie: Männerphantasien über die Freiheit. Zur Problematik der erotischen Freiheitsallegorie", in Peter Becker (Hrsg.), *Georg Büchner. Dantons Tod. Die Trauerarbeit im Schönen*, Frankfurt am Main, Syndikat, 91-105.
- (1988), *Ein Höllensturz der Alten Welt: Zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juni 1848*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Regnier Philippe, Rütten Raimund, Jung Ruth, Schneider Gerhard (1996), *La caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880: un discours de résistance?*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Renouvier Jules (1863), *Historie de l'art pendant la Revolution, considérée principalement dans les estampes*, Paris, Renouard.
- Sahlberg Oskar, Hrsg. (1977), *Baudelaire 1848. Gedichte der Revolution*, Berlin, Wagenbach.
- Starobinski Jean (2006 [1964]), *L'invention de la Liberté. 1700-1789*, Paris, Gallimard.
- Vovelle Michel (1982), *Die Französische Revolution. Soziale Bewegung und Umbruch der Mentalitäten*, München, Oldenburg.
- Zugeler Waltraud (1999), *Die starke Frau: Untersuchungen zu einem Weiblichkeitsbild in der epischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Peter Lang.

Paul Celan: poesia come affermazione di libertà. Le ambiguità della ricezione critica

Liliana Giacoconi

Abstract:

Paul Celan understands the obscurity of poetic verse as the clear manifestation of its freedom, the means by which poetry seeks to escape its own annihilation in order to remain faithful to the immanent reality of human life. An examination of his speech *The Meridian*, dedicated to poetic language, reveals the underlying principles of his lyrical work: the mystery of the encounter with an Other with whom it can speak. Only through a true and profound contact with the Self will the poet be able to realise his own freedom and move with poetry along a circular path that leads from the Self to the Other. On this path, he must confront the mechanisms of human destruction that history made manifest in many occasions. Celan had to confront the accusation of plagiarism, which he saw as a new attempt to undermine the freedom of the poet. The struggle for lyrical and poetic freedom was part of his life and work and has left a considerable mark on European culture to the present day.

Keywords: Freedom, Meridian speech, Paul Celan, Plagiarism, Poet

1. Libertà e verso oscuro in Celan

Rifacendosi all'asserzione di Pascal: "ne nous reprochez pas le manque de clarté" (Celan 1983b, 195), Celan contesta il giudizio di coloro i quali, in maniera sprezzante, sminuiscono la poesia dal verso oscuro. Proprio l'oscurità costituisce l'essenza stessa della poesia, si fa anzi manifestazione inequivocabile della sua libertà; è garanzia, per il dettato lirico, di essere compreso attraverso le epoche. Tuttavia il contesto non va frainteso: Celan ha sempre rifiutato l'ermetismo, tanto che nella dedica a Hamburger, il suo traduttore inglese, scrive: "Ganz und gar nicht hermetisch!" (1988, 27). L'oscurità del verso è piuttosto un modo grazie al quale la poesia cerca di sottrarsi al proprio annientamento per restare aderente alla realtà immanente della vita umana¹. Gli ostacoli che affronta non sono indifferenti: la poesia di Celan descrive infatti una realtà ridotta in frammenti,

¹ In questo senso si esprime S. Furlani (2006, 199). Il filosofo H. G. Gadamer è stato fra i primi a rilevare nella poesia di Celan un aspetto di realismo, benché filosoficamente inteso e con accenti esistenzialisti; cfr. Gadamer 1973.

contraddittoria, dai caratteri spesso indecifrabili, assurdi e a tratti incomprensibili; è questa complessa concretezza esperienziale che il poeta vuole restituire grazie ai suoi versi che portano inciso il segno dell'oscurità². Fin dagli anni rumeni il poeta ha redatto brevi appunti, aforismi e frammenti, utilizzando uno stile estremamente conciso; la raccolta è stata pubblicata postuma con il titolo *Mikrolithen* (Microliti), titolo che possiamo rintracciare in un'annotazione che risale al 1956: "Mikrolithen sinds", scrive Celan, "Steinchen, kaum wahrnehmbar, winzige Einsprenglinge im dichten Tuff deiner Existenz" (2020, 62). Dunque parallela alla produzione lirica, con il discorso di Brema del 1958 e quello di Darmstadt del 1960, questa prosa costituirà un secondo ramo della vena letteraria dell'autore, una sorta di poetica e anzi la sola che Paul Celan non cesserà di annotare fino alla morte. È significativo rilevare inoltre come questi brevi testi siano stati redatti in rumeno, poi in francese quindi in tedesco: attraversando l'intera vicenda celaniana i *Mikrolithen* conservano incapsulate tracce significative del pensiero e degli avvenimenti che hanno caratterizzato la vita del poeta.

A proposito dell'oscurità del linguaggio poetico, che tanto spesso gli veniva rimproverata (1983a, 195), Celan annoterà: "Das Gedicht ist als Gedicht *dunkel*, es ist *dunkel*, weil es das Gedicht ist" (2020, 82). L'oscurità congenita del verso poetico è funzionale alla poesia in maniera duplice: da un lato nel suo voler rendere la complessità dell'essere nel mondo, dall'altro nel tentativo di sottrarsi alla caducità di una lingua superficiale, non congegnata in relazione alla portata del suo messaggio. Purtuttavia l'oscurità non costituisce una ricerca di eternità; essa vuole piuttosto esplicitare la trascendenza del dettato lirico, intende affermare il valore di una lingua poetica che racchiude in sé il compito essenziale: cercare il suo destinatario. La poesia si dirige sempre verso un "tu" con il quale deve instaurare un dialogo. Prosegue infatti Celan:

Darunter, unter dieser kongenitalen Dunkelheit verstehe ich freilich nicht etwa jene Lichtenbergschen Zusammenstöße von Büchern und Leserköpfen, bei denen es nicht immer vom Buch der hohl klingt; im Gegenteil, das Gedicht will verstanden sein, es will gerade, weil es *dunkel* ist verstanden sein –: als Gedicht, als 'Gedichtdunkel'. Jedes Gedicht erheischt also Verständnis, Verstehenwollen, Verstehenlernen. (*Ibidem*)

Se con questo assunto egli si premura di esemplificare una poesia proiettata all'incontro con un destinatario, termine essenziale del progetto lirico, a questo destinatario egli chiede di far sua la poesia, di comprenderla sebbene oscura, riaffermando, attraverso la reiterazione dei composti del verbo *verstehen*, la necessità della poesia di trovare accoglienza presso un lettore che voglia com-

² Un'interessante disamina del rapporto tra linguaggio e realtà in Paul Celan è stata condotta da M. Rascente (2011). La metafora nella poesia di Celan si rivela nella sua assurdità poiché la dimensione in cui si colloca non ha riferimenti retorici, si qualifica piuttosto come percorso accidentato in un cammino che percorre la realtà nella sua verità antimetaforica, fatta di rotture e silenzi. Il linguaggio poetico celaniano non smette di confrontarsi e lottare contro quel meccanismo di annientamento che la storia ci ha proposto.

prenderla e che desideri farla sua nonostante il *Gedichtdunkel* (“buio poetico”), poiché la poesia per sua natura reclama comprensione (*ibidem*).

2. L'incontro con l'Altro quale atto di libertà

Il 22 ottobre 1960 viene conferito a Paul Celan il premio Georg Büchner, uno dei più prestigiosi riconoscimenti letterari in Germania; per questa occasione l'autore comporrà il discorso *Der Meridian* (Il Meridiano). Culmine della riflessione teorica sulla poesia, è un testo che possiamo annoverare fra i più densi della sua intera opera. Ed è proprio in questo scritto che Celan istituisce teoricamente il nesso fra poesia e libertà³. Il poeta tematizza il significato della sua produzione poetica evocando l'opera di Büchner *Dantons Tod*, pièce teatrale nella quale viene messa in scena una disquisizione sulla nozione di arte. I rivoluzionari stanno per essere decapitati, il Terrore è al suo culmine, silenziosa si staglia la figura di Lucile, la quale in disparte, dopo che suo marito Camille è stato decapitato, e prima di affrontare lei stessa il patibolo, griderà la sua “controparola”: “Es lebe der König!” (Celan 1983b, 189). Proprio in questa figura femminile si incarna per Celan la parola poetica: assurda, ignorata è tuttavia l'unica capace di affermarsi. Il *Gegenwort* di Lucile è al contempo atto di libertà e azione vera e propria; afferma infatti Celan:

Und hier, wo alles zu Ende geht, in den langen Augenblicken, da Camille – nein, nicht er, nicht er selbst, sondern ein Mitgefahrener –, da dieser Camille theatralisch – fast möchte man sagen: jambisch – einen Tod stirbt, den wir erst zwei Szenen später, von einem ihm fremden – einem ihm so nahen – Wort her, als den seinen empfinden können, als rings um Camille Pathos und Sentenz den Triumph von “Puppe” und “Draht” bestätigen, da ist Lucile, die Kunstblinde, dieselbe Lucile, für die Sprache etwas Personhaftes und Wahrnehmbares hat, noch einmal da, mit ihrem plötzlichen “Es lebe der König!” Nach allen auf der Tribüne (es ist das Blutgerüst) gesprochenen Worten – welch ein Wort! Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den “Draht” zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den “Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte” bückt, es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt. (*Ibidem*)

Nel luogo dove è stato eretto il patibolo, laddove tutto sembra finire, lì si cela un nuovo inizio. *L'Augenblick* (attimo) è il punto di svolta: il sostantivo al plurale è corredato da Celan dall'aggettivo *langen*, quasi a forzare questo lasso di tempo per sua natura contratto. In questi attimi si cristallizza e trionfa il teatrale, carico del pathos dal sentore di falso, tanto che la morte prospettata a Camille è addirittura definita giambica. Il personaggio della scena büchneriana è un uomo imprigionato non tanto dalle catene quanto piuttosto dai fili della retorica: è la parola che sa di sentenza, il trionfo del patetico che avvincono più dei cep-

³ Sarà C. Miglio a parlare proprio di “Un meridiano libertario”, titolo che appone al primo paragrafo del suo saggio (2009, 279-292).

pi del boia. Il condannato è di fatto una marionetta, un pupazzo intrappolato nelle trame che governano i suoi movimenti e dunque i suoi discorsi. La parola che spezzerà questa finzione viene da Lucile, la “Kunstblinde”, colei che è cieca all’arte, l’unica capace di vedere e quindi di pronunciare la parola liberatoria: “Es lebe der König!” (*ibidem*). Con questo grido Lucile non vuol certo sostenere l’*Ancien Régime*, intende al contrario manifestare l’assurdità del contesto che si è instaurato su quel patibolo. Esclama Celan: “welch ein Wort!” poiché quella di Lucile non è retorica, la sua parola riconduce bensì la scena al senso di realtà: è la realtà ad essere assurda poiché l’assurdo abita il mondo, e addirittura si fa garanzia di umanità. In questa parola di Lucile, tanto assurda quanto umana, Celan incontra la poesia: “Ich habe bei Lucile der Dichtung zu begegnen geglaubt, und Lucile nimmt Sprache als Gestalt und Richtung und Atem wahr” (Celan 1983b, 194). Lucile percepisce la parola non come espediente retorico, bensì quale essere vivente, oggettivo e come tale capace di indicare una direzione. L’autore mette qui in luce la valenza comunicativa del linguaggio poetico, la tensione verso una mai raggiunta absolutezza alla quale esso, tuttavia, non cessa di aspirare malgrado le ambiguità che lo minacciano; la sua meta da raggiungere è l’Altro.

Il meridiano è il circolo massimo che attraversa la sfera terrestre, passando dai due poli divide il globo e ne tocca sia zenit che nadir: esso è al contempo partizione e legame che unisce. La poesia per Celan non è altro se non un insieme di meridiani, di linee invisibili che conducono all’incontro, come leggiamo nella lirica *In der Luft* dalla raccolta *Die Niemandrose* del 1963:

Groß
geht der Verbannte dort oben [...]

Mit ihm
wandern die Meridiane:
an-
gesogen von seinem
sonnengesteuerten Schmerz, der die Länder verbrüderet nach
dem Mittagsspruch einer
liebenden
Ferne. (Celan 1983a, 290, vv. 5-6; 13-20)

Il dolore dell’esiliato risucchia i meridiani nella loro migrazione e al contempo affratella i paesi. Scrive Bevilacqua, nell’introduzione a *La verità della poesia*, che il meridiano è “una benefica e imprecisa universalità della poesia” (in Celan 1993, XIX); potremmo allora sicuramente vedere questa linea che divide e congiunge come un luogo poetico nel quale trovano spazio i versi oscuri e dove i poeti possono abitare in libertà. Il meridiano è per Celan la poesia stessa: “Der Meridian: der geheime, zu Unsichtbarem verlebendigte Reim” (2020, 122); esso si fa luogo invisibile dell’incontro e della libertà per eccellenza.

La poesia spoglia il linguaggio dalle ambiguità, lo libera e in tal senso diventa viva contestazione dell'arte nella sua accezione etimologica che la rende prossima a quanto è artificiale o artefatto. Osserverà infatti Celan come nell'opera büchneriana vi sia già una contestazione dell'arte alla quale la poesia deve fare ritorno: "gibt es nicht bei Georg Büchner", asserisce il poeta, "eine vielleicht nur halblaute, vielleicht nur halbbewußte, aber darum nicht minder radikale [...] In-Frage-Stellung der Kunst [...] Eine In-Frage-Stellung, zu der alle heutige Dichtung zurück muß, wenn sie weiterfragen will?" (Celan 1983b, 192-193). D'altronde la poesia "eilt uns ja manchmal voraus" (ivi, 194), ovvero è sempre in anticipo sui tempi, al contempo rivela la sua natura più vera in quella congenita tendenza ad ammutolire che le è propria. Celan, attribuendo uno "Schon-nicht-mehr" e tuttavia un "Immer-noch" al poema (ivi, 197), ci riconduce con forza alla portata radicale del linguaggio poetico, il quale soggiace d'altronde alla natura proteiforme della lingua: se da un lato questa impone dei limiti, al contempo dischiude al poeta infinite possibilità di totale libertà. Il linguaggio poetico crea transizioni dove ci sono barriere, rende permeabili i confini, guadagna gradi di libertà e indica delle possibilità laddove sembrano esserci soltanto negazioni.

Tale libertà sottostà tuttavia ad un patto, che si esplicita nella consapevolezza da parte del poeta della propria condizione umana, condizione che impone all'io lirico di fare poesia restringendo il suo spazio per collocarsi in prossimità della propria essenza creaturale. Se vuole aprirsi all'altro, il poeta deve situarsi con la propria arte nel luogo più vicino a sé stesso: "geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge" (ivi, 200) intima Celan, poiché solo dal contatto vero e profondo con il sé, il poeta riuscirà a realizzare la propria libertà, percorrendo con la poesia un cammino circolare che conduce dal sé all'altro (*ibidem*). In tal guisa la poesia è libera di farsi incontro all'Altro, poiché questo è il suo compito imprescindibile: "Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber", asserisce perentoriamente Celan (ivi, 198). Fare poesia è dunque aprirsi alle infinite possibilità della lingua per collocarsi, in ultima analisi, dentro il mistero dell'incontro: "im Geheimnis der Begegnung" (ivi, 198). La poesia, definita "diese Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst!" (ivi, 200) trova nell'*intentio* l'esito decisivo: la ricerca del dialogo con l'Altro. Nel discorso che Paul Celan tiene a Darmstadt nel 1960, tale elemento gioca un ruolo determinante: il poeta affida al rapporto con l'Altro, lettore e amico, il senso stesso del fare poesia. A tale proposito Emmanuel Levinas scriverà: "Le poème va d'une traite au-devant de cet autre qu'il suppose à même d'être rejoint, dégagé - délivré" (Levinas 1976, 62-63). Il filosofo vede la poesia di Celan in cammino, alla ricerca di un soggetto con il quale instaurare un dialogo che, anche se disperato, costituirà comunque un incontro di liberazione; la poesia si farà accogliente proprio per ricevere questo "tu" col quale mettersi in relazione: "Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen" afferma Celan (1983a, 198). Nel poeta era evidentemente presente, oltre alla vena teorica dell'autore, che non concepiva iato alcuno fra vita e poesia, un altrettanto irrimediabile bisogno di vicinanza umana, di compagnia e accoglienza. E tanto più profondamente il colpo inflitto dal tradimento dell'amicizia squasserà la vita del poeta.

3. L'amicizia e l'accusa

Appena arrivato a Parigi, Celan incontra una giovane studentessa olandese, Diet Kloos-Barendregt, con la quale intrattiene una breve ma intensa relazione. Ad accomunarli c'era anche un doloroso trascorso: Celan aveva passato quasi due anni in un campo di lavoro sorvegliato dai soldati delle SS che affiancavano i fascisti rumeni. In maniera diversa e ad un'altra latitudine, Diet aveva vissuto la terribile esperienza nazista: i soldati tedeschi l'avevano arrestata sul finire del 1944 insieme al marito Jan Kloos a causa del loro impegno nella resistenza. Jan fu torturato davanti ai suoi occhi e infine fucilato il 30 gennaio 1945. Diet uscirà di prigione dopo una detenzione durata quasi due mesi (Celan 2002, 15-16). Del rapporto con Celan abbiamo testimonianza in un esiguo carteggio, composto da poco più di una decina di lettere. Tuttavia questi scambi epistolari ci danno la misura dello spaesamento interiore vissuto da Celan in quei primi mesi nella capitale francese, e vi troviamo già tematizzati immagini e concetti che successivamente costituiranno l'ossatura della poetica celaniana. Pervasivo è il senso di smarrimento che, seppur comprensibile nel primo periodo parigino, d'altro canto non abbandonerà il poeta durante l'arco di tutta la sua vita. Nella lettera a Diet Kloos del settembre 1949 l'autore palesa tutta la sua solitudine: "Ich bin sehr einsam, Diet, und habe nicht nur mit dem Himmel und seinen Abgründen zu ringen" (ivi, 73), le confessa. Nell'autunno di quello stesso anno Celan aveva accolto in visita prima Klaus Demus, storico dell'arte e letterato, poi il pittore Edgar Jené; ambedue intellettuali con i quali era entrato in contatto tra la fine del 1947 e l'estate del 1948 a Vienna. Queste visite avevano alleviato il profondo senso di abbandono che lo opprimeva, come racconterà a Diet (ivi, 75, 77). Ancora nel dicembre del 1949 scriverà all'amica della giovinezza, Ruth Lackner, che l'anno appena trascorso non aveva portato altro nome se non quello della solitudine, dell'isolamento e della chiusura: "ein Schatten und Dunkeljahr das, wenigstens für mich, keinen anderen Namen trug als den der Einsamkeit, der Abschiedenheit und Verslossenheit" (Chalfen 1983, 155). Non è dunque difficile comprendere il ruolo giocato in questo frangente dall'amicizia che avrà occasione di allacciare con il poeta Yvan Goll, che inizierà a frequentare assiduamente proprio sul finire di quel triste 1949. Lo aveva conosciuto del tutto fortuitamente a casa del comune amico Yves Bonnefoy, e si era poi recato in visita dal poeta alsaziano preceduto dalla raccomandazione di Alfred Margul-Speerber, l'anziano mentore dei tempi di Bucarest con il quale condivideva l'origine ebraica, e che ora lo presentava come un talentuoso giovane poeta. Yvan Goll, gravemente malato di leucemia, sentendo approssimarsi la fine aveva chiesto a Celan di tradurre in tedesco alcune delle sue opere. Il giovane poeta restò al capezzale dell'amico fino alla sua morte, avvenuta il 27 febbraio del 1950, realizzando al contempo la traduzione delle raccolte: *Élegies d'Iphétonga* (*Suivi de Masques de Cendre*), *Les Géorgiques Parisiennes* e le *Chansons malaises* (Celan, Sachs 2017, 191). Con la dipartita dell'amico molte cose cambieranno, una traccia dell'atmosfera non più serena la possiamo già scorgere nella lettera a Diet Kloos del 20 aprile 1950,

in cui Celan scrive di stare attraversando un periodo di eccessiva confusione e sconcerto: “allzu wirren und verwirrendes Zeit” (2002, 80), sentimenti dovuti, con tutta probabilità, all’ambiguo comportamento della vedova Goll. Di fatto alla scomparsa dell’autore di *Traumkraut*, la moglie Claire allontanò Celan dal lascito letterario, nel quale era stato incluso dallo stesso Goll, e gli impedì persino di pubblicare le traduzioni in tedesco già pronte per la stampa. Di queste si appropriò la stessa Claire la quale, dopo aver apportato alcune modifiche, pensò bene di pubblicarle come versioni da lei eseguite (Wiedemann 2000, 61). Diede quindi inizio a una virulenta campagna diffamatoria accusando Celan di aver attinto a piene mani dall’opera di Goll. L’accusa di plagio verrà portata avanti con metodi subdoli: invierà lettere circolari alle case editrici Deutsche Verlags-Anstalt e Fischer Verlag; alle riviste *Aufbau* di Manfred George pubblicata a New York, *Konturen* di Hans Bender, alla *Neue Literarische Welt* di Sabais, e anche ai direttori delle emittenti “Bayerischen Rundfunk”, e della “Süddeutschen Rundfunk”, lettere accompagnate sempre dalla richiesta di non pubblicare nulla di Paul Celan. Comunque il 1952 sarà anche un anno ricco di avvenimenti positivi per il poeta: a dicembre sposa Gisèle de Lestrange, un’artista di nobile e antica famiglia parigina, e al contempo pubblica in Germania, presso la casa editrice di Stoccarda Deutsche Verlags-Anstalt, il volume di poesie *Mohn und Gedächtnis* (May, Großens, Lehmann 2012, 20). La pubblicazione, pur non risparmiandogli critiche e incomprensioni, consacrerà definitivamente la sua fama di poeta. Celan seguirà con trepidazione le reazioni suscitate dalla sua opera, e nonostante la ricezione sia complessa, alcuni critici già inseriscono la sua poesia nella scia dell’opera di Trakl e di Else Lasker-Schüler (Celan 1999, CXLVIII). Proprio tale successo inasprirà le sistematiche vessazioni di Claire Goll che subito diffonde alla stampa una circolare dove taccia Celan di aver copiato l’opera di Goll: “Paul Celan’s Buch *Mohn und Gedächtnis*: [...] Dieser Band ist ja völlig von Goll’s *Traumkraut* inspiriert!” (Wiedemann 2000, 187). Per dare maggiore credibilità alle sue asserzioni, la vedova Goll imputa il ritiro dal commercio del primo volume di poesie *Der Sand aus den Urnen*, pubblicato a Vienna nel 1948, al plagio operato da Celan ai danni di autori rumeni, le cui opere d’altronde erano del tutto sconosciute all’estero (ivi, 189). L’autore di *Todesfuge* insomma è sempre stato un falsario, ancor prima di aver saccheggiato i versi di Yvan Goll. Il fine che Claire Goll si propone, tuttavia, non è quello di suggerire una stroncatura dell’opera del poeta, il suo attacco è volto a colpire l’uomo con il preciso intento, almeno nelle sue velleitarie intenzioni, di sbarrargli la carriera letteraria, erodendo il successo che nel frattempo iniziava a riscuotere; l’astio con il quale perseguirà il suo scopo non verrà mai meno. Peraltro, si tratta di accuse alle quali, in un primo momento, Celan non darà molto peso (ivi, 190).

Nell’aprile del 1960, quando ormai la fama di Celan è all’apice, Claire Goll pubblica nella rivista letteraria *Baubudenpoet* il feroce articolo “Unbekanntes über Paul Celan” (Goll 1960, 115-116; Wiedemann 2000, 251-253). Proprio da questo momento incomincia in senso vero e proprio quello che sarà definito “Goll Affäre”, con un aperto richiamo all’“affaire Dreyfus”. Nell’articolo la

vedova Goll attacca Celan sperando di creare uno scandalo di proporzioni formidabili. Accusando Celan di plagio, rivela il desiderio di minare l'unico spazio vitale per un poeta, quello della lingua. Non si tratta più di accusare l'autore di essersi appropriato dei versi di Yvan Goll, ma di una vera e propria calunnia volta a mettere in dubbio l'integrità stessa del poeta distruggendo la sua reputazione. La vicenda biografica di Celan, i genitori trucidati nei lager nazisti della Transnistria, divengono per la Goll solo una "traurige Legende" (ivi, 252) creata ad arte da un impostore, il quale, dietro la parvenza di una colta gentilezza, nascondeva ambizioni smodate; il suo scopo era infatti quello di affermarsi sulla scena letteraria a scapito dell'opera di Yvan Goll: Celan, in conclusione, è un "Meisterplagiator" (ivi, 253).

4. La critica tedesca e il plagio

Celan si sentì annientato da questa operazione che definì l'"Infamie" (Wiedemann 2000, 474). In gioco c'era insomma l'intera sua esistenza di poeta, peraltro ebreo e di lingua tedesca. L'amico Yves Bonnefoy scriverà in merito: "L'accueil confiant n'avait fait que rendre plus douloureuse la blessure restée ouverte" (2007, 15). Bisognerà ricordare che in Francia non si conosceva ancora la poesia di Celan, tradotta fino ad allora solo episodicamente. La moglie Gisèle, come pure molti suoi amici, e persino i colleghi con i quali collaborava nelle riviste letterarie parigine, non conoscevano il tedesco.

Proprio in quello stesso anno, come abbiamo ricordato, gli viene conferito il prestigioso premio Büchner; Celan sarà anche il primo letterato di origine ebraica a riceverlo. Il discorso *Der Meridian* vede la luce proprio in questo inquietante frangente; dai numerosi materiali preparatori al discorso emerge chiaramente lo stato di drammatica sofferenza in cui la calunnia della Goll aveva gettato Celan: di fatto questa vicenda sconvolgerà la sua esistenza. Il titolo del discorso ci riconduce all'intenso scambio epistolare che l'autore intrattenne con la poetessa Nelly Sachs: anch'essa di origine ebraica, viveva in Svezia dove era riparata nel 1940 per sfuggire alle deportazioni naziste. Nelly esorta Celan ad avere fede nell'amicizia e in una lettera del gennaio 1959 scrive: "zwischen Paris und Stockholm der Meridian des Schmerzes und des Trostes läuft" (Celan, Sachs 1993, 25). L'anno successivo Celan intollererà proprio *Der Meridian* il discorso per il conferimento del premio Büchner. Negli appunti egli annota: "Das Gedicht, so fragil es sein mag, es ist was heute kaum mehr gibt: es ist solidarisch. Es steht zu dir. [...] Es steht mit dir gegen die Infamie" (Wiedemann 2000, 473-474). Pur nella sua fragilità, la poesia è solida compagna e combatte per il poeta, sta dalla sua parte. Affermazioni dalle quali possiamo leggere in trasparenza l'abisso in cui il poeta si sente sprofondare. "Geheimnis der Person", annota ancora negli scritti preparatori, "Darum sucht, wer das Gedicht zerstören will, die Person zu vernichten" (ivi, 475). L'autore instaura in tal modo un parallelo fra la poesia e il suo autore in quanto persona e poeta; è significativo come in Celan i due aspetti siano inscindibili: chi distrugge la poesia uccide pertanto anche l'uomo.

Il tema del meridiano, linea che collega punti diversi di una medesima terra, ricorre nuovamente in un successivo scambio epistolare con l'amica ora in Svezia: "Liebe, gute Nelly Sachs, Sie haben mir einmal geschrieben, zwischen Stockholm und Paris laufe der Meridian des Schmerzes. Ich werde mit Ihnen von Schmerzlichem sprechen müssen, liebe Nelly Sachs: fast täglich fällt die Infamie der Menschen über mich her" (Celan, Sachs 1993, 121). Nelly intuisce come al di sotto di questi attacchi critici serpeggi un antisemitismo mai sopito, e che in quegli anni è ancora troppo doloroso da sopportare, per chi, come loro due, era fortunatamente scampato al massacro nazista: "Wir gehören dem Tod [...] das Leben hat die Gnade uns zu zerbrechen" aggiungerà Sachs (Celan, Sachs 1993, 25). Il fatto che colei che stava smuovendo i più torbidi fondali della società letteraria, affidandosi a riviste non certo di prim'ordine, fosse anch'essa di origine ebraica, contribuiva ad esacerbare il dolore che feriva Celan. Tuttavia anche la critica tedesca giocherà un ruolo non secondario. Hans Egon Holthusen, intellettuale e poeta, presidente a Monaco dell'Accademia bavarese di belle arti, da giovane era entrato nelle fila delle SS; quindi, aveva aderito al partito nazista NSDAP (Winkler 2019, 183). Ancora all'inizio degli anni Sessanta del Novecento, era stato presidente del Goethe-Haus a New York (precursore del futuro Goethe-Institut) e presidente dell'Akademie der Künste di Berlino Ovest. In qualità di influente critico orienta ora i suoi strali contro le prime raccolte di Celan: definisce le poesie manifestazioni di un vissuto stilizzato, risolto in "Genitivmetaphern", metafore che peraltro trova poco riuscite dal punto di vista poetico. Rimprovera inoltre a Celan di aver voluto sublimare la morte nei lager privandola, per così dire, di tutto il suo carico di dolorosa concretezza (Wiedemann 2000, 208). Questi commenti furono per Celan la reiterazione della "traurige Legende" sulla morte dei genitori in un campo di sterminio, propalata dalla Goll. Tra l'altro Holthusen, pur avendo un passato legato al nazismo, godeva della massima considerazione in Germania Ovest, e questo acuiva la ferita di Celan che vedeva messo sotto attacco non solo il suo essere poeta bensì anche la propria appartenenza ebraica. Non da meno sarà Curt Hohoff: anch'egli intellettuale con trascorsi nella Wehrmacht, scriveva per riviste letterarie di orientamento cattolico e conservatore (Emmerich 2020, 91); dal 1947 era stato redattore della *Süddeutsche Zeitung* per poi dedicarsi interamente alla scrittura. Nell'articolo "Flötentöne hinter dem Nichts", richiama l'origine ebraica dell'autore nato in Bucovina che aveva perso i genitori nei campi di sterminio, per asserire come le strofe di Celan siano cantilenanti e con "Ihre rhythmische Lullung [...] gehören einem Magier" (Wiedemann 2000, 210). Successiva all'allusione antisemita, la sua analisi si appunterà sui prestiti poetici, molti dei quali, a suo giudizio, provengono evidentemente dalle opere di Goll. E in maniera esemplare si premura di riportare nell'articolo strofe del poeta alsaziano con annesse le supposte varianti celaniane (ivi, 212). Ancora Richard Exner, nel saggio *La poesie allemande d'Yvan Goll* (ivi, 213) elucida i caratteri dell'attuale giovane poesia tedesca la quale "porte visiblement la marque de l'influence de Goll" (*ibidem*). Da notare come lo scritto di Exner sia stato in realtà manipolato da Claire Goll, per indirizzare la critica secondo i suoi intenti diffamatori nei

confronti di Celan (ivi, 214). Anche Helmut Uhlig nel suo *Das lyrische Repertoire. Zu neuen deutschen Gedichtbänden*, parlerà di epigoni e imitatori, nelle cui file è certamente da annoverare Celan. In riferimento alla raccolta *Von Schwelle zu Schwelle*, asserirà che le poesie di Celan “lassen deutliche Anklänge der späten Lyrik Ivan Golls erkennen” (ivi, 216). Sono infine da ricordare le lettere anonime che non si peritano di lasciare sottintesi. Particolarmente feroce la missiva recapitata nel 1956 alla casa editrice di Celan, la Deutsche Verlags-Anstalt, nella quale si accusa apertamente e senza mezzi termini il poeta del reato di plagio: “Ich verweise auf den Meisterplagiator Paul Celan, der in seinen Versen das mittelmäßig wiederholt, was Ivan Goll zur Meisterschaft gebracht hat” (ivi, 198). Varrà la pena citare, in questa breve quanto arbitraria cernita, quanto scrive Felix Mondstrahl il 19 luglio 1961 sul *Vorwärts*: “Tatsache ist [...] daß Celan sehr stark bei Ivan Goll entlehnt hat, teilweise so stark, daß er plumpen Plagiaten bedenklich nahe kam. [...] Da braucht man doch nicht so arrogant und großsprecherisch vom ‘Genie’ Celan zu reden” (ivi, 382).

5. La reazione di Celan alla calunnia

Il poeta, dopo un primo momento di quasi incredulità nei confronti di questi attacchi da parte della critica tedesca, che aderiva pienamente al piano diffamatorio della Goll, cerca di concepire un’adeguata risposta alle accuse di plagio, che per quanto infondate, avranno effetti distruttivi sulla sua esistenza. Celan si sente colpito innanzitutto in quanto poeta: mettendo in dubbio la veridicità della sua opera viene sminuita la sua intera produzione poetica, concepita peraltro dall’autore come dialogo con l’umanità, sincera come lo può essere una stretta di mano: “Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht” (Celan 1983b, 177), come aveva scritto in una lettera a Hans Bender il 18 maggio 1960. Il plagio vale sotterfugio, il suo etimo allude alla *plaga*, la trappola, l’inganno. Oltre alla comune accezione, peraltro ben nota, il termine racchiude un concetto che si riferisce alla sottrazione fraudolenta della libertà, addirittura il plagio civile si configurava nel diritto romano quale delitto contro la libertà individuale: l’ingannevole riduzione in stato di schiavitù di una persona del tutto libera alla luce del diritto. L’uso del termine nell’accezione moderna viene mutuato da Marziale, il quale nei suoi *Epigrammi* allegorizza il significato traducendolo dall’ambito giuridico a quello letterario per colpire il poeta che recita versi dello stesso Marziale, pur attribuendosi la paternità della poesia (Marziale, *Epigrammi* I, 52). È attraverso il francese “plagiaire” che il termine rientra in uso sul finire del XVI secolo; ma dobbiamo attendere il XVIII secolo per veder comparire sempre in Francia il termine “plagiat”, da dove passerà nelle altre lingue europee, e anche in tedesco dove manterrà la medesima forma: “Plagiat”, come attestato dal vocabolario dei Grimm (cfr. Maurer 2011, 2-3; Theisohn 2009, 18-25, 501-517). La caratteristica di questo reato contro l’opera dell’ingegno è duplice: da un lato si osserva la sottrazione dell’autorialità, dall’altro si ha la presentazione al pubblico di un falso: infatti l’opera è già data; quindi, è in qualche modo un raggiro

alle spese del lettore, quello stesso “Altro” che Celan considera il termine imprescindibile della poesia. Tuttavia nel caso montato ad arte da Claire Goll, i ruoli si invertono: l’inganno è rivolto sia all’autore che al suo pubblico, si tratta di una calunnia che, come un cappio mortale, si stringe attorno al collo del poeta.

Le accuse di plagio, in seguito alla pubblicazione dell’articolo della vedova Goll, si appuntavano persino sulla poesia più conosciuta di Paul Celan *Todesfuge*: il poeta era accusato di estetizzare la morte e i campi di concentramento, plagiava per così dire lo sterminio, metaforizzandolo in rarefatti versi poetici. A tal proposito Celan annota nei suoi appunti: “Schwarze Milch der Frühe: Das ist keine jener Genitivmetaphern, wie sie uns von unseren sogenannten Kritikern vorgesetzt [werden], damit wir nicht mehr zum Gedicht gehen; das ist keine Redefigur und kein Oxymoron mehr, das ist die Wirklichkeit” (Wiedemann 2000, 485). Ha di fronte una realtà dove ancora si manifestano l’orrore e l’annientamento. In un testo, scritto per l’amico pittore Edgar Jené, osservava: “Ich folge meinen wandernden Sinnen in die neue Welt des Geistes und erlebe die Freiheit. Hier, wo ich frei bin, erkenne ich auch, wie arg ich drüben belogen wurde” (Celan 1983b, 158). L’inganno sembra dunque non avere mai fine, né la libertà essere conquistata una volta per tutte. Nondimeno l’arma del poeta rimane il suo verso. Tra l’altro, come ben nota Baumann, Celan era ossessionato dal desiderio di esplorare le innumerevoli possibilità di significato delle parole, di indagarne i cambiamenti, le deviazioni e le rivisitazioni che la parola comunque raccoglie e conserva nella sua storia. Era attratto dai tentativi di superare le determinazioni limitanti, di scomporre le definizioni, trovare alternative alle semplificazioni (Baumann 1992, 97), per giungere al nucleo di verità che ogni parola cela in sé, vero talismano della libertà per il verso poetico. Non a caso nella biblioteca di Celan il testo maggiormente annotato e sottolineato è il vocabolario dei Grimm.

Celan si sofferma a più riprese sul tema della libertà, aspetto per lui intrinseco allo scrivere poesia: “Die Poesie”, leggiamo nella raccolta *Mikrolithen*, “hinter die unzählbaren Wortschatten zurückgetreten – in die unauslöschliche Freiheit” (2020, 160). Ancora a Diet Kloos comunicherà: “Ich muß schreiben, Diet, dann lebe ich” (Celan 2002, 79) poiché nella scrittura risiede la sua libertà che fa un tutt’uno con la vita stessa. In questo senso ritroviamo nella poetica dispiegata nel *Meridian*, la risposta alle accuse di plagio. Celan ha sperimentato su di sé il valore del “Gegenwort, [...] daß den ‘Draht’ zerreißt” (1983b, 189) e come la parola poetica sia un “Akt der Freiheit” (*ibidem*), la libertà di potersi esprimere in nome di chi non può più farlo perché sterminato; la poesia è concepita come azione e lotta, è lo scrivere contro ogni desiderio di oblio (Celan 2002, 113-114). La durezza della critica, l’incomprensione saranno il prezzo da pagare, ma l’autore ne è ben consapevole: “Wer die Freiheit wählt, der wählt Unbehaustheit, Kälte und Kampf” (Gellhaus, Bücher, Filali *et al.* 1998, 203) asserisce senza infingimenti. Il poeta sta sempre in uno spazio difficilmente condiviso e la lotta per la libertà è parte della sua vita, tanto che Celan si definiva un “guerrier juif” (May, Großens, Lehmann 2012, 261). Nella raccolta *Die Niemandrose*, dedicata all’amico e poeta Ossip Mandelstamm leggiamo i versi:

Diese Stunde, deine Stunde,
ihr Gespräch mit meinem Munde.
Mit dem Mund, mit seinem Schweigen,
mit den Worten, die sich weigern.
Mit den Weiten, mit den Engen,
mit den nahen Untergängen.
Mit mir einem, mit uns dreien,
halb gebunden, halb im Freien. (Celan 1983a, 216, vv. 3-10)

Lo stare fuori è al contempo un essere escluso, il poeta mette così in luce la frattura fra il dentro e il fuori, frattura necessaria alla poesia che si fa però ferita perpetua per l'io lirico, in questa costante ricerca di libertà che si concretizza nella parola poetica. Una parola che vuole l'autore sciolto dai legami, messo al di fuori e quindi esposto nella sua solitudine all'infamia della calunnia.

6. La poesia come "Gegenwort": un gesto di libertà

Celan affrontò le accuse non con il ricorso ad un tribunale, o con la denuncia legale, bensì con una suprema affermazione di libertà, con la poesia, vero spazio vitale a lui consono. Saranno diverse le liriche concepite in relazione alle accuse della Goll: beninteso non si tratta certamente di ridurre qui la produzione poetica celaniana, soprattutto quella della prima metà degli anni Sessanta, all'interno del puro aspetto biografico. Tuttavia, mentre nelle poesie pubblicate in vita troviamo accenni, più o meno velati, rispetto a quella che Paul Celan definiva "l'infamia", alcune poesie pubblicate postume offrono, alla luce dell'ampia documentazione di cui oggi disponiamo, una lettura più sfaccettata, con minori opacità. Vorremmo citarne solo una che, in una vasta messe poetica, ci è sembrata esemplare. Si tratta di una lirica scritta fra il 1960 e il 1961, dal titolo *Eine Gauner- und Ganowenweise gesungen zu Paris emprés Pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora* (Celan 1983a, 229) che riemerge in una buona parte dei carteggi nei quali Celan si riferisce all'infamia del plagio. In esergo l'autore riporta un verso tratto dalla poesia *An Edom* di Heinrich Heine: *Manchmal nur, in dunkeln Zeiten*. Il lungo titolo è stato variamente elaborato da Celan che aggiunge il sostantivo *Gauner* dopo che nella campagna diffamatoria, un critico lo aveva definito "Epigon und Epigauner" (Wiedemann 2000, 757). *An Edom* peraltro fa parte delle opere heiniane che l'autore non aveva destinato alla stampa, e ora raccolte sotto il nome di *Nicht für den Druck bestimmte Texte* nell'edizione critica (Heine 1975, 527-528). A tal proposito val la pena ricordare come Edom sia l'archetipo metatemporale di tutti i nemici di Israele; vicino ai feroci annientatori Celan pone tuttavia una controparte salvifica: i poeti, coloro che fra gli amici hanno un ruolo speciale, senz'altro fraterno. Giocando con il nome del poeta e amico Mandelstamm (Mandelstamm/Mandelbaum), parlerà dell'albero che ti sostiene e sta con te contro la peste dell'accusa (Celan 1983a, 229). Nel giugno del 1960 Celan ricevette in visita a Parigi Nelly Sachs. Gli avvenimenti di quei giorni vengono appuntati con cura dal poeta; fra questi spiccano il 15 giugno la visita

alla tomba di Heinrich Heine, che riposa nel cimitero di Montmartre, il giorno successivo un incontro ai *Deux Magots* dove il poeta annota di aver parlato con Nelly anche delle “infamie”, come appunto Celan definiva le calunnie seguite all'accusa della Goll (Celan, Sachs 2017, 57).

Paul Celan, pur devastato dall'attacco liberticida, non cesserà mai di scrivere poesia, tacerà invece la parte che potremmo definire teorica della sua opera. Della prosa solo i *Microliti* redatti fin dal 1947 nelle lingue che hanno attraversato la sua vita, accompagneranno il poeta fino alla morte: lapidea testimonianza della verità della parola, contro ogni infamia. L'infamia del plagio sarà definitivamente smontata nell'approfondito studio di Wiedemann del 2000.

7. Posizioni critiche al di là del tempo

Seppur lontane nel tempo e definitivamente smontate, le accuse di plagio rivolte a Paul Celan non hanno cessato di suscitare l'interesse di scrittori e poeti anche durante il XXI secolo. Se nel 2007 Yves Bonnefoy dedica un interessante piccolo volume alla vicenda che tanto avvelenò la vita del poeta, ancora nel 2010 l'autrice francese Marie Darrieussecq nel suo *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction* si occuperà di Celan in relazione alle accuse di plagio di cui era stato vittima. Narra l'autrice che proprio mentre leggeva il testo di Bonnefoy del 2007, ebbe modo di riflettere sulla portata liberticida sottostante all'accusa di plagio, nel momento in cui lei stessa ne era l'oggetto. Ricorda come Celan avesse tradotto insieme all'amico di una vita, il poeta Osip Mandel'stam, i *Tristia* di Ovidio, per l'appunto la stessa opera alla cui traduzione lei si stava ora accingendo. Questa coincidenza fortuita le sembrò un incrocio di rizomi che legano fra loro i libri e i loro autori, potremmo dire una sorta di meridiano. Come Celan, e già come il Lenz di Büchner (Celan 1993, 18; Büchner 2017, 7) vorremmo aggiungere, Darrieussecq ha una strana sensazione: “J'ai l'impression, parfois, de marcher sur la tête – aux antipodes, oui” (Darrieussecq 2010, 221). La scrittura è manifesto e garanzia della libertà: “un espace de création et de liberté, où chacun peut entrer et sortir à sa guise. Un livre qu'on ouvre et qu'on ferme” (*ibidem*). Ad una lettura più approfondita appare chiaro come, alzando gli occhi verso un orizzonte più ampio, le accuse di plagio sono ben distribuite fra le epoche e i continenti, un buon mezzo per intimidire con violenza la voce del poeta e del letterato.

Se Camilla Miglio ci parla di un “compenetrarsi tra simili” (2009, 288) e Darrieussecq introduce quell'intrecciarsi di rizomi che collegano fra loro poeti e scrittori, il fine dell'opera è allora quello della “creazione di uno spazio in cui la poesia [...] metta in movimento [...] la capacità di trasformazione della storia, in una realtà che è continuo progetto di liberazione” (*ibidem*). Questo progetto non può essere svolto individualmente, il meridiano fa incontrare tutti gli attori del “progetto libertario” (*ibidem*) che sono in azione nell'infinità della relazione (Rascente 2011, 9, 184).

Riferimenti bibliografici

- Baumann Gerhart (1992), *Erinnerungen an Paul Celan*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Bonnefoy Yves (2007), *Ce qui alarma Paul Celan*, Paris, Galilée.
- Büchner Georg (2017), *Lenz*, hrsg. von Ralf Kellermann, Eva-Maria Scholz, Stuttgart, Reclam.
- Celan Paul (1983a), *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 1, *Gedichte I*, hrsg. von Beda Allemann, Stefan Reichert, unter Mitwirkung von Rudolf Büchner, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1983b), *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 3, *Gedichte III, Prosa, Reden*, hrsg. von Beda Allemann, Stefan Reichert, unter Mitwirkung von Rudolf Büchner, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1988), *Poems of Paul Celan*, translated and introduced by Michael Hamburger, London, Anvil Press Poetry.
- (1993), *La verità della poesia*, trad. e introduzione di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi.
- (1999 [1998]), *Poesie*, trad. e saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, testo tedesco a fronte, Milano, Mondadori.
- (2002), *Du mußt versuchen, auch den Schweigenden zu hören. Briefe an Diet Kloos-Barendregt*, hrsg. von Paul Sars, unter Mitwirkung von Laurent Sprooten, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2020), *Microлити. Aforismi, abbozzi narrativi e frammenti di poetica*, dall'edizione critica tedesca di Barbara Wiedemann, Bertrand Badiou, edizione italiana a cura di Dario Borso, trad. di Dario Borso con testo tedesco a fronte, Milano, Mondadori.
- Celan Paul, Sachs Nelly (1993), *Briefwechsel*, hrsg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Chalfen Israel (1983), *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Darrieussecq Marie (2010), *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, Paris, P.O.L.
- Emmerich Wolfgang (2020), *Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*, Göttingen, Wallstein.
- Furlani Simone (2006), "Riflessività e storia: semplice e complesso nel primo Celan", *Annali di Studi Religiosi*, 7, 193-226.
- Gadamer H.G. (1973), *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge "Atemkristall"*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Gellhaus Axel, Bücher Rolf, Filali Sabria, et al. (1998 [1997]), *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer: Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Strauhof Zürich*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft.
- Goll Claire (1960), "Unbekanntes über Paul Celan", *Baubudenpoet. Eine literarische Zeitschrift*, 5, 115-116.
- Heine Heinrich (1975), *Sämtliche Werke. Düsseldorfer Ausgabe. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* Bd. 1.1, hrsg. von Manfred Windfuhr, bearbeitet von Pierre Grappin, Hamburg, Hoffmann und Campe.
- Levinas Emmanuel (1976 [1972]), "Del' être à l'autre", in Id., *Noms propres*, Montpellier, Fata Morgana, 49-56.
- Maurer Karl (2011), "Plagiate und andere abhängige Texte", *Poetica*, 43, 1-17.
- May Markus, Großens Peter, Lehmann Jürgen (2012 [2008]), *Celan Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart-Weimar, Metzler.

- Miglio Camilla (2009), "Paul Celan, Il Meridiano (Der Meridian), 1960" in Massimo Bonifazio, Daniela Nelva, Michele Sisto (a cura di), *Il saggio tedesco del Novecento*, Firenze, Le Lettere, 279-292.
- Rascente Marianna (2011), *Metaphora absurda. Linguaggio e realtà in Paul Celan*, Roma, Franco Angeli.
- Theisohn Philipp (2009), *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*, Stuttgart, Kröner.
- Wiedemann Barbara, Hrsg. (2000), *Paul Celan. Die Goll Affäre. Dokumente zu einer "Infamie"*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Winkler Willi (2019), *Das braune Netz. Wie die Bundesrepublik von früheren Nazis zum Erfolg geführt wurde*, Berlin, Rowohlt.

Johann Peter Hebel.

Libertà e limite: *Der Staar von Segringen*, 1810.

Un'analisi narratologica

Stefania Mariotti

Abstract:

Johann Peter Hebel's reflection upon the concept of freedom intended as political, personal and moral freedom, occupies a central position in his historical and philosophical prospective. Hebel approached it in a wholly original and absolutely non-dogmatic way as seen in his short stories, the *Kalendergeschichten* of the Almanac of the Grand Duchy of Baden and his masterpiece *Der Rheinländische Hausfreund*. This topic of freedom is declined in the short stories in different situations. From the narrative analysis of the story *Der Staar von Segringen*, written in 1810, emerges that, beyond the first level of interpretation, which refers to often unreflective young people, there is a deeper one, that concerns the human being in general and his or her possible space of freedom.

Keywords: Freedom, Education, Overcoming, Restriction, Transgression

Selbst einem Staaren¹ kann es nützlich sein, wenn er etwas gelernt hat, wieviel mehr einem Menschen. – In einem respektabeln Dorf, ich will sagen, in Segringen, es ist aber nicht dort geschehen, sondern hier im Land, und derjenige, dem es begegnet ist, liest es vielleicht in diesem Augenblick, nicht der Staar, aber der Mensch. In Segringen der Barbier hatte einen Staar, und der wohlbekannte Lehrjung gab ihm Unterricht im Sprechen. Der Staar lernte nicht nur alle Wörter, die ihm sein Sprachmeister aufgab, sondern er ahmte zuletzt auch selber nach, was er von seinem Herrn hörte, zum Exempel: *Ich bin der Barbier von Segringen*. Sein Herr hatte sonst noch allerlei Redensarten an sich, die er bei jeder Gelegenheit wiederholte, zum Exempel: So, so, la, la; oder: *par Compagnie*, (das heißt so viel als: in Gesellschaft mit andern); oder: *wie Gott will*; oder: du Tolpatsch. So titulierte er nämlich insgemein den Lehrjungen, wenn er das halbe Pflaster auf den Tisch strich, anstatt aufs Tuch, oder wenn er das Schermesser am Rücken abzog, anstatt an der Schneide, oder wenn er ein Arzneiglas zerbrach.

¹ La grafia *Staar* oppure *Stahr* oggi non è più in uso. Al suo posto si trova *Star*. Nel testo userò la parola tedesca *Star* per indicare il protagonista. Per la traduzione in italiano si rimanda al lavoro di Giuseppe Bevilacqua 1996.

Alle diese Redensarten lernte nach und nach der Staar auch. Da nun täglich viel Leute im Haus waren, weil der Barbier auch Branntwein ausschenkte, so gab's manchmal viel zu lachen, wenn die Gäste miteinander ein Gespräch führten, und der Staar warf auch eins von seinen Wörtern drein, das sich dazu schickte, als wenn er den Verstand davon hätte, und manchmal, wenn ihm der Lehrjung rief: "*Hansel, was machst du?*" antwortete er: "*Du Tolpatsch!*" und alle Leute in der Nachbarschaft wußten von dem Hansel zu erzählen. Eines Tages aber, als ihm die beschnittenen Flügel wieder gewachsen waren, und das Fenster war offen, und das Wetter schön, da dachte der Staar: Ich hab jetzt schon so viel gelernt, daß ich in der Welt kann fortkommen, und husch zum Fenster hinaus. Weg war er. Sein erster Flug ging ins Feld, wo er sich unter eine Gesellschaft anderer Vögel mischte, und als sie aufflogen, flog er mit ihnen, denn er dachte: Sie wissen die Gelegenheit hierzuland besser als ich. Aber sie flogen unglücklicherweise alle miteinander in ein Garn. Der Staar sagte: "*Wie Gott will*". Als der Vogelsteller kommt, und sieht, was er für einen großen Fang getan hat, nimmt er einen Vogel nach dem andern behutsam heraus, dreht ihm den Hals um und wirft ihn auf den Boden. Als er aber die mörderischen Finger wieder nach einem Gefangenen ausstreckte, und denkt an nichts, schrie der Gefangene: "*Ich bin der Barbier von Segringen*". Als wenn er wüßte, was ihn retten muß. Der Vogelsteller erschrak anfänglich, als wenn es hier nicht mit rechten Dingen zuginge, nachher aber, als er sich erholt hatte, konnte er kaum vor Lachen zu Atem kommen; und als er sagte: "Ei Hansel, hier hätte ich dich nicht gesucht, wie kommst du in meine Schlinge?" da antwortete der Hansel: "*par Compagnie*". Also brachte der Vogelsteller den Staar seinem Herrn wieder, und bekam ein gutes Fanggeld. Der Barbier aber erwarb sich damit einen guten Zuspruch, denn jeder wollte den merkwürdigen Hansel sehen, und wer jetzt noch weit und breit in der Gegend will zur Ader lassen, geht zum Barbier von Segringen.

Merke: So etwas passiert einem Staaren selten. Aber schon mancher junge Mensch, der auch lieber herumflankieren als daheimbleiben wollte, ist ebenfalls *par Compagnie* in die Schlinge geraten, und nimmer herauskommen. (Hebel 2019c, 209-210)²

1. Genesi del racconto

Il racconto *Der Staar von Segringen* appare per la prima volta nell'almanacco ufficiale del *Baden Der Rheinländische Hausfreund* dell'anno 1810 e viene poi ripubblicato da Hebel nel 1811 nella raccolta di testi tratti dall'almanacco *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreunds* edita dall'editore Cotta a Tübingen, l'opera che lo consacrerà alle generazioni successive come maestro delle cosiddette *kleinen Formen*, tra cui la novella, l'aneddoto, la facezia, la cronaca, il motto di

² Per tutti i testi di Johann Peter Hebel si fa riferimento all'edizione critica delle opere complete del 2019. I volumi vengono indicati da lettere minuscole dell'alfabeto in ordine crescente: a,b,c,d,e,f.

spirito e l'aforisma. Non vi è traccia di alcun *Prätex*t cui Hebel si riferisca direttamente o dal quale abbia anche solo tratto ispirazione. *Der Staar von Segringen* è un racconto piuttosto singolare, che ha come personaggio principale un uccello, uno storno per l'appunto, ma non è una fiaba, come si potrebbe pensare in un primo momento.

Non era così raro all'epoca, né in campagna né in paese, tenere un uccello libero in casa, a cui venivano tagliate le ali, perché non volasse via. Lo storno è un uccello comune, ma non ordinario, può imitare perfettamente altri uccelli e i rumori ambientali, librarsi nel cielo in formazioni di sciame mozzafiato, specialmente al tempo delle migrazioni invernali nei paesi più caldi. È noto che Wolfgang Amadeus Mozart avesse una vera e propria passione per questi animali, tanto che ne tenne uno in casa per tre anni. Ben presto l'uccello docile fu in grado di fischiare il tema del rondò del Concerto per pianoforte n.17 in sol maggiore. Quando il suo *Vogel Stahr* il 4 giugno 1784 morì, il compositore, inconsolabile, gli dedicò dei versi. Sulla sua tomba, nel giardino della casa di Mozart a Vienna, si legge questa iscrizione:

Hier ruht ein lieber Narr
 Ein Vogel Staar
 Noch in den besten Jahren
 Musst er erfahren
 Des Todes bitteren Schmerz.
 Mir blu't das Herz
 Wenn ich daran denke. (Deutsch 1965, 225)

Hebel lo sapeva? Mozart era già molto popolare ai tempi, e lui certamente lo conosceva, anche se nell'edizione critica dell'opera completa di Hebel *Gesammelte Werke* del 2019 il nome Mozart viene evocato solo indirettamente, riferito ad un poeta della cerchia mozartiana, Augustin Veith von Schlittersberg (2019b, 631).

Il titolo del racconto non contiene alcun riferimento al tema effettivo della narrazione, la ricerca della libertà, mentre concentra tutta l'attenzione sulla componente figurale, lo *Staar*, il protagonista, la cui storia viene qui annunciata.

Gli uccelli sono spesso presenti nelle poesie e nei racconti di Hebel: oltre allo storno, sono dedicati testi poetici e narrativi a cicogne, fringuelli, quaglie e corvi, così come anche ad altri animali comuni, solitamente poco amati, come talpe, bruchi, ragni e serpenti, che vivono vicini all'uomo, ma che questi non apprezza, perché spesso ne ignora la straordinaria abilità e l'utilità per l'intero ecosistema. Hebel li descrive in modo accurato e competente e sempre con profondo, religioso rispetto per l'universo della Creazione. Gli uccelli inoltre rappresentano la *Denkfigur*, di una vita libera, trascorsa in totale immersione nella natura, una vita liberata dalle costrizioni sempre più stringenti della vita borghese. Siamo, in Germania, agli albori della rivoluzione industriale e già si delinea nei suoi termini essenziali il conflitto tra natura e civiltà che segnerà l'individuo europeo fino ai giorni nostri, e che caratterizza anche il capovolgimento culturale romantico. A questo proposito risulta particolarmente interessante questo noto

passo, tratto da una lettera che Hebel maturo scrive agli Haufe due anni prima della sua morte, il 3 Giugno 1824:

Aber wir gleichen dem wallesteinischen Dragoner “auf der Erde hat er kein bleibendes Quartier”. Es ist gar herrlich, so etwas Vagabundisches in das Leben zu mischen. Es ist wie der Fluss in dem Tal. Man fühlt doch auch wieder einmal, dass man der Erde nicht angehört, und dass man ein freier Mensch ist, wenn man wie der Spatz alle Abende auf einem anderen Ast sitzen kann. Das ist es, was den Bettler gross und stolz macht, wenn er seinen Beruf recht versteht [...]. Es gibt keine andere Philosophie. (2019f, 288)

L'immagine del passero, che ogni sera si posa su un ramo diverso ed il cui percorso esistenziale è regolato da leggi naturali, come del resto il percorso del fiume, acquista un carattere mitico, diviene metafora di una condizione umana ideale perduta. Nella lettera del 9 gennaio 1825 a Sophie Haufe, Hebel riprende l'immagine dello *Spatz* e la riferisce a se stesso: “Ein Vogel auf dem Zweig wie ich, [...]” (2019f, 3019)³.

Nella topografia del *Hausfreund*, Segringen è un nome noto. Si tratta di un villaggio al confine settentrionale tra il Baden Württemberg e la Baviera, un luogo reale che diviene spazio immaginativo. Qui sono ambientate anche altre storie di Hebel: *Eine sonderbare Wirtszeche*, 1804 (Hebel 2019c, 97), *Der Barbierjunge*, 1808 (152), *Gute Antwort*, 1809 (*ibidem*), *Der abgebrochene Zopf*, 1816 (528-531), *Rechnungs-Exempel*, 1819 (598).

Dal titolo si potrebbe pensare a una favola con lo *Star* come protagonista; la costruzione della storia è tuttavia più complessa. Solo a partire da circa metà del testo, da “Eines Tages” (209), attraverso la completa personificazione dello *Star*, si entra nell'atmosfera della favola, la cui magia svanisce comunque già poche righe dopo, con l'intervento del narratore che in modo auctoriale⁴ commenta: “Als wenn er wüßte, was ihn retten muß” (210).

Fabula. Nella bottega del barbiere di Segringen un apprendista insegna a parlare ad uno stornello prigioniero. Un giorno, pensando di aver imparato abbastanza – le ali nel frattempo erano ricresciute –, trovando la finestra aperta, lo storno, spicca il volo verso la libertà. Incontra uno stormo e si unisce al gruppo “par Compagnie”; sfortuna vuole che insieme ai compagni venga preso nella rete da un uccellatore, che poi li uccide uno ad uno. Quando arriva allo *Star*, lui urla con tutta la forza che ha in gola: “*Ich bin der Barbier von Segringen*”. Il cacciatore si spaventa, riconosce lo storno parlante del barbiere e non lo uccide. Lo *Star* ha così salva la vita, ma non la libertà. Riportato dal barbiere riprende il vecchio ruolo di burlone di bottega.

³ In una lettera all'amico Schneegans del 1° agosto 1810 Hebel racconta di come lui avesse proseguito con grande soddisfazione il viaggio da Capplerthal ad Aachern “vagabundisch”, vagabondando a piedi (Hebel 2019f, 25, Brief 293). Già da studente Hebel afferma nel *Dritte lateinische Rede* (Kühlmann 2009, 129), come in seguito anche nel *Almanach des Proteus*, la necessità di un atteggiamento “proteusico”, “mobile” e “vagabundisch” verso la vita (Hebel 2019f, 429).

⁴ Nel senso della definizione “auctorial” di Franz Karl Stanzel.

2. Il mondo raccontato

Il focus della storia è sulla figura dello *Star*, che nel corso della narrazione subisce gradualmente una personificazione. Altri personaggi sono il barbiere, l'apprendista e il cacciatore. La storia si svolge nel negozio del barbiere di Segringen, uno spazio finzionale già noto al lettore dell'almanacco. Il barbiere aveva un ruolo importante nella società dell'epoca. La sua bottega era un luogo non solo per radersi e tagliarsi i capelli, ma anche di cura con salassi e piccole operazioni, ed era soprattutto un luogo di intrattenimento per tutti gli abitanti di una zona; nel testo dello *Staar*, nel negozio si trovava addirittura una mescita di acquavite. Come si evince dal racconto *Der Barbierjunge von Segringen* del 1809, dove compare per la prima volta la figura del giovane apprendista, nella bottega del barbiere si doveva rispettare una certa gerarchia. In questo mondo narrato, i ruoli sono ben definiti. Al ragazzo viene dato il compito di istruire lo *Star*, insegnandogli a imitare le battute di *Herr Barbier*. I giovani sono molto spesso non solo i protagonisti, ma anche i destinatari espliciti dei racconti di Hebel, come avviene qui. In breve tempo, lo *Star* impara a parlare così bene "als wenn er den Verstand davon hätte" (Hebel 2019c, 209). Fino a circa la metà del testo il lettore viene messo al corrente dei progressi dello *Star* nell'apprendimento della lingua del suo padrone, finché poi un giorno avviene l'inatteso: lo storno spicca il volo, oltrepassa la finestra, il confine con il mondo esterno, dando inizio all'avventura. In gioco c'è la sua libertà. Del mondo fuori della *Barbierstube* non si dice granché. Il mondo al di fuori della barberia è quindi entusiasmante, ma anche pieno di insidie, addirittura mortali.

3. Il modo narrativo

Il narratore è qui eterodiegetico, sta fuori della storia, seppur in prima persona. È onnisciente e giudicante; tuttavia, la narrazione è parzialmente focalizzata internamente e il focalizzatore è lo *Star*. La situazione narrativa è di tipo auctoriale. Ciò appare chiaro sin dalla frase di apertura, in cui viene anticipata una morale della storia, poi ripresa nella conclusione, dove, attraverso il tipico *Merke* hebeliano, si esprime una valutazione degli avvenimenti, in forma più o meno esplicita.

Il narratore esce apertamente allo scoperto, usando la prima persona e intervenendo in modo deciso poco dopo l'inizio: "– In einem respektabeln Dorf, ich will sagen, in Segringen, es ist aber nicht dort geschehen, sondern hier im Land, und derjenige, dem es begegnet ist, liest es vielleicht in diesem Augenblick, nicht der *Staar*, aber der Mensch" (*ibidem*, corsivi miei). La doppia frase avversativa sembra voler confondere il lettore, quel generico "geneigten Leser", e convogliare tutta l'attenzione su di un lettore in particolare, che lo *Hausfreund* ci dice di conoscere bene. Il destinatario del suo messaggio, "nicht der *Star*, sondern der Mensch" (*ibidem*), viene così bruscamente introdotto nella storia, facendolo incontrare con il lettore implicito, creando sorpresa ed estraniamento – un effetto teatrale o metalessi, come non è raro trovare nelle storie dello *Hausfreund*. Tra le metalessi più note si possono citare quella di *Unverhofftes Wiedersehen*, quan-

do alla fine l'anziana protagonista si ferma e, guardandosi intorno, incontra lo sguardo dello spettatore/lettore (ivi, 272), oppure le *mises en abîme* in *Der falsche Edelstein* (218), in cui compare il narratore, lo *Hausfreund*, seduto in un angolo, e *Merkwürdige Gespenstergeschichte* (149), in cui sempre il narratore, compare nel suo formato cartaceo, come almanacco.

Nel resto della storia, il modo narrativo si mantiene esplicitamente giudicante, il narratore esprime la propria opinione con espressioni quali: “in un villaggio rispettabile”, “infelicamente”, “dita assassine”, “il prigioniero”, “come se sapesse cosa potesse salvarlo”. Infine, nel *Merke* finale, lo *Hausfreund* si fa sentire a voce piuttosto alta, ammonendo i giovani a non lasciarsi condizionare dagli altri “par Compagnie”, tornando a far riferimento a quel qualcuno cui aveva accennato all'inizio. La ripresa del monito iniziale chiude formalmente la storia, che acquista così il carattere di una parabola.

La storia si compone di una parte statica e di una dinamica; nella prima parte statica si ha molto discorso diretto, la modalità narrativa è quindi mimetica; a partire da “eines Tages” (Hebel 2019d, 209) la modalità diviene eminentemente diegetica, non mancano tuttavia brevi intarsi mimetici di pensiero e discorso diretto.

4. Costruzione del testo

La narrazione è introdotta da una cornice tematica costituita da una locuzione proverbiale che presenta il tema del valore dell'apprendimento per l'esistenza umana: “Selbst einem Staaren kann es nützlich sein, wenn er etwas gelernt hat, wieviel mehr einem Menschen” (*ibidem*). Questo inizio cattura l'attenzione del lettore e allo stesso tempo motiva e legittima la narrazione stessa.

La storia si sviluppa secondo uno schema classico, che consiste in un incipit, un prima, una fase centrale con un climax e un dopo con una conclusione, il *Merke*. Ha inoltre una struttura dinamica circolare. L'azione ritorna al punto di partenza. Ai fini di una più agile descrizione della composizione narrativa, si possono individuare operativamente quattro fasi.

Prima fase. La parte iniziale, che si estende per quasi metà del testo complessivo, può essere definita, secondo la classificazione di Schwarze, un inizio *ab ovo* (1998 [1982], 160), in cui gli elementi principali del racconto vengono introdotti gradualmente e in modo completo. Questa sezione è molto ricca di particolari sulla vita quotidiana dello *Star* e di battute divertenti. Essa assolve efficacemente la funzione di diversivo e alleggerimento del contenuto del testo, che ben presto si rivelerà di tutt'altro tono, ossia tragico.

La storia è ambientata in un luogo specifico, anche se il narratore chiarisce subito che si tratta di una finzione narrativa: “In einem respektablen Dorf, ich will sagen, in Segringen” (209), mentre il fatto viene presentato come realmente avvenuto “hier im Land” (*ibidem*). Il “hier” lascia intuire al lettore che il luogo è conosciuto dal narratore e ciò conferisce alla storia un senso di maggiore veridicità.

Viene quindi descritto il “prima”, lo spazio d'azione e le figure. Per primo si introduce il *Barbier*, il più in alto nella piramide gerarchica della bottega, poi tocca allo *Star*, che da subito appare il protagonista, e poi il suo *Sprachmeister*,

il giovane apprendista, che il lettore dell'almanacco conosce già dall'anno precedente. Del *Lehrjung* si dice che non sia così abile nel mestiere, e che il barbiere lo riprenda spesso, titolandolo "Tollpatsch"; del barbiere infine si sa solo che fa uso di molti modi di dire, battute, che poi lo *Star* imita nell'ilarità generale, divenendo così coi suoi numeri da circo la *star* della situazione. E vi riesce così bene, che a volte sembra addirittura comprendere quello che sta dicendo, osserva il narratore, che con una prolessi anticipa ciò che sta per avvenire: la personificazione del protagonista, e introduce il lettore ad un cambiamento anche di tipo estetico-formale. Conferendo al personaggio comportamenti sempre più umani, il racconto si avvia a diventare una favola. In questa fase prevale una scrittura in modalità mimetica. Le battute che lo stornello conosce a memoria e usa opportunamente vengono riferite qui dal narratore.

Seconda fase (da "Eines Tages"). Il deittico temporale "Eines Tages" introduce una breve serie di frasi principali coordinate: "Eines Tages aber, als ihm die beschnittenen Flügel wieder gewachsen waren, und das Fenster war offen, und das Wetter schön, da dachte der Star: Ich hab jetzt schon so viel gelernt, daß ich in der Welt kann fortkommen, und husch zum Fenster hinaus" (Hebel 2019c, 209, corsivi miei). Solo ora il lettore apprende che le ali dello storno erano state spuntate (beschnitten) e nel frattempo ricresciute. L'espressione "beschnittene Flügel" rimanda al significato metaforico dell'espressione italiana "tarpare le ali", ovvero limitare fortemente la libertà di qualcuno. La prima motivazione che muove l'azione dello *Star*, è la ricerca della sua piena libertà.

L'evidenziazione del sintagma "Eines Tages", tipico della favola, segnala il primo nodo dell'intreccio e un punto di svolta nella storia. Per ben due volte si dice che lo storno "denkt", pensa. Gli animali pensano e parlano solo nelle favole o nelle fiabe. La personificazione del protagonista conduce il lettore nella dimensione della favola. Mediante un anacoluto ("daß ich in der Welt kann fortkommen, und husch", corsivi miei) e un'onomatopea (husch), il narratore indica sintatticamente e figurativamente che lo *Star* se n'è andato. Lo stile narrativo, caratterizzato da frasi brevi e coordinate, costruzioni della lingua parlata, e dalla forma diretta, riproduce lo stile del racconto orale.

Terza fase. Da "Aber sie flogen unglücklicherweise in ein Gar" (209). La congiunzione avversativa "Aber" introduce la terza fase dell'intreccio, si ha qui un rovesciamento, una *Kippfigur*, la storia prende tutta un'altra direzione: lo storno finisce nella rete. Il sintagma "alle miteinander" (*ibidem*) enfatizza il fatto che tutti insieme subiscono la stessa sorte. Lo storno pensa che per lui sia finita e si arrende al suo destino. Segue poi la scena *thriller* dell'uccellatore che, con "mörderischen Fingern" (210), spezza il collo di un uccello dopo l'altro, gettandolo poi a terra. Come Ulisse nella caverna dei Ciclopi, in questa scena anche lo *Star* deve assistere all'uccisione dei suoi compagni. Cambiando il tempo dal passato al presente, il narratore crea un effetto lente d'ingrandimento, un primo piano. Anche il ritmo più lento dilata temporalmente l'azione assassina del cacciatore. Quando è il turno dello *Star*, "der Gefangene" (210) lancia un grido liberatorio e disperato insieme: "Ich bin der Barbier von Segringen", come se lo *Star* sapesse "was ihn retten muß" (210) – commenta il narratore con una prolessi –, e l'uccel-

latore si ferma, spaventato. L'intervento auctoriale dello *Hausfreund* interrompe la tensione narrativa e rompe allo stesso tempo l'illusione della favola: un classico effetto di estraniamento. Il lettore, cui si ricorda che gli uccelli non possono avere coscienza, viene così riportato su di un piano di realtà.

Dal presente indicativo la narrazione ritorna poi al tempo passato e il racconto riprende il suo corso con sobrio tono di cronaca. Da notare la doppia ricorrenza del lessema "der Gefangene". Segue un dialogo tra lo storno e l'uccellatore in discorso diretto. Alla domanda "wie kommst du in meine Schlinge?" (210) lo storno risponde: "par Compagnie". Questo sintagma preposizionale si ripete tre volte nel testo, di cui due interamente in questo brano; esso configura la seconda motivazione principale dell'azione dello *Star*, lo *Star* segue il gruppo.

Quarta fase. Il "dopo" (da "Also brachte"). Qui si fa riferimento al ritorno a "casa" dello *Star*, che il narratore riferisce con una certa dovizia di particolari riguardo la reazione del barbiere e dei clienti. Il cacciatore riceve un "Fanggeld" per aver riportato lo "straordinario Giovannino" (Bevilacqua 1996, 221) al suo padrone, grazie al quale la bottega può ampliare clientela e attività. Viene riposta l'attenzione sull'aspetto economico del ritorno dello *Star*, ma niente si dice sulla sua reazione. Di fatto lo *Star* scompare. La reintroduzione del tema verbale *fang-* in "Fanggeld", lo stesso di "Gefangen", tuttavia, ricorda al lettore che quello dello storno non è un ritorno spontaneo a una situazione desiderata, ma solo un compromesso che gli salva la vita.

Segue il *Merke*, l'inconfondibile "memo" hebeliano, che qui conclude la narrazione con un appello alla gioventù a non abbandonare il proprio intelletto e a non farsi guidare dagli altri "par compagnie" nelle questioni decisive della vita. Viene riaffermato così il carattere parabolico della narrazione, rivolgendosi con decisione a quei giovani chiamati in causa all'inizio, che amano "herum flankieren" (210), e che possono cadere per seguire il gruppo in trappola, senza poter più uscire. La conclusione è perentoria e lascia intuire, o vuol far pensare, che a qualcuno è capitato davvero. L'espressione "in die Schlinge geraten" (*ibidem*) è particolarmente incisiva e ha il significato metaforico di "finire in trappola"; tuttavia, richiama anche l'immagine inquietante del cappio, suggerendo l'impiccagione e, per estensione, la morte. Il *Merke* riporta bruscamente il lettore su di un piano di realtà, forse anche di realtà storica. I lessemi "flankieren" e "Compagnie", del resto, rimandano anche al linguaggio militare. Nel Baden, le guerre napoleoniche (1809-1810) furono teatro di terribili battaglie tra i francesi e i loro alleati renani contro l'Austria e la Prussia. Nel sud-ovest della Germania, la Rivoluzione francese e Napoleone furono accolti con entusiasmo, molti giovani parteciparono volontariamente ai combattimenti. Che il narratore abbia voluto alludere a questo? Sembra molto plausibile; basti pensare alle *Welbegebenheiten* del *Hausfreund*, i testi dedicati agli avvenimenti storici dal 1807 al 1815, che dimostrano la forte attenzione di Hebel all'attualità politica⁵.

⁵ Secondo Robert Jauß (1991) inoltre, le cronache hebeliane riguardanti l'attualità storica del *Rheinbund* apparse sul *Hausfreund*, che in quanto narrazione finzionale di eventi storici rappresentano una nuova forma di storiografia.

5. Schema dell'azione narrativa

Il tema del giovane che cerca la propria strada, lasciando l'angusto e il conosciuto per il nuovo avventuroso, in termini concreti o metaforici, rappresenta un motivo antropologico arcaico, alla base di molta letteratura mondiale, che ha a che fare con l'iniziazione del singolo al mondo che lo circonda, e quindi anche con la crescita, che può avvenire solo al prezzo di una o più separazioni. Nel caso dello *Star* si potrebbe ricondurre questo profondo motivo antropologico alla semplice sequenza: Partenza → Crisi e legame con il gruppo → Conflitto → Ritorno a casa.

Mentre tuttavia in molti personaggi letterari la partenza viene motivata da una sorta di missione esterna, come per esempio Ulisse o re Artù, che invia i suoi cavalieri a svolgere degli incarichi precisi, nello *Star* invece è l'individuo stesso, qui soggetto moderno che, inseguendo il proprio bisogno di libertà e l'amore per l'avventura, decide di partire.

Il motivo del viaggio, dell'abbandono di ciò che è noto per l'ignoto alla ricerca di sé o della felicità o di un nuovo senso della vita e dell'arte, è tipico della letteratura tedesca dallo *Sturm und Drang*, dal *Werther* (1775) al *Wilhelm Meister* di Goethe (1795) e della narrativa primo-romantica, come *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) e *Der blonde Eckbert* di Ludwig Tieck e *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis, in cui si ha una *Wanderung* alla ricerca di un qualcosa, con una finalità più o meno definita, diversa dalla *Wanderung* fine a se stessa, concepita piuttosto come *Fluchtwanderung* (*Wanderung* come fuga) del più tardo romanticismo di *Aus dem Leben eines Taugenicht* di Joseph von Eichendorff, per esempio. Il motivo della *Wanderung* e *Wanderlust* si ritrova anche in Hebel, in alcuni racconti, come *Jakob Humbel* o il ciclo dello *Zundelfrieder*, nell'inno *Die Ekstase*⁶, oltre che in alcune lettere, come in quella a Schneegans del primo agosto 2010⁷, citata all'inizio di questo lavoro, dove Hebel racconta di essere venuto vagabondando a piedi da Oppenau nella Foresta Nera a Achern (Hebel 2019f, 25). Il tema del *Wandern* in Hebel è di solito associato a quello del *Vagabundieren*, al tema della ricerca della piena libertà individuale e al ritrovarsi nella natura, come nel *Werther* di Goethe.

Inoltre, mentre il cavaliere inviato da Artù incontra ben presto un avversario e deve superare la prova di coraggio che già si aspettava, l'incontro dello *Star* con il suo destino è inaspettato, lo sorprende. Il cavaliere – *Star* combatte a

⁶ Hebel 2019b, 430-443. Hebel salì sul Belchen, il più impressionante di tutte le cime della Foresta Nera, nel 1791, diversi anni prima che l'escursione in montagna divenisse popolare. L'incontro con la natura incontaminata, in cui si combinano l'esperienza fisica estrema ed un'esperienza inebriante e quasi-religiosa, è rimasto indelebile nella sua memoria per tutta la vita. Letterariamente la "Belchenwallfahrt" si riversa nell'inno *Die Ekstase*, il primo componimento di Hebel; ma soprattutto nella sua grande poesia dialettale apocalittica *Die Vergänglichkeit*, una conversazione sulle ultime cose, unica nella storia della letteratura tedesca. Anche il *Proteuserbund* fondato da Hebel e dal suo amico Friedrich Wilhelm Hitzig, scelse il Belchen come altare.

⁷ Vedi nota 3.

modo suo, per mezzo della parola che ha imparato. La lotta tra lo storno e l'uomo, l'uccellatore, è ineguale e, come nel caso di Ulisse e il ciclope, può essere vinta solo con l'astuzia. Il prigioniero non può fare altro che parlare, gridare, per quello che ha imparato. Nella lotta del cavaliere-*Star* contro il suo avversario, che potrebbe portare alla sua completa sconfitta e alla morte, lui ha invece la meglio e salva se stesso, ma non salva la sua libertà; segue infatti il ritorno a Segringen, dal barbiere.

6. Struttura profonda della storia

Per l'analisi interpretativa di questa storia, si rivela utile la semantica dello spazio di Jurij Lotman (2019, 252-332). Secondo il formalista russo, il mondo narrato è rappresentato da uno spazio semantico, organizzato come un sistema semiotico, con un lato statico e un lato dinamico, separati da un confine. La storia (intreccio), portata avanti da un protagonista, prevede sempre il tentativo di superamento di tale confine, che può essere anche virtuale o ideale. I due ambiti possono essere caratterizzati poi, anche semanticamente, da concetti spaziali, temporali, morali, etici, filosofici e/o estetici in opposizione tra di loro. Nel racconto di Hebel, la fuga dello *Star* verso la libertà, motivo centrale di tutta la narrazione, appare come un'esemplificazione concreta di questa teorizzazione. L'attraversamento del confine nel senso di Lotman è avvenuto, l'eroe è riuscito a superare l'ostacolo della sua prigionia grazie alle ali ricresciute e alla finestra aperta, ma non è riuscito a mantenere la sua condizione di libertà totale. Le difficoltà, anche estreme, della vita fuori lo costringono ad accettare di tornare a una libertà condizionata. L'opposizione semantica di tipo spaziale "dentro-fuori" si configura qui con la *Barbierstube* da un lato (il "dentro"), che rappresenta familiarità, socialità, istruzione, ma anche prigionia e limite, e il mondo che sta fuori dall'altro: la libertà, la *Fremde*, sconosciuta e attraente quanto insidiosa.

Parallelamente si possono individuare altre opposizioni semantiche quali: conoscenza-ignoranza, maturità-immaturità di giudizio. Il binomio prigionia-libertà risulta però centrale. Lo *Star* vive *de facto* intrappolato nella casa del barbiere durante tutto il periodo di formazione e le sue ali sono tagliate. Quando pensa di aver imparato abbastanza anche le ali sono ormai ricresciute, metafora di una maggiore maturità ed autonomia di giudizio, e in un attimo è libero. Quindi, è attraverso l'apprendimento e la conoscenza di quella sorta di "parola magica", che lo *Star* è capace di salvarsi, a differenza dei suoi compagni. Il libero e ignaro "Vagabundieren" degli uccelli non gli viene concesso, come non è concesso all'essere umano. Per poter continuare a vivere, lo *Star* deve rientrare nei ranghi che la società prevede per lui: deve riprendere il posto e il ruolo dello "Spaßvogel". La vita al prezzo della libertà totale.

La storia avrebbe potuto finire qui. Il cerchio si richiude con il ritorno dello storno dal barbiere. Il *Merke* che segue, con il suo tono di riprovazione nei confronti di quei giovani immaturi e superficiali che seguono il *main stream*, senza troppo ragionare, appare separato dalla storia, piuttosto che il suo naturale esi-

to finale: quasi una semplificazione del racconto. In realtà esso rappresenta un possibile primo livello di lettura, quello più immediato, legato al “qui ed ora” dell’attualità storica.

7. Intertestualità

Come accennato sopra, la leggenda dello *Star* di Mozart avrebbe potuto rappresentare una fonte di ispirazione per lo *Hausfreund*, ma questa rimane un’ipotesi.

Nell’elogio dell’apprendimento e del coraggio a compiere scelte autonome come possibile strumento di libertà, suona un’eco del *sapere aude* kantiano⁸. La *Mündigkeit*, ovvero la capacità di pensare in autonomia, la libertà di pensiero, raggiunta attraverso apprendimento e conoscenza, rappresenta un’isotopia semantica fondamentale di tutta l’opera narrativa di Hebel.

Il motivo dello *Star* ammaestrato appare la variante di un altro motivo letterario, quello favolistico del *Tanzbären*, che esegue il suo numero di ballo in strada, fin quando un giorno non decide di liberarsi e di tornare dai suoi amici orsi nella foresta. Questo tema viene trattato da Christian Fürchtegott Gellert nel 1746, da Gotthold Ephraim Lessing nel 1753 e Gottlieb Konrad Pfeffel nel 1802, nell’omonima favola *Der Tanzbär*. Tutti e tre sono autori molto apprezzati da Hebel, Pfeffel, pedagogo e poeta di Colmar, lo conosce anche personalmente, in quanto entrambi vicini al circolo letterario formatosi intorno al poeta Johann Georg Jacobi a Friburgo in Brisgovia⁹.

È interessante osservare come i tre autori abbiano rielaborato lo stesso materiale tematico. Gellert valuta positivamente l’apprendimento dell’arte della danza da parte dell’orso, che gli ha portato avventura, riconoscimento e divertimento; il successo della performance dell’orso scatena l’invidia del gruppo che, ottusamente lo caccia via. In Lessing troviamo fortemente delineata l’opposizione schiavitù-libertà, correlata con arte di corte da un lato e arte libera dall’altro, dove l’arte della danza appresa dall’orso è segno di schiavitù e di spirito di sottomissione; gli orsi selvaggi che gli si contrappongono simboleggiano invece libertà intellettuale e artistica, che si esprime naturalmente. In Pfeffel, l’orso danzante che si ribella, si solleva contro il tiranno e strappa le sue catene, diventa infine metafora del potere rivoluzionario dell’oppresso contro il suo oppressore. L’addestramento alla danza è percepito da lui come una tortura. Si ha una progressione al negativo del valore attribuito all’apprendimento della dan-

⁸ “Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. *Sapere aude!*” (Kant 2017, 8).

⁹ Jacobi fonda il circolo poetico Der Oberrheinische Dichterkreis, di cui fanno parte, tra gli altri: il giurista e scrittore Johann Georg Schlosser (cognato di Goethe), il poeta Gottlieb Konrad Pfeffel di Colmar, Johann Peter Hebel, il giurista, storico e politico Karl von Rotteck, la poetessa Therese von Artner. Si veda Aurnhammer, Kühlmann Wilhelm, Schmidt-Bergmann Hansgeorg 2012; Klein 2012.

za da parte dell'orso: dalla valutazione positiva *tout court* di Gellert si passa a quella negativa di Lessing, che la considera artificiale, innaturale e schiava, fino alla condanna definitiva di Pfeffel, per il quale l'orso che balla diviene simbolo dell'oppressione dispotica da abbattere. L'apprendimento, nonostante fosse basato all'epoca su fatica e coercizione – lo storno viene addestrato ad imparare a memoria –, rimane per Hebel il percorso fondamentale verso l'emancipazione sociale ed intellettuale dell'individuo¹⁰. Nel caso dello *Star*, si tratta dell'apprendimento primario della parola, della lingua, il presupposto per lo sviluppo di un pensiero autonomo. In questo senso Hebel è vicino a Gottfried Herder, e qui ci inoltriamo in una dimensione filosofica¹¹. Inoltre, quest'arte, seppur frutto di un addestramento, non di una libera scelta, gli consente di sopravvivere in situazioni estreme e di condurre un'esistenza dignitosa seppur in libertà condizionata.

8. Conclusioni

Per quanto è dato sapere, il racconto *Der Star von Segringen* non si basa su una storia conosciuta, fattuale o finzionale che sia, come invece accade spesso con i racconti di Hebel, che prendono spunto da pubblicazioni di vario genere, tra cui il *Vademekum für lustige Leute*, edito da Friedrich Nicolai, una raccolta di aneddoti, scherzi e *Witze* pubblicata a Berlino da August Mylius a partire dal 1774, e il *Morgenblatt für gebildete Leute*, edito da Cotta a Tübingen, su cui anche Hebel pubblicava.

Il riferimento dello *Hausfreund* a fatti veramente accaduti può essere qui un trucco retorico per rafforzare l'effetto di realtà e catturare l'attenzione del lettore. Tuttavia, potrebbe, verosimilmente, alludere anche all'attualità storica, al coinvolgimento entusiastico di molti giovani renani nelle vicende rivoluzionarie e le guerre napoleoniche. Questo può essere considerato il primo livello di lettura del racconto, cui fa esplicitamente riferimento il narratore all'inizio e alla fine.

L'analisi narratologica della storia dello *Star* rivela ben più in profondità un ulteriore livello di lettura. Le opposizioni semantiche di prigionia-libertà, ignoranza-conoscenza, immaturità-maturità, adattamento-ribellione si intrecciano durante tutta la narrazione, fino alla conclusione, alla possibile soluzione del conflitto: il ritorno del protagonista dal barbiere. La vicenda dello *Star* che tenta la fuga, può essere letta come metafora della ricerca di libertà e di emancipazione dell'individuo dai vincoli convenzionali, attraverso l'apprendimento e il raggiungimento di un'autonomia di giudizio, e il ritornare sui suoi passi come un compromesso necessario per la sopravvivenza. In fondo un compromesso, non una completa rinuncia, lo *Star* non viene ucciso. Dopo il fallimento del ten-

¹⁰ Si veda in particolare Hebel 2019c, 114-117. Hebel mostra un'attenzione pedagogica inconsueta per l'epoca, a partire dai primi anni di insegnamento al *Pedagogium* di Lörrach. È di questo periodo, i primi anni Novanta del Settecento, uno scritto che lui invia al rettorato esponendo la necessità di un approccio metodologico più favorevole alla crescita intellettuale dei giovani.

¹¹ Si veda in special modo l'opera di Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (Berlino, 1772).

tativo di vivere una libertà totale, il protagonista si vede costretto a ridimensionare le sue prerogative di autonomia di movimento. Svolzando un po' qua un po' là nella bottega, può presumibilmente continuare ad apprendere e usare il linguaggio, e quindi sviluppare il libero pensiero, sempre a patto però che possa accettare il compromesso con la società e le sue convenzioni, che ne limitano l'espansione, ma ne garantiscono l'esistenza.

Lo *Star* non torna comunque dal barbiere per libera scelta, è obbligato dalle circostanze. Il tema verbale *fang*, che ricorre per quattro volte nell'ultima parte del testo, connota di fatto negativamente il ritorno dello *Star* dal barbiere, gli conferisce una nota pessimistica e malinconica. Il libero e spensierato vagabondare degli uccelli, di cui parla Hebel nella lettera agli Haufe citata all'inizio (2019f, 288), è solo una costruzione mentale, verrebbe da dire, la proiezione di una *Sehnsucht*, di un desiderio ancestrale di ritorno a una condizione paradisiaca perduta. Non senza amarezza – le quattro volte di *fang* – ce lo testimoniano –, l'autore sembra indicare per l'individuo come unica via possibile quella della libertà condizionata, che implica sì una *Anpassung*, un adattamento, ma non totale; rimane la parola, la parola liberatoria e redentiva, mezzo di autoaffermazione, riconoscimento sociale e di “freie Rede”¹², di libero pensiero.

Hebel, inoltre, pone come sempre domande ai suoi interlocutori, li lascia *spekulieren*, e si guarda bene dal dare delle soluzioni, suggerisce se mai dei percorsi di riflessione. Dunque si pone qui il problema del rapporto in termini di grandezza tra *Anpassung* e *Freiheit*, vale a dire di quanta libertà individuale debba essere sacrificata per poter condurre una “buona” esistenza. È verosimile che al tempo di Hebel, nella Germania d'inizio Ottocento, il sacrificio richiesto in termini di libertà personale fosse significativamente più alto rispetto a oggi, considerando le condizioni sociopolitiche di allora, caratterizzate da una bassissima scolarizzazione e da un diffuso dispotismo politico. L'apparato statale dell'epoca esercitava un controllo stringente sui propri funzionari, i quali erano costantemente sorvegliati per garantire l'adesione alle direttive del governo. Tra questi funzionari spiccava Johann Peter Hebel, che ricopriva incarichi di grande responsabilità e prestigio. Era infatti Ministerialrat, direttore del Gymnasium Illustre di Karlsruhe, autore dell'almanacco ufficiale del Baden e, in seguito, Prälat, ovvero il massimo rappresentante religioso dello Stato. In questo rigido contesto politico, la libertà di espressione era severamente limitata dalla censura, che impediva la diffusione di idee o opinioni contrarie agli interessi del regime.

“Der gezeigte Leser”, il narratario dello *Hausfreund*, e il lettore implicito si aspetterebbero in fase conclusiva, come tradizionalmente avviene nella *didaxis*, una maggiore definizione ed espansione della tesi iniziale. Nei racconti di Hebel ciò avviene raramente o solo apparentemente; al contrario, la morale iniziale viene riconsiderata criticamente e problematizzata¹³.

¹² Hebel 2019c. 405-407. *Die Probe*. In questa storia viene tematizzata la libertà d'espressione.

¹³ Si veda come esempio *Drei Wünsche*, dove il *Merke* finale ricalca la struttura di un sillogismo che però non funziona, non ha stringenza logica (Hebel 2019c, 99-102).

Anche la forma della narrazione esprime un ampio concetto di libertà estetica. Anticipando certi sperimentalismi della fine del XIX secolo, si cercano nuove forme espressive, riproducendo modalità della lingua parlata (frasi principali brevi, costruzioni paratattiche, anacoluti, espressioni colloquiali). Il genere di prosa breve della tradizione letteraria, in questo caso la favola, cui qui si fa chiaramente riferimento, viene decostruito pezzo per pezzo, rivelando così tutta la sua inadeguatezza a rappresentare una sensibilità artistico-letteraria moderna che, di fronte a stravolgimenti politici, militari ed economici di portata eccezionale, vuol mantenere uno sguardo lucido e realistico su ciò che accade.

Riferimenti bibliografici

- Aurnhammer Achim, Kühlmann Wilhelm, Schmidt-Bergmann Hansgeorg (Hrsgg.) (2010), *Von der Spätaufklärung zur Badischen Revolution: Literarisches Leben in Baden zwischen 1800 und 1850*, Freiburg, Rombach.
- Klessinger Anna (2011), *Johann Peter Hebel und die Moderne*, Freiburg, Rombach.
- Klein Andreas (2012), *Johann Georg Jacobi (1740-1814)*, Berlin, de Gruyter.
- Bee Guido (1997), *Aufklärung und narrative Form*, Münster, Waxmann.
- Benjamin Walter (1991 [1977]), *Johann Peter Hebel 1*, in Rolf Tidemann, Hermann Schweppenhäuser (Hrsgg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 2-1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 277-280.
- (1991 [1977]), *Johann Peter Hebel 2*, in Rolf Tidemann, Hermann Schweppenhäuser (Hrsgg.), *Gesammelte Schriften*. Bd. 2-1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 280-283.
- (1991 [1977]), *Johann Peter Hebel gegen einen neuen Bewunderer verteidigt*, in Rolf Tidemann, Hermann Schweppenhäuser (Hrsgg.), *Gesammelte Schriften*. Bd. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 409-417.
- Bernardelli Andrea, Ceserani Remo (2005), *Il testo narrativo*, Bologna, il Mulino.
- Bevilacqua Giuseppe (1971), “In che consiste il fascino di *Unverhofftes Wiedersehen*”, *Paragone*, 254, 45-76.
- (1996), *J.P. Hebel, ovvero il giusto mezzo tra realismo e metafisica*, in J.P. Hebel, *Storie di Calendario*, cura e trad. di Giuseppe Bevilacqua, Venezia, Marsilio, 9-41.
- Bloch Ernst (1963), *Hebel Gotthelf und bäurisches Tao*, in Rainer Nagele (Hrsg.), *Verfremdungen I*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 186-210.
- (1965), *Johann Peter Hebel Kalendergeschichten Auswahl und Nachwort von Ernst Bloch*, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 135-149.
- Collini Patrizio (1996), *Wanderung. Il viaggio dei Romantici*, Pisa, Pacini.
- Deutsch O.E. (1965 [1961]), *Mozart: A Documentary Biography*. Stanford, Stanford University Press.
- Genette Gerard (2010), *Die Erzählung*, Stuttgart, UTB.
- Horst Otto (1992), *Aufruhr und Entsagung: Vormärz 1815-1848 in Baden/Württemberg*, Stuttgart, Theiss Verlag.
- Hebel J.P. (2019), *Gesammelte Werke. Kommentierte Lese- und Studienausgabe in 6 Bänden*, hrsg. von Jan Knopf, Franz Littmann, H.G. Schmidt-Bergmann, Göttingen, Wallenstein Verlag.
- (1846 [1811]), *Das Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreunds*, Stuttgart-Tübingen, Cotta Verlag.
- (1996), *Storie di Calendario*, cura e trad. di Giuseppe Bevilacqua, Venezia, Marsilio.
- Helwig Heide (2010), *Johann Peter Hebel. Biographie*, München, Hanser Verlag.

- Herder J.G. (2015 [1772]), *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Stuttgart, Reclam.
- Kant Immanuel (2017 [1784]), *Denken Wagen. Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, Stuttgart, Reclam, 7-16.
- Knopf Jan (1973), *Geschichten zur Geschichte*, Stuttgart, Metzler.
- 1983. *Die deutsche Kalendergeschichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Koschorke Albrecht (2021), *Wahrheit und Erfindung: Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, Berlin, Fischer Verlag.
- Jauß H.R. (1991 [1982]), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Littmann Franz (2010), *Der politische Hebel*, in Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann, Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsgg.), *Von der Spätaufklärung zur Badischen Revolution: Literarisches Leben in Baden zwischen 1800 und 1850*, Freiburg, Rombach, 367-377.
- Lotman J.M. (2019), *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia.
- Mix York-Gothart (2001), “Mediale und narrative Interdependenz. Zur Raum- und Zeitsemantik in J. P. Hebels Kalendergeschichten”, *TEXT+KRITIK*, 151, 23-31.
- Norbert Öllers (1983), *Johann Peter Hebel*, in Benno von Wiese (Hrsg.), *Deutsche Dichter der Romantik*, 2. überarbeitete Auflage, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 57-87.
- Pietzcker Carl, Schnitzler Günter (Hrsgg.) (1996), *Johann Peter Hebel. Unvergängliches aus dem Wiesenthal*, Freiburg, Rombach Verlag.
- Schwarze, H.W. (1998 [1982]), “Ereignisse Zeit und Raum, Sprechsituationen in narrativen Texten”, in L.H. Werner Ludwig (Hrsg.), *Arbeitsbuch Romananalyse*, Tübingen, Narr.
- Sebald W.G. (2000), *Es steht ein Komet am Himmel*, in Id., *Logis in einem Landhaus*, Frankfurt am Main, Fischer, 11-41.
- Vogt Jochen (2010), *Aspekte erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, Paderborn, Wilhelm Fink-UTB.
- Wenzel Peter (2004), *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag.

“Widerstand durch Bildung”. Forme dialettiche della libertà in *Der Turm* di Uwe Tellkamp

Carmen Mitidieri

Abstract:

The study investigates the dialectical interplay of freedom and limitation in relation to the peculiar form of resistance enacted by the protagonists of the novel *Der Turm*. Through voluntary isolation in the Tower district, they preserve a forbidden heritage linked to the Romantic tradition, challenging the discursive authority of the *Weimarer Klassik*. The analysis highlights the subversive implications of this cultural program, rooted in East Germany's theoretical debates on heritage, which influence both thematic and stylistic levels. By examining Christian Hoffmann's existential journey, the study ultimately exposes the failure of the Tower's educational model, which, despite opposing socialism, replicates its suppression of individuality, revealing the ambiguities of its resistance.

Keywords: Bildungsroman, DDR, Franz Fühmann, Uwe Tellkamp

1. La provincia pedagogica

In un'intervista rilasciata per la *Badische Zeitung* poco dopo l'uscita del suo romanzo – nell'ottobre del 2008 – Uwe Tellkamp dichiara che il nucleo essenziale di *Der Turm* ruota intorno a un tentativo di resistenza attraverso l'educazione, o meglio, attraverso la *Bildung*, intesa a un tempo come patrimonio culturale condiviso da un determinato gruppo sociale e come processo individuale di sviluppo armonico della personalità. La torre del titolo allude infatti all'omonimo quartiere residenziale di Dresda, nella realtà più o meno corrispondente al Weißer Hirsch¹, in cui le famiglie dell'alta borghesia sassone, ridotte al silenzio dal potere socialista, tentano di salvaguardare la propria identità sociale attraverso il culto privato delle arti – la musica e la letteratura – e la celebrazione rituale di un passato tanto glorioso quanto mitizzato. Rappresentanti ideali di quella

¹ Il Weißer Hirsch è un elegante quartiere residenziale di Dresda situato sulle pendici dell'Elba. Si tratta di un'area tradizionalmente associata alla borghesia colta e agli intellettuali. Per via della sua posizione, che offre vedute panoramiche sulla città sottostante, Tellkamp – cresciuto lì con i genitori – ha sempre chiamato il quartiere “der Turm”.

“Bürgerlichkeit ohne Bürgertum”² (Ehrlich 2000, 29) che l’ordine sociopolitico successivo al 1949 ha espropriato materialmente e spiritualmente³, gli Hoffmann e gli altri abitanti della Torre scelgono la via dell’isolamento volontario per opporsi a un apparato statale che riconosce il valore del singolo soltanto quale membro della collettività e che ricorre ai mezzi del controllo per soffocare ogni manifestazione di autonomia o di dissenso. Essi si muovono all’interno di uno spazio di contestazione privato, di second’ordine, che consente lo sviluppo di un sistema di valori e credenze alternativi a quelli ufficiali. Questi ultimi sono incentrati tanto sui classici del pensiero marxista – Lenin a tratti più che Marx⁴ – quanto sulla valorizzazione della “klassische deutsche Literatur” (ivi, 9), un’etichetta ampia che, insieme alle stelle polari Goethe e Schiller, include la triade Heine-Weerth-Herwegh, il realismo di fine Ottocento e Thomas Mann quale rappresentante della letteratura progressista. La dottrina estetica di stato esige una produzione che sia socialista nei contenuti e realistica nella forma, che celebri i progressi del proletariato nella lotta di liberazione dal giogo capitalista e che contribuisca all’edificazione dell’uomo nuovo: precursore di questo tipo umano è nient’altro che Faust, il quale, opportunamente ripulito da tutti i tratti scomodi e ambigui, diventa l’eroico portavoce degli ideali tedesco-orientali di un “freien Volk auf freiem Grund”⁵ (Goethe 2016 [1808], v. 11573). Appare dunque evidente come, sin dalle origini, la politica culturale della SED⁶ poggi su un vistoso paradosso destinato col tempo ad acutizzarsi e provocare nelle élites intellettuali una reazione di protesta che riecheggerà a lungo, fino alle pagine del romanzo *post-DDR* di Tellkamp. Se la nazionalizzazione del settore

² Con “Bürgerlichkeit ohne Bürgertum” si fa riferimento alla particolare situazione della borghesia nella DDR, dove il sistema socialista aveva smantellato il potere economico e politico di questa classe, che continuava a identificarsi con valori culturali borghesi non avendo però né modi né possibilità di affermarli.

³ In quanto medici (o aspiranti tali) i protagonisti del romanzo, così come il loro autore, appartengono alla più borghese delle categorie professionali. Il loro atteggiamento è del tutto corrispondente a ciò che, già nel 1959, si poteva leggere su una rivista di categoria come lo *Arzteblatt*: “Nachdem die kulturbewussten, gebildeten Schichten, unter ihnen die Ärzte, weitgehend von öffentlicher Betätigung ausgeschlossen sind, nachdem ihre finanzielle Situation und die gedrückte allgemeine Wirtschaftslage ihnen weiterhin auch sehr enge Grenzen für die Geltendmachung sozialer Prestigebedürfnisse setzt, findet man wieder zu Hausmusik und der Pflege literarischer Interessen zurück. Man trifft sich dazu in den Familien und kleinen privaten Zirkeln” (Wagner 2015, 252).

⁴ Per ciò che concerne la cosiddetta *Erbsen*, ovvero il rapporto con l’eredità culturale, la dirigenza della DDR decide di seguire la linea leninista, orientata alla continuità con la tradizione occidentale; al contrario, Marx si esprime in favore di una rottura totale nel segno della differenza tra i valori borghesi e quelli proletari.

⁵ È vero che alcune voci importanti – quelle di Brecht e di Hanns Eisler, poi anche di Adolf Dresen – cominciano a levarsi contro il “Klassikzentrismus” (Mandelkowitz 1983, 99) già nei primi anni Cinquanta; tuttavia, l’eroe goethiano mantiene la funzione identitaria assegnatagli almeno per i due decenni successivi, fino a quando, cioè, il dibattito sull’eredità culturale non assume una dimensione pubblica di rilievo.

⁶ L’acronimo del partito sta per *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*.

industriale, che negli anni Cinquanta porta alla nascita delle imprese popolari – i cosiddetti VEB⁷ – e alla conseguente scomparsa dell’iniziativa privata, è compiuta in maniera sistematica, l’espropriazione culturale si rivela più complessa. Nel duplice sforzo di legittimazione nazionale, rivolto all’esterno verso la Repubblica Federale e all’interno verso una classe media impoverita, disorientata e scettica, la DDR rinuncia alle sottoculture rivoluzionarie della classe operaia per appropriarsi, invece, della tradizione dell’umanesimo borghese di cui rivendica la sovranità ermeneutica al fine di tutelarne gli insegnamenti dalle mistificazioni occidentali: “Das deutsche Bürgertum hat in seiner Entwicklung nach 1848, im wilhelminischen Kaiserzeit und dann in der Nazizeit Goethes Humanismus preisgegeben und verfälscht, indem es sich immer mehr der antihumanistischen und kriegstreiberischen Politik verschrieb” (Ehrlich 2000, 13).

In mancanza di un comune credo politico e in sostituzione di esso si fa appello alla *Kulturnation*: il patrimonio letterario condiviso si costituisce quale collante sociale nonché, accanto ai valori dell’antifascismo, quale vero e proprio mito fondativo. Ai cittadini della giovane repubblica – contadini, operai e liberi professionisti – spetta pertanto il compito di eseguire il testamento weimariano sul suolo della DDR assurta a provincia pedagogica. È infatti l’allora ministro della cultura, Alexander Abusch, in un discorso pubblico tenuto nel 1960 in occasione del settantacinquesimo anniversario del Goethe-Nationalmuseum, ad affermare:

Dass die humanistischen Erziehungsgedanken Goethes, die in der deutschen Gesellschaft seines Zeitalters nicht verwirklicht werden konnten, nun in einer ausgereiften Weise durch unsere sozialistische Umwälzung der Gesellschaft ihre Verwirklichung finden [...] Bei uns ist das ganze Land, seine erneuerte Kultur und Volksbildung eine einzige pädagogische Provinz des sozialistischen Humanismus geworden. (Schandera 2000, 223)

L’utilizzo dei classici nel processo di formazione della personalità socialista passa attraverso una didattizzazione – per mezzo delle istituzioni scolastiche e accademiche, delle fondazioni e dei musei dedicati agli eroi di Weimar, ma anche tramite il controllo del circuito editoriale⁸ – che si coniuga con il rifiuto categorico di quanto, non corrispondendo ai criteri di positività, esemplarità, tangibi-

⁷ *Volkseigene Betriebe*.

⁸ Nella DDR il dipartimento della censura fa parte della più generale amministrazione dell’editoria (HV Verlage und Buchhandel), preposta alle funzioni di “Begutachtung, Themenplanung und Verlagsarbeit” (Lokatis 1998, 19). A giudicare dall’acribia descrittiva di Meno Rohde nel romanzo, Tellkamp è un profondo conoscitore dei meccanismi della censura: “Das alte Lied, das Meno nun seit einigen Jahren schon bis zum Überdruß vertraut war. Gutachten des Lektors, Außengutachten eines nicht im Verlag tätigen Lektors mit Publikationsempfehlung Ja oder Nein nebst Begründung der Entscheidung, dann ging das Ganze zum Zensor, und wenn der sich unsicher war, was in letzter Zeil wieder häufiger vorkam, ging das Konvolut bis zum Bücherministerium oder noch höher. Eine zeitraubende, ehrabschneiderische Prozedur” (2008, 96).

lità, viene bollato come decadente⁹. Nel romanzo di Tellkamp è Meno Rohde, nella sua veste di redattore e censore dello Hermes-Verlag, a far luce sui limiti strutturali e sulle derive totalitarie di un progetto pedagogico rigidamente imposto dall'alto e regolato da un intricato apparato repressivo:

Der Hermes-Verlag war kein Verlag; er war ein Literaturinstitut [...] Wir gaben dem Volk das geistige Brot; wir waren ein Fenster zur Welt [...] Im Hermes-Verlag der Spruch im Vestibül, übriggeblieben wie so vieles in den atlantischen Häusern: ‚Die Bourgeoisie ließ das literarische Erbe zerflattern; wir sind verpflichtet, es sorgfältig zu sammeln, zu studieren und durch kritische Aneignung weiterzuentwickeln‘, A.A. Shdanow auf dem I. Unionskongress der Schriftsteller, 1934; ‚Erziehung, Erziehung‘, hauchte es in den Fluren, krächzte es aus den Telefonen [...] Aber wir hatten Lust am Entdecken; Wissen war eine Speise, von der wir nicht genug bekommen konnten; Bücher waren heiliges Gut, und nichts fürchteten wir mehr als die Hitze [...] Wir fürchteten das Feuer, manche von uns hatten schon einmal Bücher brennen gesehen. [...] Wir ankerten in Weimar; unsere Nabelschnur hing am Frauenplan; dort ging, eine Mutterkuchen-Scheibe, unsere Sonne auf, Fixstern Goethe. (Tellkamp 2008, 852)

Figlio della migliore aristocrazia rossa ed esecutore egli stesso della politica culturale del partito, Meno si rivela esserne un lucido e severo contestatore nelle pagine di un diario che – nella forma, ridondante e oscura, prima ancora che nel contenuto – funge da vettore resistenziale e strumento di compensazione per una evidente impossibilità di intervenire nella sfera pubblica. L'osservazione attenta e prolungata è l'arma che egli adotta contro l'invasione delle strutture statali da un lato e l'isolamento regressivo praticato dai suoi familiari dall'altro¹⁰. Se infatti la conoscenza degli ambienti vicini al sentire politico gli permette di individuare le falle e le contraddizioni, allo stesso modo la sua permanenza nella Torre lo mette in guardia dalle insidie nascoste dietro l'apparentemente innocua vena nostalgica dei *Türmer*. L'equidistanza percettiva che gli consente di muoversi a proprio agio all'interno di entrambi i quartieri senza venirne risucchiato fa di lui

⁹ Un ruolo di prim'ordine nella messa al bando degli autori della generazione romantica spetta chiaramente a Georg Lukács, il quale, muovendosi sulla scia dei detrattori che, da Goethe in avanti, associano il romanticismo al patologico, nel 1947 parla di "Romantik als Reaktion in der deutschen Literatur" (1947, 51).

¹⁰ Al pari di un fine etnologo Meno osserva i suoi parenti e ne biasima l'ossessione per la storia (non solo di Dresda), che nasconde una tendenza all'escapismo causata dalla loro incapacità di fare i conti con il reale: "Und manchmal dachte ich, dass die Türmer sich auf ebenso wunderbare wie typische Weise durch die Zeit bewegten: in die Vergangenheit ging ihre Zukunft, die Gegenwart war nur ein blasses Schattenbild, eine unzulängliche und verkrüppelte Variante, eine fader Aufguss der großen Tage von einst, und manchmal hatte ich auch den Verdacht, dass es gut war, wenn etwas in die Vergangenheit sank, wenn es starb und verdarb, dass die Türmer es insgeheim billigten, denn dann war es gerettet – es gehörte nicht mehr der Gegenwart an, aus der man floh, und oft wurde genau das, was es tot, plötzlich in den Himmel ihrer Wertschätzung gehoben, was man, als es lebte, nicht einmal zur Kenntnis genommen hatte" (Tellkamp 2008, 354).

il più complesso tra i personaggi del romanzo, nonché l'unico capace di scorgere nel culto goethiano come viene professato al di qua del ponte che divide *Turm* e *Ostrome* – i due quartieri sopraelevati rispetto al centro cittadino di Dresda – il sintomo principale di un morbo che ha raggiunto ormai uno stadio avanzato e rischia, perciò, di causare il fallimento del progetto pedagogico in cui si è tanto investito. Dopo una delle molte serate passate ad ascoltare musica in compagnia di Niklas, egli non può infatti fare a meno di notare:

Er ist kein Buchmensch, dachte Meno auf diesen dunklen Heimwegen, ihn interessieren die Bücher nur als Schauobjekte, Füllsel im Schrank, akkurat aufgereiht und hübsch anzusehen hinter Glas, und wichtig ist, dass sie gut gebunden und auf feinem Papier gedruckt sind, gediegene Umschläge haben – nicht der Inhalt. Goethe ist ihm der wichtigste, aber nur, weil er allen hier oben der wichtigste ist, und er ist ihnen der wichtigste nicht, weil sie sich mit ihm auseinandergesetzt, ihn studiert und geprüft, seine manchmal wohlfeinen Sprüchlein an ihrer Wirklichkeit und Lebenserfahrung gemessen haben, sondern weil er anerkannt ist und sanktioniert, weil er des Bürgers, der sie im Grund ihres Herzens hier oben alle sind, liebster Jasager, oberster Ratsherr, Generalissimus der Meinungen und Gemütsfürst. (Ivi, 347)

L'aspetto problematico dell'appropriazione culturale così come avviene in questa goethiana società della Torre¹¹ è direttamente connesso al forte bisogno di approvazione – probabilmente legato alla mancata elaborazione del duplice trauma della guerra e della rivoluzione socialista – che i residenti del quartiere avvertono e provano a soddisfare attraverso l'esercizio di una cultura volta a confermarli nelle loro posizioni e convinzioni: una cultura che, lungi dall'essere strumento e fine della conoscenza, è intesa come riparo, conforto, feticcio e, al più, segno di prestigio¹². In altre parole, in mancanza di un qualsivoglia capitale economico, l'espropriato *Bürgertum* investe le sue risorse nell'accumulazione di un capitale simbolico che gli consenta di distinguersi da una massa proletaria con cui sente di non avere alcuna affinità elettiva e rispetto alla quale è convinto

¹¹ Oltre che dal titolo del romanzo, la *Turmgesellschaft* è richiamata anche da quello del primo dei due libri che lo compongono, intitolato a sua volta “Das pädagogische Provinz”, in un gioco di rimandi iper ed extra-testuali che l'autore si compiace di innessare.

¹² Occorre rimarcare che Meno, lungi dal limitarsi a constatare l'ovvio e a biasimare i suoi vicini di casa, si pone esplicitamente, nei confronti del nipote-allievo Christian, come istanza pedagogica alternativa tanto al modello socialista quanto a quello borghese: “Es mußte noch etwas anderes geben als nur die Überwältigung durch einen Kommandeur der Sekunde, und danach schien Meno mit den Werkzeugen seiner Exaktheit auf der Suche zu sein. Christian kam es wie ein vorsätzliches Abrücken von tiefeingewurzelten Überzeugungen vor, eben darum, weil sie tiefeingewurzelte Überzeugungen waren. Vielleicht trugen sie nicht mehr, oder Meno wollte weiter und sah es als Größe, nicht als Kapitulation, dafür jeden Preis zu zahlen. Er spürte, daß sein Onkel deshalb so unnachsichtig sein mochte, weil er diese Überzeugungen bei ihm, Christian, wiederfand” (Tellkamp 2008, 274).

di essere superiore¹³. Tanto più grave è poi tale prassi se la si considera nella sua dimensione pedagogica, se si pensa, cioè, che i *Türmer* – su tutti, i due medici Richard e Niklas – si atteggiavano a figure esemplari e come tali vengono recepiti dai loro figli, che riproducono fedelmente le orme paterne (più che quelle materne) nella speranza di eguagliarne il successo e ottenerne la stima. Gli sforzi del giovane Christian Hoffmann, che arriva a leggere oltre settecento pagine al giorno solo per battere il fratello e stabilire un record, che si esercita per ore al violoncello e non ha alcun interesse per le relazioni interpersonali, sono tutti spiegati dalla sua cocente ambizione a diventare un grande uomo – che è per lui sinonimo di uomo di successo – e dalla certezza che una “hohe Bildung war die erste Voraussetzung, um ein Großer Mensch zu werden” (ivi, 156). Se dunque la dirigenza statale opera una prima, significativa semplificazione del classicismo di Weimar al fine di impartire al popolo una educazione umanistica, è poi in seno alla nicchia borghese che si compie la definitiva riduzione dell’insegnamento goethiano a mero strumento di differenziazione sociale:

Er ließ das Buch sinken, in dem er zu lesen vorgab, es waren Goethes ‘Wahlverwandtschaften’, die ihn tödlich langweilten, aber felshoch über dem Kran zu stehen schienen, den die anderen lasen – wenn sie lasen –, und keinen Zweifel über sein Niveau aufkommen ließen. (Ivi, 112)

Emerge dunque, fin qui, un dato che punta nella direzione della convergenza: le due istanze deputate alla formazione, la scuola socialista e la famiglia borghese, pur perseguendo obiettivi fondamentalmente opposti – da una parte l’inserimento attivo del singolo nella comunità, dall’altra l’affermazione dell’individualità soggettiva rispetto alla collettività¹⁴ – ricorrono a strumenti analoghi e finiscono entrambi per abusarne. In questo senso non c’è, da parte dei *Türmer*, alcuna volontà di opposizione. Al contrario, il comune culto dei classici e l’uso strumentale di Goethe non sono che una misura del desiderio degli abitanti di *Ostrom* quanto di quelli della Torre di aderire a una ideale *Kulturnation* nel segno della grandezza dell’eredità tardo-settecentesca. Ciò che differenzia i *Türmer* dai residenti del quartiere al di là del ponte, e che costituisce il nucleo del loro progetto resistenziale, ha piuttosto a che fare con l’appropriazione dei “verbotene Inhalte” (Schulte 2008), di quei prodotti artistici che, reputati in vario modo non rispondenti ai fini umanistici perseguiti nella provincia pedagogica DDR, erano stati indebitamente sottratti ai cittadini.

¹³ Il presente lavoro non si concentra sulla spazialità del romanzo, ma è chiaro come la verticalità della torre sia un corrispettivo dell’elitarismo che contraddistingue i suoi abitanti.

¹⁴ Particolarmente significativo è, in tal senso, l’internamento di Muriel Hoffmann in un centro di rieducazione giovanile: “Das Ziel der Umerziehung in einem Jugendwerkhof besteht darin, die Besonderheiten in der Persönlichkeitsentwicklung zu überwinden, die Eigenheiten im Denken und Verhalten der Kinder und Jugendlichen zu beseitigen und damit die Voraussetzungen für eine normale Persönlichkeitsentwicklung zu schaffen sagt die Richtlinie” (Tellkamp 2008, 509).

2. Atlantide

Se il titolo del romanzo allude, tra le molte cose¹⁵, anche al modello del *Wilhelm Meister* e alla sua Società della Torre, il secondo dei fulcri allegorici attorno ai quali è imperniata la costruzione romanzesca spalanca subito le porte su un regno dai contorni sfumati e di difficile decifrazione, che si pone in contrasto con la realtà quotidiana e da quest’ultima nettamente separato:

Was war ATLANTIS, das wir nachts betraten, wenn das Mutabor gesprochen war, das unsichtbare Reich hinter dem sichtbaren, das erst nach langen Aufhalten, den Touristen nicht und nicht den Traumlosen, aus den Kontouren des Tages brach und Risse hinterließ, einen Schatten unter den Diagrammen dessen, was wir Die erste Wirklichkeit nannten, ATLANTIS: Die zweite Wirklichkeit. (Tellkamp 2008, 9)

In linea con una tendenza alla stratificazione polisemica propria della prosa di Tellkamp, Atlantide assume nel testo molti e diversi significati, che variano a seconda della prospettiva e tuttavia sono sempre compresenti nel nodo nel mitologema originario¹⁶. Nell’ambito di questo studio vale però la pena di individuare i caratteri costitutivi a partire dalla definizione che ne dà Meno nelle pagine iniziali del romanzo, che contengono indicazioni essenziali circa il progetto complessivo portato avanti nella Torre. Innanzitutto, Atlantide si caratterizza come un regno notturno, oscuro, misterioso – dotato, in breve, di tutte le attribuzioni connesse alla semantica romantica delle tenebre. È poi un luogo segreto, inaccessibile a quanti non conoscono il *Mutabor* – la formula magica riservata agli iniziati – e, di conseguenza, invisibile ai più: è il mondo dei sognatori e dei visionari. La chiave di accesso a questo ordine di realtà superiore pare quindi coincidere con la capacità, di hoffmanniana memoria, di vedere il mondo invisibile dietro quello visibile, di cogliere in un’unica immagine dato reale e prodotto della fantasia. “Dresden ist in meinem Innern voller Baumfarne. Die unsichtbare Stadt wird sichtbar” (Büscher 2009), dirà Tellkamp a proposito della sua città, esplicitando il legame con un autore che, del resto, ha già omaggiato con il cognome dei protagonisti di *Der Turm* e che della dualità del reale aveva fatto, a suo tempo, un principio poetico. Una prima formulazione del principio serapiontico dello sguardo¹⁷ è contenuta, infatti, proprio nella fiaba

¹⁵ Accanto al classico goethiano, il riferimento più immediato è sicuramente quello biblico, essendo la torre di Babele una esplicita allusione alle contraddizioni che porteranno l’organismo statale della DDR a crollare su sé stesso.

¹⁶ Secondo un’impostazione centrifuga, partendo quindi dal nucleo più interno, l’isola perduta assume i contorni della città di Dresda, distrutta dai bombardamenti aerei del febbraio 1945; quindi l’isola privata della borghesia residuale, che si rifugia nei suoi riti e nel tempo della memoria; infine, ovviamente, la Repubblica Democratica quale “versunkendes Land”.

¹⁷ Hoffmann distingue tre diverse modalità dello sguardo: “zuschauen”, inteso come un guardare distratto; “anschauen”, equivalente di osservare (e comprendere); “erschauen”, che allude al farsi realtà dell’immaginazione.

di Dresda, *Der goldne Topf*¹⁸, dove è la capacità di Anselmus di dare forma alle immagini indistinte della fantasia a svelargli l'esistenza di Serpentina e, poi, lo sguardo di quest'ultima a infondere nel suo animo un'impressione di Atlantide, la terra lontana e meravigliosa che potrà raggiungere a patto di rinunciare alle trivialità del quotidiano, e che altro non è se non "das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret" (Hoffmann 1993 [1814], vol. 2, 321).

La trasfigurazione poetica del reale diventa dunque un antidoto contro la desolazione dei primi anni Ottanta, come a suo tempo lo era stata per la generazione post-illuminista alle prese con una realtà sociale sempre più minacciosa e opprimente. Bisogna però sottolineare che nella concezione di Tellkamp – assimilabile grossomodo alla posizione assunta da Meno nel romanzo – la novalisiana romanticizzazione del mondo, come pure la fascinazione per il passato, soprattutto nelle sue manifestazioni più antiche, mantengono uno statuto ambivalente, che oscilla tra rinuncia escapistica al presente e opposizione volontaria allo stesso. Se il gruppo culturalmente egemone poggia cioè sulla visione utopica di un socialismo perfettamente realizzabile e realizzato nel futuro, la *Schwärmerei* di Christian per i miti e le saghe medievali si configura come un autentico atto di libertà:

'Das Hildebrandslied, den Anfang?' Christian sah seinen Onkel bittend an. Meno sog noch einmal an der Pfeife und begann zu rezitieren. Fasziniert wie noch jedesmal lauschte Christian der angenehm timbrierten Stimme, der Theater-Sprechweise; eigentümlich berührt von der uralten Sprache und Wortmagie dieses Liedes, besonders von dem 'Ik gihorta dat seggen/ dat sih urhettun/ aenon muotin' des Beginns. (Tellkamp 2008, 27)

Mentre Christian ascolta trasognato le storie del Carme di Ildebrando o di Tannhäuser declamate dallo zio, i suoi cugini accendono nella loro stanza la lampada che segnala l'avvio dei loro racconti serali: "Sie sind also beim Erzählen" (ivi, 28). Tutte le sere gli abitanti della torre siedono attorno a un tavolo, condividono racconti e li ascoltano con profonda devozione – raccontano non soltanto per ingannare il tempo o negarlo, ma piuttosto per sopravvivere alla sua irruenza. Rinnovano così una tradizione antica, che, da *Le mille e una notte* in poi, attribuisce una funzione esistenziale all'arte del racconto, inteso e impiegato quale strumento contro la minaccia della fine imminente. Conservano la memoria del passato evocando strane vecchie storie, dice Meno, che "kaum noch jemand kennt [...]. Die Zensoren wahrscheinlich und der Alte vom Berge" (ivi, 27).

Il riferimento al "Vecchio della Montagna" non è certo casuale: dietro al personaggio di Georg Altberg si cela infatti la figura di Franz Fühmann, il cui nome è irrimediabilmente legato a quel vasto fenomeno di riscoperta e rivalutazione del Romanticismo che, nella DDR, ha luogo a partire dai primi anni Settanta e che

¹⁸ Un primo contatto tra i due testi è stabilito già a partire dai sottotitoli, in quanto la "Geschichte aus einem versunken Land" di Tellkamp richiama, anche solo nella costruzione morfosintattica, il "Märchen aus der neuen Zeit" di Hoffmann.

conosce un importante punto d’arrivo proprio nei saggi che lo scrittore dedica a E.T.A. Hoffmann¹⁹. Con spirito deciso e battagliero Fühmann ne sottopone l’opera a un’acuta rilettura in chiave marxista che mira a rivendicare la validità di un patrimonio letterario rinnegato a causa della sua supposta scarsa aderenza alla realtà del socialismo. Prima di lui già in molti, tra scrittori e critici letterari, hanno iniziato a contestare l’autorità discorsiva rappresentata dal classicismo di Weimar, dando vita a un dibattito culturale che investe la sfera pubblica a suon di scandali, di cui il più celebre è sicuramente quello legato alla pubblicazione su rivista dei dissacranti *Neue Leiden des jungen W.* da parte di Ulrich Plenzdorf. Nel giro di un breve periodo si assiste a una crescita esponenziale di opere che testimoniano di uno sforzo critico di confronto con la tradizione romantica: Anna Seghers dà vita a un impossibile incontro praghese tra Hoffmann, Kafka e Gogol; Stephan Hermlin e Gerhard Wolf si accostano, in maniera diversa, alla poesia di Hölderlin; Günter de Bruyn scrive una biografia su Jean Paul; Günter Kunert redige un pamphlet incendiario su Kleist; Christa Wolf riscopre l’opera di Caroline von Günderrode, di cui cura un’edizione, dopo aver scritto a sua volta di un incontro mai avvenuto tra la poetessa in questione e Kleist. Ciò che salta subito all’occhio, in tutti questi casi, è un marcato interesse per l’esperienza artistica ed esistenziale di figure “denen es nicht gelang, zu irgendeiner Art Auskommen mit der sie umgebenden gesellschaftlichen Welt zu finden, und die am schmerzlich empfundenen Widerspruch zwischen Ich und Welt zerbrachen” (Mandelkow 1983, 114). All’interno di un simile clima culturale di fascinazione ed empatia per gli *outsiders* del mondo, costituisce un’eccezione vistosa la posizione di Peter Hacks, il quale, da convinto sostenitore di un ideale di classicismo che sappia coniugare autonomia estetica e unità politica, si erge in questi anni a vero e proprio “Staatsdichter” (Leistner 2001, 129). Nel romanzo di Tellkamp, che opera sempre a partire da una base storico-fattuale su cui in un momento successivo innesta la finzionalizzazione, e che conosce fin troppo bene questo segmento della storia culturale della DDR²⁰, l’opposizione tra *Klassik* e *Romantik* passa per il contrasto tra le figure di Eduard Eschschloraque e il già menzionato Georg Altberg, divenendo esplicita allorché il primo dei due accusa l’altro – e, indirettamente, quanti come lui guardano indietro alla ricerca di un conforto piuttosto che di un modello – di contribuire con la brama nostalgica allo sviluppo del capitalismo:

Ich bin Aufklärer, das heißt: Kritiker, Ironiker, Ungläubiger, vielleicht. Denn vielleicht glaube ich noch nicht einmal daran, dass ich an nichts glaube. Sie sind Romantiker, und das heißt, dass Sie zum Kapitalismus beitragen. Denn die Sehnsucht und das Heimweh treiben die Welt, aber das Treiben, eben, ist

¹⁹ Si tratta di un totale di cinque saggi, composti a partire dal 1976 e pubblicati in volume tre anni più tardi con il titolo di *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*.

²⁰ Conferma ne sia la presenza dei *Weimarer Beiträge*, sulle cui pagine si consuma la discussione teorica a cui qui si è accennato, nella libreria di Meno: “und einigen Exemplaren der ‘Weimarer Beiträge’, die ziemlich zerlesen waren” (Tellkamp 2008, 35).

Kapitalismus. Der Stillstand ist die Utopie. Deshalb will ich, dass die Uhren nicht schlagen, deshalb bin ich für den Winter. Sie glauben, als Romantiker, der Welt zu entsagen, sie zu fliegen. Unsinn! Sie treiben sie an... pursuit of happiness, so steht es in der amerikanischen Verfassung. Ein romantischer Grundsatz. Und der Wappenspruch des Imperiums des Ich. (Ivi, 923)

Il giudizio di Eschschloraque suona forse radicale, eccessivamente severo, ma certo non privo di fondamento. I *Türmer* persistono infatti in un atteggiamento irrisolto, che è insieme rifiuto attivo del mondo e resistenza passiva allo stesso. Non escono dall'illusorio rifugio/carcere di Atlantide finché non sono costretti ad abbandonare i propri ruoli a causa di circostanze esterne che essi non solo non hanno contribuito in alcun modo a determinare, ma che in fondo neanche capiscono e da cui si sentono travolti – ne è una prova l'immagine finale del *maelstrom* che sopraggiunge all'improvviso, inghiottendo con prepotenza quanto trova lungo la via. Soltanto Anne, a seguito però della fine del suo matrimonio con Richard e quindi della sua rottura con la cerchia degli Hoffmann, si unirà agli incontri clandestini e alle manifestazioni di piazza sull'esempio di quelle *Montagsdemonstrationen* che, nel novembre 1989, porteranno all'inabissamento definitivo della DDR e delle sue utopie.

3. La dialettica della *Bildung*

Alla luce di quanto emerso finora si spiega la rilevanza straordinaria assunta nel romanzo dalla *Bildung* e, più in generale, dalla dimensione culturale, che – oltre a testimoniare dell'enciclopedismo dell'autore e della sua ambizione a un ruolo di rappresentanza, di cui qui si è taciuto ma che pure sono due aspetti centrali nella sua produzione poetica – rispondono a una complessa esigenza di ordine (r)esistenziale che si esplica in una conseguente articolazione dialettica. In primo luogo, gli abitanti della Torre si oppongono alle direttive statali e alla teleologia della dottrina marxista – tutta racchiusa nel secondo verso dell'inno nazionale della DDR: “Und der Zukunft zugewandt”²¹ – recuperando le opere della tabuizzata tradizione romantica e, in maniera ancora più sovversiva, variandone la predilezione per la dimensione passata dell'esistenza, che qui diventa insieme *morbus e remedium*. In secondo luogo, l'importanza discorsiva assunta all'interno del romanzo dal tema stesso dell'educazione, la rifunzionalizzazione dei contenuti e del lessico adoperati dal gruppo al potere, nonché la parabola discendente compiuta da Christian lungo il suo percorso di crescita, sono tutti argomenti a sostegno della tesi per cui non soltanto i prodotti della *Bildung*, i suoi contenuti etici e culturali, ma anche il processo stesso della formazione finisce per assumere una funzione oppositiva – e questo, precisamente, nel momento in cui essa si rovescia nel suo contrario, portando l'individuo all'annientamento di sé. In altri termini, in uno stato che si arroga il diritto esclusivo di educa-

²¹ L'inno viene scritto dal poeta in esilio, e futuro ministro della Cultura, Johannes R. Becher e musicato da Hanns Eisler.

re i cittadini ai valori del marxismo-leninismo e che da essi richiede la perfetta integrazione nella comunità socialista, l'unico modo per resistere consiste nel fallimento, nell'auto-sabotaggio, nel rendersi socialmente inutili. Si tratta in fondo di una ribellione che, tempo addietro, aveva già tentato – e in maniera ben più radicale – il giovane W. di Ulrich Plenzdorf, e di cui Christian, che al buio e al freddo della cella carceraria rimpiange il tempo spercato a leggere romanzi e vedere film, per certi aspetti sembra essere un prosecutore:

Er musste nackt sein, das bare, blanke ich, und er dachte, dass nun die großen Erkenntnisse und Einsichten, kommen müssten, von denen er in der Schule und zu Hause geträumt hätte. Er hockte nackt auf dem Fußboden, aber die einzige Erkenntnis, die kam, war, dass man fror, wenn man einige Zeit nackt auf Steinen hockte. Dass man Hunger und Durst hatte, dass man den Puls zählen kann, dass man auch in der Dunkelheit müde wird, dass man eine Weile nichts hören kann außer dumpfer Stille, und dass dann das Ohr beginnt, sich selbst Geräusche herzustellen, dass das Auge versucht, ständig Feurzeugflämmchen zu entzünden, hier und dort und dort, und dass man in der Dunkelheit verrückt wird, auch wenn man noch so viele Gedichte kennt, Romane gelesen, Filme gesehen und Erinnerungen hat. (Ivi, 827)

A differenza di Wibeau, Christian però non muore: anzi, l'istante che più lo ha avvicinato all'abisso diventa per lui l'occasione di una presa di coscienza e il punto da cui ripartire per iniziare un percorso, questa volta autentico, di scoperta e affermazione di sé. Nel momento in cui comprende di esser stato ingannato due volte, dallo stato e dalla famiglia, il ragazzo riesce a emanciparsi dall'autorità paterna – seguendo le cui orme si è ritrovato in carcere anziché in cattedra – e a prendere decisioni di cui è ora in grado di assumersi la responsabilità. Nelle ultime pagine del libro, quando alla sua unità viene ordinato di marciare contro i manifestanti che occupano le piazze di Dresda, tra i quali riconosce sua madre, Christian decide infatti di sottrarsi agli ordini nella piena consapevolezza delle conseguenze che un tale atto di disobbedienza avrebbe comportato (cioè altri anni di carcere militare e di tempo perduto). Se gli insegnamenti ricevuti a scuola non gli erano mai parsi efficaci, la vera educazione ha inizio soltanto a partire dal disconoscimento della validità della *Bildung* impartita dalla comunità della Torre e dalla constatazione della vacuità dei fini che i suoi abitanti perseguono.

Riportando infine l'analisi sul terreno del confronto tra *Klassik* e *Romantik* si può osservare che, sebbene lo specifico cammino di Christian contenga in sé più di un elemento sovversivo, risulta tuttavia difficile leggere in *Der Turm* in quanto romanzo un tentativo di parodia o di sovversione del genere letterario del *Bildungsroman* – alla stregua, cioè, di quanto aveva fatto E.T.A. Hoffmann con lo smascheramento del filisteismo culturale nel *Kater Murr* (1819). Questo perché, per quanto Tellkamp sia scettico nei confronti delle specifiche modalità educative adottate dai *Türmer* da un lato e dai socialisti dall'altro, egli continua a nutrire una profonda fiducia nell'ideale della *Bildung*: il finale aperto non consente di appurarlo con certezza, ma con ogni probabilità Christian sopravvive al crollo della torre e va avanti – è del resto un *alter ego* finzionale dell'auto-

re. La scelta di dedicare una parte consistente del romanzo alla narrazione del processo di crescita di un giovane uomo, e di rinnovare così – pure con tutte le variazioni del caso – l’eredità goethiana del *Bildungsroman*, mostra pertanto la fondamentale ambiguità di un autore che vuole sì emanciparsi dai vincoli troppo stretti della terra sommersa da cui proviene, ma che al contempo continua a credere nella capacità umana di procedere in direzione del progresso e che, in virtù di ciò, rivela un’imprevista, ma forse prevedibile, affinità con quegli ideali di umanesimo che tanto l’educazione borghese quanto quella socialista hanno a lungo professato.

Riferimenti bibliografici

- Aversa Francesco (2015), *La Torre, Atlantide e l’Inferno. Miti e motivi nella recente letteratura tedesco-orientale*, Milano, Mimesis.
- Baas Norbert, Frach Friederike, Hrsgg. (2017), *Die Blaue Blume in der DDR. Bezüge zur Romantik zwischen politischer Kontrolle und ästhetischem Eigensinn*, Berlin, Quintus.
- Barck Simone, Langermann Martina, Lokatis Siegfried, Hrsgg. (1998), *Jedes Buch ein Abenteurer. Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*, Berlin, de Gruyter.
- Büscher Wolfgang, Illies Florian (2009), “Ihre Bilder will ich schreiben!”, *Die Zeit*, 19, <<https://www.zeit.de/2009/19/Interview-Rau-Tellkamp>> (09/2024).
- Fuchs Anne (2009), “Topographien des System-Verfalls. Nostalgische und dystopische Raumentwürfe in Uwe Tellkamps *Der Turm*”, *Germanistische Mitteilungen*, 70, 43-58.
- Galli Matteo (2009), “1989-2009: Cronache di Atlantide”, in Michele Sisto (a cura di), *L’invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*, Milano, Scheiwiller, 217-313.
- Goethe J.W. (2016 [1808]), *Faust*, trad. di Franco Fortini, con testo a fronte, Milano, Mondadori.
- Hoffmann E.T.A. (1993 [1814]), *Sämtliche Werke*, hrsg. von Hartmut Steinecke, Wulf Segebrecht, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- Horstkotte Silke (2013), “Von Ostrom nach Atlantis. Utopisches in Uwe Tellkamps *Der Turm*”, in N.O. Eke (Hrsg.), *Nach der Mauer der Abgrund*, Amsterdam, Rodopi, 232-342.
- Kindt Tom (2012), “Die Vermessung der Deutschen. Zur Reflexion deutscher Identität in Romanen Georg Kleins, Daniel Kehlmanns und Uwe Tellkamps”, *Zeitschrift für Germanistik*, 22, 2, 362-373.
- Leistner Bernd (2001), “Goethe, Hoffmann, Kleist et cetera. Zu einem Kapitel DDR-Literatur der siebziger, achtziger Jahre”, in Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hrsgg.), *Weimarer Klassik in der Ära Honecker*, Köln, Böhlau, 127-136.
- Lukács Georg (1947), *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur*, Berlin, Aufbau-Verlag.
- Mandelkow K.R. (1983), “Die literarische und kulturpolitische Bedeutung des Erbes”, in Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), *Die Literatur der DDR*, München, Hanser, 78-119.
- Max Katrin (2011), “Deutsch-deutsche Traditionspflege. Überlegungen zu Uwe Tellkamps Roman *Der Turm*”, in Martin Blawid, Katrin Henzel (Hrsgg.), *Poetische Welt(en). Festschrift für Ludwig Stockinger*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 211-224.
- Schandera Gunter (2000), “Klassik als Bildungskonzept”, in Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hrsgg.), *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*, Köln, Böhlau, 219-232.

- Schiedermaier Simone (2016), “Uwe Tellkamp’s *Der Turm* als Bildungsroman im literarischen Feld der Gegenwartsliteratur”, in Elisabeth Böhm, Katrin Dennerlein (Hrsgg.), *Der Bildungsroman im literarischen Feld*, Berlin, De Gruyter, 265-282.
- Schulte Bettina (2008), “BZ-Interview mit Uwe Tellkamp”, *Badische Zeitung*, <<https://www.badische-zeitung.de/bz-interview-mit-uwe-tellkamp>> (09/2024).
- Steinhorst Heike (2000), “Zur Klassikdebatte in den Weimarer Beiträgen”, in Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hrsgg.), *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*, Köln, Böhlau, 303-318.
- Tellkamp Uwe (2008), *Der Turm*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Wagner Sabrina (2015), *Aufklärer der Gegenwart*, Göttingen, Wallstein.
- Weber Ronald (2015), *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus*, Berlin, De Gruyter.

“Immagino che rimarrò intertestuale fino all’ultimo respiro”.

Migrazione di testi da Péter Esterházy a Zsófia Bán: un caso di studio

Claudia Tatasciore

Abstract:

In *Lehet lélegezni!* (We Can Breathe!), Hungarian writer Zsófia Bán presents the short story *Oroszlánt fürdető férfi* (Man Bathing a Lion), inspired by Attila Szűcs’s 2011 painting. The narrative is a homage to Péter Esterházy, beginning with an excerpt from his novel *A szív segédigei* (The Auxiliary Verbs of the Heart), in which Esterházy mourns his mother. Bán rewrites this passage, blending references to Jean-Luc Godard’s *Pierrot le Fou* and creating a parallel between Esterházy, Godard’s characters, and the protagonist, Pepe, who – just like Esterházy – uncovers his father’s role as a Socialist Hungary informant. Bán’s work reflects on Hungarian postmodernism and its relationship with (socialist) realism, while also showing the authors’ shared commitment to socially engaged literature.

Keywords: Contemporary Hungarian Literature, Engagement, Intertextuality, Postmodernism, Real Socialism

1. Introduzione

L’ambito di discussione offerto dal convegno – libertà e limite intesi sia come oggetto di riflessione, come tema letterario, sia come concetti riferiti alla sfera formale, dunque al mezzo e ai codici di espressione letteraria – è profondamente connesso alla mia ricerca dottorale¹, incentrata sull’opera letteraria e saggistica della scrittrice ungherese Zsófia Bán (n. 1957). La chiave di lettura scelta per analizzare i testi di Bán è infatti la questione della pratica della memoria (storica e culturale, individuale e collettiva) come pratica di dissenso. Sin dagli inizi della ricerca, il mio interesse è stato da un lato quello di ricostruire in che modo la presenza della memoria come topos letterario andava a configurarsi come discorso dissenniente nell’Ungheria del Quarantennio socialista (1949-1989), quando l’esercizio della memoria collettiva era distorto e viziato dall’ideologia

¹ Nel frattempo il lavoro di ricerca è confluito nella tesi di dottorato *Memoria come dissenso, memoria del dissenso. Zsófia Bán tra scrittura letteraria e saggistica critica*, Dottorato di ricerca in Letterature Comparete presso il Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia dell’Università di Firenze, 2024.

(memoria *come* dissenso); dall'altro – come passaggio successivo – evidenziare i rimandi intertestuali tra gli autori della fase socialista del postmoderno ungherese² e gli autori della contemporaneità, rimandi che producono una pratica di memoria *del* dissenso letterario di allora³.

Un esempio particolarmente significativo della compresenza di questi due concetti – memoria come dissenso e memoria del dissenso – in un unico testo è il racconto *Oroszlánt fürdető férfi* (Bán 2018b, 30-38; Uomo che fa il bagno a un leone). Un breve racconto in cui confluiscono una quantità di opere della contemporaneità che l'autrice pone in dialogo tra loro in una parabola intertestuale e intermediale che diventa anche lo specchio di un dibattito poetico (prima ancora che storiografico) in corso nel panorama letterario ungherese attuale. *Oroszlánt fürdető férfi* coinvolge (almeno) altre quattro opere, che elenco qui in ordine di “apparizione” nel testo: il dipinto omonimo di Attila Szűcs (2011), il romanzo del 1986 *A szív segédigei* (Esterházy 2011a [1985]; *I verbi ausiliari del cuore* 1988), il film di Jean-Luc Godard *Pierrot le fou* (1965; *Il bandito delle 11*) e il romanzo del 2002 *Javított kiadás. Melléklet a Harmonia caelestishez* (Esterházy 2011b [2002]; *L'edizione corretta di Harmonia Caelestis* 2005). Sebbene nasca come testo ispirato a un dipinto di Attila Szűcs, per le sue caratteristiche tematiche e stilistiche (oltre che per la dedica esplicita) il racconto è un omaggio a Péter Esterházy (1950-2016).

Il tema della libertà permea lo sfondo storico-politico e culturale all'interno del quale hanno vissuto e operato Esterházy e Bán. Per quanto nati a poca distanza l'uno dall'altra, dal punto di vista autoriale i due scrittori appartengono a due generazioni successive e vale la pena richiamare qui brevemente i termini di questa distinzione.

Péter Esterházy ha pubblicato la sua prima opera nel 1976, *Francsikó és Pinta* (Francsikó e Pinta), e nel 1979, con *Termelési regény* (il romanzo della produzione) ha segnato l'inizio del primo postmoderno ungherese. Si trattava infatti della “prima azione sistematica di ‘rispecchiamento’ postmoderno della realtà testuale del realismo socialista” (Töttössy 1995, 177). Se la società politica aveva “abusato della letteratura invadendone il campo, abolendone la funzione, e riducendola al compito di ‘estetizzare’ il linguaggio del gruppo ideologico”, e tale “atteggiarsi a *langue* ha privato la letteratura della propria materia prima”, allora lo scrittore postmoderno lavora “a decontaminare la *langue*, lavorando appunto al recupero del patrimonio linguistico, operazione che assume e trasmette allora una forte tensione *etica*” (ivi, 247). È così che l'inserimento, nel testo letterario,

² Sarebbe troppo complesso ricostruire qui le proposte di periodizzazione di un fenomeno letterario che alcuni critici non ritengono ancora concluso e su cui non vi è consenso. Per il presente lavoro è sufficiente sottolineare con chiarezza la coincidenza tra la fase kádariana del Quarantennio socialista (1956-1988) e la comparsa come reazione, negli anni Settanta, di una sensibilità letteraria nuova: la cosiddetta “svolta della prosa” (*prózafordulat*).

³ Alla base di questa distinzione concettuale ce n'è un'altra, ampiamente discussa negli studi letterari sulla memoria: quella tra memoria *della* letteratura, “the return of elements from earlier works of art” (Erl 2011, 68) e memoria *nella* letteratura, “the aesthetic representation, or: staging, of memory” (ivi, 69).

di tutto il materiale linguistico presente, anche quello non previsto dalla tradizione narrativa della modernità, questa operazione tipicamente postmoderna assume nel contesto dittatoriale ungherese (ed est-europeo) una “differenza specifica” rispetto all’occidente, perché “in quest’area la critica postmoderna al linguaggio è stata molto spesso una critica all’ideologia, ha avuto un carattere politico e un *ethos* collettivo dissenziente”⁴.

Péter Esterházy è l’autore che ha dato un’impronta decisiva a questa specificità. Ha saputo riappropriarsi della materia prima linguistica raccontando il “disagiato stare nella lingua dell’epoca kádáriana” (Tóttösy 1995, 132). La trasparenza creativa conosciuta attraverso l’esperienza del *nouveau roman* e finalizzata a rendere visibile il rapporto dello scrittore con la letteratura diventa una “consapevole gestione [del circolo ermeneutico] *in comune con il lettore*” (ivi, 132-133).

Zsófia Bán, che è nata a Rio de Janeiro da genitori ungheresi ed è arrivata nella Budapest dell’era kádáriana soltanto a dodici anni (nel 1969), ha vissuto la sua socializzazione letteraria proprio attraverso questo linguaggio decontaminato proposto da Esterházy e dalla generazione della “svolta della prosa”. D’altro canto, ha cominciato a scrivere lei stessa letteratura soltanto a partire dagli anni Duemila. Dopo alcune pubblicazioni in rivista, la sua prima raccolta di racconti esce nel 2007 con il titolo *Esti iskola. Olvasókönyv felnőtteknek* (Scuola serale. Libro di lettura per adulti). La sua socializzazione letteraria è fortemente influenzata inoltre dal panorama letterario americano: basti ricordare qui che Bán, conosciuta in Ungheria anche come saggista e accademica, è stata affiliata alla cattedra di americanistica dell’Università Eötvös Loránd di Budapest, con un focus sulla cultura visuale e sui *gender studies*.

La sua scrittura riflette bene la pluralità di tendenze da cui attinge: i racconti sperimentano in varie forme i linguaggi della postmodernità (con una spiccata intertestualità e intermedialità), ma si caratterizzano anche per una maggiore referenzialità e un’attenzione ai temi propri del cosiddetto *cultural turn*. Il critico Zoltán Németh la inserisce in quello che definisce come il “terzo postmoderno”, ovvero il “postmoderno antropologico” che

da un lato può essere associato alla “svolta culturale” degli studi letterari, dall’altro è interessato alla questione del potere, alla natura dell’ “altro” o dell’alterità, è interessato a rappresentare e portare in superficie i punti di vista marginali, a sollevare domande di natura politica, a un’attitudine anti-mainstream. Tutto ciò muovendosi al confine tra finzione e referenzialità, con l’utilizzo di entrambi gli elementi, mentre è estremamente marcato nei testi l’orientamento concreto, transitivo, di apertura al mondo.⁵

⁴ Corsivo mio. Se non diversamente indicato, le traduzioni sono mie. Orig.: “a régióban a posztmodern nyelvkritika igen gyakran volt ideológiai kritika, volt politikuma és ellenzéki közösségi ethosza is” (Szolláth 2022, 30).

⁵ Orig.: “az irodalomelmélet ‘kulturális fordulat’-ához köthető egyrészt, másrészt a hatalom kérdésköre izgatja, a ‘másik’, illetve a másság természeté, a marginális nézőpontok megjelenítése, felszínre hozása, a politikai természetű kérdésfelvetések, a mainstream-ellenes attitűd. Mindez a fikció és a referencialitás határán, mindkét elem felhasználásával történik,

Il rapporto tra finzione e realtà rappresenta una specifica declinazione del rapporto tra libertà e limite in letteratura, cruciale per la proposta di lettura che presenterò nelle prossime pagine.

2. Il leone, la vasca, l'uomo – il film

Nella sua terza raccolta di racconti, *Lehet lélegezni!* (2018; Possiamo respirare!), Zsófia Bán include il racconto intitolato *Oroszlánt fürdető férfi*. Il titolo è lo stesso di un dipinto del 2011 del pittore ungherese Attila Szűcs (n. 1967), cui il testo è ispirato (2011). Il racconto nasce infatti dalla partecipazione di Bán a un progetto editoriale che ha visto coinvolti 63 scrittori ungheresi, invitati a dialogare con le opere di Szűcs, e che ha dato vita al volume intitolato *Szívárványbaleset* (2016; Incidente arcobaleno)⁶. Nel volume sono riportate anche le immagini dei quadri che ispirano ciascun testo. Verso la fine del racconto il lettore può vedere il quadro di riferimento: un uomo di mezza età in maniche di camicia, che con una spugna strofina un leone accovacciato dentro una vasca con piedini bianca, il tutto su sfondo grigio scuro, nello stile pittorico evanescente e fantasmatico di Szűcs. L'immagine del quadro non è inclusa invece nella pubblicazione del racconto all'interno della raccolta *Lehet lélegezni!*. In questo caso l'unico riferimento al dipinto interno al testo rimane nel titolo, mentre nell'ultima pagina del volume, nel paratesto, si specifica che il racconto è ispirato appunto al quadro di Szűcs. Il quadro torna nuovamente in collocazione paratestuale nella copertina dell'edizione tedesca, *Weiter atmen!* (Bán 2020). Di qui in avanti prenderò come riferimento per l'analisi l'edizione del 2018.

Il secondo elemento che il lettore incontra è la dedica allo scrittore Péter Esterházy, immediatamente seguita da un brano tratto dal romanzo *A szív segédigei*⁷. La fonte è indicata in fondo al testo, con la definizione di "szövegáthelyezés" (ricollocazione testuale). Si tratta del brevissimo brano che ha come

s rendkívül erős a szövegek konkrét, világba nyúló, tranzitív irányultsága" (Németh 2010, 15, n. 10). La terza fase proposta da Németh fa seguito a una prima fase del postmoderno, caratterizzata dall'autoreferenzialità, dal mascheramento dell'autorialità (testo che si scrive da solo), dalla fine del *grand récit* e dai tentativi di riscrittura del realismo; e a una seconda fase, quella del cosiddetto postmoderno areferenziale, in cui l'autoreferenzialità, la poetica del testo che riflette se stesso sono portate all'estremo, escludendo totalmente dalla sfera di interesse letterario la realtà e le categorie del realismo.

⁶ È il titolo di un dipinto di Szűcs del 2014. Quella dei testi d'occasione è una prassi compositiva molto comune per Zsófia Bán, e l'occasione (o l'ispirazione) è data generalmente da una o più opere di arte figurativa. Ciò dà luogo a molteplici forme di sperimentazione del rapporto tra testo e immagine, spesso legate al discorso della memoria. Ho approfondito questo aspetto, nel contesto della memoria della Shoah, in Tatasciore (2022).

⁷ La dedica a Esterházy non è presente nell'edizione del 2016, a causa di una svista redazionale, stando alle informazioni datemi da Bán. Il volume *Incidente arcobaleno*, in cui è contenuto il racconto, esce poco dopo la morte di Péter Esterházy, avvenuta il 14 luglio 2016. Bán aveva iniziato a scrivere il racconto a settembre del 2015. A inizio ottobre Esterházy aveva reso pubblica la notizia di essere malato di tumore al pancreas. Il "diario" di questa malattia è stato pubblicato il 6 giugno 2016 e ci tornerò nell'ultimo paragrafo.

protagonista “Pierrot (le fou)” e che – proprio in virtù della parentesi – rimanda a sua volta all’omonimo film di Jean-Luc Godard. Ecco come si presenta la prima pagina del racconto di Bán:

A Péter Esterházy

PIERROT (LEFOU) È DI UMORE TRISTE, EVIDENTEMENTE SI PENTE DELLE SUE MARACHELLE PARIGINE, O CHE SIA LA PAURA DI UNA VENDETTA? STRAPPA DEI FIORI DI CARTA DORATA E LI SPARPAGLIA NELL’INCIPIENTE BREZZA VESPERTINA. IMPROVVISAMENTE, DA UNA CERTA DISTANZA, UN RUGGITO SELVAGGIO. LA TERRA INCOMINCIA A TREMARE, IL RUGGITO DIVENTA PIÙ FORTE, SI PROTRAE, IL TUONO SI AVVICINA SEMPRE DI PIÙ – UNO SPLENDO LEONE ARALDICO CON LA CRINIERA COPERTA DI CIPRIA DORATA ESCE DA UNA PERGOLA LATERALE, PIERROT, GETTANDO A TERRA I RESTI DEI SUOI FIORI DI CARTA, TENTA DI FUGGIRE TERRORIZZATO, MA MENTRE STA CERCANDO DI SUPERARE UNA BARRIERA VI RESTA IMPIGLIATO COME UN TEMPERINO APERTO A METÀ, LE SUE BRACHE ESPLODONO IN MILLE PUNTI CON UN CREPITIO INDECENTE – IL LEONE ARALDICO, RIMASTO IN ATTESA CON UN SORRISOTTO IRONICO, SI TOGLIE GRAZIOSAMENTE I GUANTI E SCEMPIA NEL MODO PIÙ ORRIBILE PIERROT CHE DONDOLA SU E GIÙ RIDOTTO ALL’IMPOTENZA...

IL PUBBLICO È SBALORDITO DA QUESTA AUDACIA.⁸

(Ricollocazione testuale, Péter Esterházy: *I verbi ausiliari del cuore*)⁹

⁸ Orig.: “PIERROT <LE FOU> SZOMORÚ HANGULATBAN VAN, SZEMLÁTOMÁST BÁNJA PÁRIZSI CSÍNYTEVÉSEIT, VAGY BOSSZÚTÓL RETTEG? ARANYOZOTT PÁPÍRVIRÁGOKAT TÉPDES, ÉS A FÖLTÁMADÓ ALKONYI SZÉLBE SZÓRJA A PÁPÍRDARABOKAT... HIRTELEN, KISSÉ TÁVOLABBRÓL, ÉKTELEN BÖGÉS. MEGREMEG A FÖLD, A BÖGÉS MENNYDÖRGÉSSÉ ERŐSÖDIK, S MIND KÖZELEBBRÓL HALLIK – ARANYPÜDERES SÖRÉNYŰ CÍMEROROSZLÁN LÉP KI AZ EGYIK OLDALFILAGÓRIÁBÓL. PIERROT A MARADÉK PÁPÍRVIRÁGOT ELDOBVAHANYATT-HOMLOK MENEKÜLNIPRÓBÁL, DE ÁTAKARVÁNUGRANI A KORLÁTOT, FÖNNAKAD RAJTA AKÁR EGY FÉLIG NYITOTT TOLLKÉS, S ILLETLEN RECCSENÉSSEL HIRTELEN LEGALÁBB SZÁZ HELYEN ELSZAKAD A NADRÁGJA. A CÍMEROROSZLÁN GÚNYOS MOSOLLYAL SZEMLÉLI EGY IDEIG, MAJD RÁÉRŐSEN LEHÚZZA A KESZTYŰJÉT, ÉS A LEGBORZALMASABB MÓDON MEGGYALÁZZA A MAGATEHETETLENŰL HIMBÁLÓZÓ PIERROT-T... A KÖZÖNSÉG CSAK ÁMUL E MERÉSSZÉGEN” (Esterházy 2011a [1985]).

⁹ La traduzione italiana è di Marinella D’Alessandro (Esterházy 1988, 55-56). Il maiuscolo è nell’originale. Il libro di Esterházy si presenta con pagine listate a lutto e non numerate: questa forma ospita non tanto una storia, quanto dei frammenti, soprattutto frammenti della vita della madre, della sua agonia e del funerale, intervallati da parti di testo in maiuscolo (nella parte inferiore della pagina) che sono spesso testi ospiti rielaborati liberamente da Esterházy. Le pagine non numerate, come suggerisce Péter Balassa – uno dei più importanti interpreti di Esterházy – non sono soltanto il segno formale di una rinuncia alla narrazione lineare, ma sono motivate anche dal fatto che “l’evento impossibile da elaborare della morte

Esaminiamo innanzitutto la combinazione di titolo e citazione, nonché alcune caratteristiche del brano scelto da Bán. Il leone è presente sia nel titolo, sia nel brano ed è l'associazione più esplicita e diretta. Il leone, che nel quadro appare del tutto decontestualizzato, rappresentato in maniera realistica in una scena surreale, viene associato al leone araldico e dunque ricontestualizzato sia storicamente, sia nella valenza simbolica che conosciamo in Esterházy. Bán di fatto sceglie il leone araldico come rimando a un elemento fondamentale di tutta l'opera di Esterházy: l'attitudine ironica e giocosa eppure serissima, non priva di elementi grotteschi, con cui l'autore fa riferimento al passato familiare, alla famiglia Esterházy e in particolare all'esperienza del confino delle famiglie nobiliari con l'avvento del comunismo negli anni Cinquanta.

La vasca (o meglio, il bagno nella vasca) va a costituire nel testo un'associazione latente: il film di Godard si apre con Ferdinand (poi soprannominato Pierrot dall'amante Marianne) che legge nella vasca dalle pagine di storia dell'arte dedicate a Velázquez, ma né il bagno, né la vasca sono menzionati nel brano di Esterházy.

I riferimenti espliciti al film, alla dimensione filmica, sono contenuti invece all'inizio e alla fine del brano e vanno a costituire una struttura a cornice. In apertura, l'inserimento tra parentesi di "le fou" ci fa leggere il personaggio di Pierrot non come la maschera tradizionale, ma appunto come il protagonista del film di Godard interpretato da Jean-Paul Belmondo. Anche le "marachelle parigine" e la "paura di una vendetta" fanno riferimento alla trama del film. In chiusura, il riferimento al pubblico sbalordito rende presente sulla pagina lo sguardo rivolto verso lo schermo. Nell'originale troviamo il verbo *ámul*, letteralmente "stupirsi, stupire di fronte a qualcosa"¹⁰, che spesso l'ungherese usa in combinazione con *bámul*, letteralmente "guardare stupefatto", nella forma *ámul-bámul*. Dalla combinazione del verbo *ámul* con "il pubblico" ("a közönség csak ámul") la sensazione di stupore, che di per sé potrebbe essere legata sia alla lettura che alla visione, assume una chiara dimensione visiva. L'inserimento nel testo dello sguardo del pubblico vale come rimando al linguaggio cinematografico di Godard, che con le sue scelte di regia (in una battuta del film Ferdinand-Pierrot si rivolge direttamente al pubblico) rompe l'illusione della finzione e oltrepassa la tradizionale linea di demarcazione tra opera e fruitore.

della madre altro non è che l'estinzione del tempo, il crollo della linearità, quando le cose non si succedono più l'una all'altra [...] (orig.: "az anya halálának feldolgozhatatlan eseménye nem más, mint az idő megszűnése, a linearitás összeomlása, amikor már nem következnek egymásra a dolgok [...]"), Balassa 2022 [1986]).

¹⁰ Diversamente da quanto proposto nella traduzione di Marinella D'Alessandro, che usa una forma passiva (il pubblico è sbalordito da questa audacia), l'ungherese usa una forma attiva che alla luce delle nostre considerazioni converrebbe mantenere anche in traduzione: "il pubblico stupisce di fronte a questa audacia".

3. Dieci variazioni

Dal punto di vista del racconto di Bán la dimensione filmica, dunque visiva, del brano tratto da *A szív segédigei* è un ulteriore elemento di collegamento con la dimensione visiva del quadro di Szűcs. Ma soprattutto, la cornice appena descritta definisce i limiti all'interno dei quali si muove la riscrittura del brano nella forma di dieci variazioni sul tema. Al nome di Pierrot si sostituisce quello di Pepe (un vezzeggiativo di Péter) e, fatta eccezione per due brani, tutte le altre variazioni si apriranno con il nome del protagonista e con una definizione del suo stato umorale. La frase “il pubblico è sbalordito da questa audacia” viene ripresa quasi sempre a chiusura di ciascun brano, talvolta con modifiche.

Il passaggio di associazioni determinante per lo sviluppo del racconto si trova nella prima variazione:

Pepe è di umore triste, evidentemente si pente – o che sia la paura di una vendetta?

Per tutto il giorno legge documenti ingialliti, e sparpaglia i pezzi di carta nell'incipiente brezza vespertina. Ma no.

Improvvisamente vede sé stesso da una certa distanza. Ruggito selvaggio. Pepe incomincia a tremare, il suo ruggito diventa più forte, diventa tuono e lo sente sempre più vicino. Pepe usa dei fazzoletti Zewa a quattro veli.

Uno stemma con le spighe dorate esce da uno dei documenti e si incurva nella sala di lettura vespertina. Gettando a terra i resti delle sue carte, Pepe tenta di fuggire terrorizzato, ma cercando di superare la propria ombra vi resta impigliato come un temperino aperto a metà e le sue brache esplodono in mille punti con un crepitio indecente. Era un Calvin Klein originale. Cazzo. Pure questa.

Lo stemma con le spighe dorate, rimasto in attesa con un sorrisetto ironico, si toglie graziosamente i guanti e scempia nel modo più orribile Pepe che dondola su e giù ridotto all'impotenza.

Il pubblico è sbalordito da questa audacia.¹¹

Dopo la ricollocazione del brano, la sua riscrittura determina uno spostamento di tematica: se in *A szív segédigei* l'episodio autobiografico che faceva da “fulcro motivazionale fatto di sentimento e pensiero”¹² era la morte della madre, nelle variazioni l'episodio di riferimento è la scoperta, da parte di Esterházy, che

¹¹ Orig.: “Pepe szomorú hangulatban van, már szemlátomást bánja – vagy bosszútól retteg? Naphosszat megsárgult iratokat olvas, és a föltámadó alkonyi szélbe szórja a papírdarabokat. De nem. Hirtelen kissé távolabbról látja magát. Éktelen bögs. Pepe megremeg, a bögsé mennydörgéssé erősödik és mind közelebről hallja magát. Pepe négyrétegű Zewa pézsét használ. Egy aranykalászos címer lép ki az egyik iratból, szépen hajladozik az alkonyi olvasóteremben. A maradék papírokat eldobva, Pepe hanyatt-homlok menekülni próbál, de saját arnyékát átugorván, fönnakad rajta, akár egy félig nyitott tollkés, s illetlen reccsenéssel hirtelen legalább száz helyen elszakad a nadragja. Egy eredeti Calvin Klein volt. Bazmeg. Még ez is. Az aranykalászos címer gúnyos mosollyal szemléli egy ideig, majd ráérsően lehúzza a kesztyűjét, és a legborzalmasabb módon meggyalázza a magatehetlenül himbálózó Pepét. A közönség csak ámul e merészségen” (Bán 2018b, 31).

¹² Orig.: “a motivációs központ érzelmi és gondolati” (Balassa 2022 [1986]).

il padre è stato un informatore della polizia segreta ungherese, per la quale ha redatto dossier tra il 1957 e il 1980. La scoperta avviene nel 2000, mentre l'autore sta lavorando alle ultime revisioni di *Harmonia Cælestis*, e i dossier diventano la materia linguistica viva di cui è composta *Javított kiadás. Melléklet a Harmonia cælestishez*. In questo libro – che è fatto di estratti dei dossier (segnalati in rosso), appunti presi da Esterházy durante la loro copiatura a mano e poi ulteriori commenti aggiunti nelle due fasi di riscrittura – l'autore fa i conti con la disintegrazione della (da lui fino allora) presunta integrità morale del padre che, come componente fondamentale del nucleo familiare ristretto della storica famiglia Esterházy, ha rappresentato per lo scrittore una garanzia di solidità nonostante “gli scempi” della storia. Nel suo racconto Bán traccia così una connessione tra le due opere, tematizzando anche la crisi poetica che l'autore attraversa.

La condensazione si realizza prima di tutto nello spazio testuale di brevi sintagmi che vengono rimodulati entro i limiti delle strutture linguistiche, con analogie morfologiche e assonanze: “aranyozott papírvirágokat tépdés” (strappa dei fiori di carta dorata) diventa “naphosszat megsárgult iratokat olvas” (lett. “per tutto il giorno legge documenti ingialliti”, ma volendo tentare una traduzione più simile al gioco dell'originale: “legge dei fogli di carta ingiallita”); l’“aranypúderes sörényű címeroroszlán” (splendido leone araldico con la criniera coperta di cipria dorata) diventa un “aranykalászos címer” (stemma con le spighe dorate), ovvero il simbolo della Repubblica popolare ungherese.

Gli elementi con cui Bán rievoca questa vicenda non sono genericamente fattuali ma molto concretamente riferibili a quanto Esterházy scrive in *Javított kiadás. Melléklet a Harmonia cælestishez*. Lo stemma con le spighe dorate che insegue Pepe e lo scempia, dopo averlo atteso con un sorriso ironico, è un'immagine molto potente che condensa visivamente il trauma che annichilisce lo scrittore. La seconda variazione restituisce la spinta con cui Esterházy ha comunque affrontato la nuova verità: “Pepe ha un'ossessione, dice così, *obsession*, anche se è solo una maledetta mania, un impulso. Pepe è compulsivo. Pepe è un po' matto (*fou*). Dà la caccia alla verità”¹³. Nel passaggio, in cui viene citato il titolo del romanzo di Lionel White, cui è ispirato il film di Godard, si sente l'eco delle considerazioni di Esterházy in *Javított kiadás. Melléklet a Harmonia cælestishez*, che si apre con una citazione dal romanzo *Film* (1976) di Miklós Mészöly: “Andremo avanti finché non avremo esaurito la materia prima, a costo di chiunque, di qualsiasi cosa” (Esterházy 2005, 7, trad. di D'Alessandro).

¹³ Orig.: “Pepének obszessziója van, így mondia, *obszesszió*, pedig csak egy nyavalyás mánia, egy kényszer. Pepe kényszeres. Pepe kicsit örült (*fou*). Az igazságot hajkurássza” (Bán 2018, 31). Si tratta di un'ossessione registrabile sin dalla prima fase del postmodernismo letterario ungherese, come nota Töttössy: “Con la sterminata lunghezza dei testi (normalmente di 500-600 pagine) lo scrittore postmoderno in Ungheria rende palese la sua ossessione: provare e riprovare, per riuscire a manipolare *responsabilmente* il materiale da cui vuole prenda forma la narrazione. Provare e riprovare per (ri)trovare i cardini di una lingua ‘strana e aliena’ e ‘obliqua’” (1995, 226).

La condizione di chi resta, l'esperienza del lutto e il percorso di (impossibile) elaborazione che impregna *A szív segédigei* ("Chi vive non può nascondersi", Esterházy 1988, 55, trad. di D'Alessandro) viene rimodulata da Bán in imperativo etico rispetto a un passato che non passa e con cui occorre fare i conti, individualmente e collettivamente:

Pepe vive. Chi vive non può nascondersi. Solo chi è morto può nascondersi (Papà dove diavolo sei?) Pian piano ci accade ogni cosa. [...] Il passato (a volte) è come un tuono: diventa più forte e si avvicina sempre di più. [...] Pepe è di umore triste, evidentemente si pente delle sue marachelle. [...] Pepe vive. Ma magari non vivesse. Magari non avesse mai imparato a leggere. Magari il pubblico non avesse mai imparato a leggere.¹⁴

Il pentimento per un'azione che gli ha stravolto la vita ma che era ineludibile (perseguire la verità) è tematizzato anche nella quinta variazione:

Pepe è di umore triste, evidentemente si pente di aver messo piede in quell'Istituto. È sbalordito da questa audacia. Soltanto un folle (*fou*) poteva credere che questo avrebbe aiutato a chiarire il quadro. Che così avrebbe conosciuto meglio il suo Paparino, quando non era ancora il suo Paparino ma solo un semplice *Servitore*, uno che serviva la palla. A quanto pare, anche agli altri piace dare soprannomi. Perché il suo Paparino lo chiamavano proprio il *Servitore*? Che palle poteva servire? In fondo il suo Paparino non era un istruttore di tennis, ma un ingegnere metallurgico.¹⁵

La figura del Paparino torna anche nella variazione successiva, con il Paparino "che diceva, e scriveva, ogni genere di cose"¹⁶. Pepe da adolescente ha imparato a imitare perfettamente la sua grafia, per cui "ora è come se a salutarlo da queglii spessi dossier fosse la sua stessa grafia"¹⁷. Anche in questo caso risuonano le parole di *Javított kiadás. Melléklet a Harmonia caelestishez*. Sia nel momento in cui Esterházy afferma che "non appena aperto il dossier, riconobbi subito la grafia di mio padre" (Esterházy 2005, 15, trad. di D'Alessandro)¹⁸, sia a livello più

¹⁴ Orig.: "Pepe él. Aki él, nem rejtözhet el. Aki meghalt, az rejtözhet el. (Apa, hol az istenbe vagy?) Szép lassan minden megtörténik az emberrel. Szép lassan minden ember megtörténik. Szép lassan minden történelem ember. [...] A múlt néha olyan, mint a mennydörgés: erősödik, s mind közelebből hallik. [...] Pepe él. De bárcsak nem élne. Bárcsak sose tanult volna meg olvasni. Bárcsak a közönség se tanult volna meg olvasni" (Bán 2018, 32).

¹⁵ Orig.: "Pepe szomorú hangulatban van, szemlátomást bánja, hogy valaha is betette abba a Hivatalba a lábát. Csak ámul e mereszégen. Csak egy örült (*fou*) hihetette azt, hogy ettől majd kitisztul a kép. Hogy ettől majd jobban megismeri Papuskát, amikor még nem volt a Papuska, hanem valami *Adogató*. Úgy látszik, mások is szerettek beceneveket adni. Vajon miért hívtak a Papuskát éppen Adogatónak? Mit adogathatott? Elvégre a Papuska nem teniszténer, hanem kohómérnök volt" (ivi, 34-35).

¹⁶ Orig.: "mindenféle más dolgokat is mondott, *meg írt*" (ivi, 36, corsivi miei).

¹⁷ Orig.: "most mintha saját írása köszönné vissza azokból a vastag dossziékból" (*ibidem*).

¹⁸ Orig.: "a dossziét kinyitván, azonnal fölismertem édesapám kézírását" (Esterházy 2011b [2002]).

profondo di identificazione con il padre e dunque di assunzione, sulle proprie spalle, della colpa del tradimento da lui commesso:

Non sono stato io a commettere quella mascalzonata – ma non è stato neppure qualcun altro! Dentro di me esisteva un “noi”, avevo interiorizzato ogni cosa, compreso mio padre, e se un tempo tutto ciò mi andava bene e significava un punto di appoggio, allora non posso prendere sottogamba questo “noi” neanche adesso. (Trad. ivi, 22)¹⁹

Alla ripresa della cornice filmica corrisponde un accrescimento della presenza del film di Godard nel testo, che talvolta diventa il racconto verbale di scene del film e che include anche il personaggio di Marianne, diventata la “bebisitter coperta di cipria dorata”²⁰. Tale racconto è talvolta fedele al film, talvolta prende sviluppi nuovi che, proponendo uno svolgimento non lineare, non consequenziale ma sempre dal carattere surreale, intersecano elementi godardiani, elementi proprio della vicenda di Esterházy, ma anche elementi riconducibili al presente, al tempo in cui scrive Bán:

Pepe attualmente ha cinquantasette anni e ha un umore la clown. Evidentemente si pente delle sue marachelle parigine con Marianne, o che sia la paura di una vendetta della moglie? Steso nell’acqua bollente Pepe fa visita a Marianne nel suo appartamento, dove trova un cadavere sul tappeto del soggiorno. Scoprono che i servizi segreti tengono sotto sorveglianza Marianne, e per questo decidono di svignarsela. [...]

Da Budapest viaggiano verso il Mar Mediterraneo nell’auto del morto. [...] Lì trovano altre centinaia di cadaveri che galleggiano sul mare, i cadaveri di profughi nordafricani. Pepe pensa tristemente che quelli credevano che questa fosse la spumeggiante Europa, mentre Pepe sa (ritiene di sapere) che l’Europa è silenziosa e temporaneamente fuori servizio. Pepe strappa dei fiori di carta dorata e li sparpaglia nel risorto mare vespertino, il mare dei popoli. Il pubblico sbigottito stupisce, mentre Marianne osserva per un po’ con un sorrisetto ironico il rito funebre improvvisato da Pepe, poi si toglie graziosamente i guanti di cuoio marocchino rosso e scoppia a ridere nel modo più orribile. [...] I cadaveri dondolano su e giù sul mare ridotti all’impotenza.

L’acqua si è raffreddata. È ora di cenare.²¹

¹⁹ Orig.: “A gyalázatosat nem én követtem el – de nem is valaki más! Volt bennem egy “mi”, bekebeleztem mindent, apámat is, és ha akkor jó volt és támaszkodtam rá, akkor most nem vehetem ezt a “mi”-t semmibe” (ivi).

²⁰ Orig.: “aranyrudéres bébiszitter” (Bán 2018, 34).

²¹ Orig.: “Pepe jelenleg ötvenhét éves, és bohóchangulatban van. Szemlátomást bánja párizsi csínytevéseit Marianne-nal, vagy csak a felesége bosszújától retteg? Pepe a forró vízben fekve meglátogatja Marianne-t a lakásán, ahol egy hullát talál a nappali szőnyegén. Kiderül, hogy Marianne-t a titkosszolgálat tartja megfigyelés alatt, ezért elhatározzák, hogy lelépnek. [...] Budapestről a Mediterrán-tengerhez utaznak a halott ember kocsján. [...] Ott további hullák százait találják a tengeren lebegve, észak-afrikai menekültek hullai. Pepe szomorúan gondol arra, hogy ezek azt hitték, ez itt a pezsgő Európa, holott Pepe tudja (tudni véli), hogy

Nel brano, uno dei passaggi più esplicitamente politici del film di Godard – il ragionamento di Marianne sui 115 guerriglieri Viet Cong²² – è riattualizzato con le morti nel Mediterraneo, per mezzo di una tecnica di montaggio che ha un effetto realisticamente surreale. Nella prima frase del brano, il riferimento all'età attuale di Pepe crea una sovrapposizione concretamente autobiografica: Zsófia Bán scrive il testo (almeno nella sua prima stesura) nel settembre 2015, i cinquantasette anni sono i suoi.

Il riferimento al film di Godard e in generale al cinema è anche di tipo metalinguistico: Bán ripropone, nella lingua scritta, quelle componenti usate dal regista francese come “pratica di sovvertimento dei codici” per “superare la narritività tradizionale per cui ogni elemento doveva essere funzionale al racconto” (Rondolino, Tomasi 2014, 493). Ad esempio, riprende uno degli espedienti che serve a denunciare la dimensione cinematografica del film: la presenza del pubblico – già rilevata da Esterházy – è accentuata quando si accenna a un giudizio collettivo sulle azioni dei protagonisti: “è opinione generale che sarebbe stato meglio se se ne fossero rimasti quieti. <Qui breve interruzione, perché c'è una telefonata; intanto pipì, bar, popcorn, cocacola>”²³. Bán smantella il patto della finzione filmica rompendo i confini tra realtà e finzione:

Quando i due agenti se la svignano, Pepe non trova nemmeno Marianne. Mostra una sua foto al barista, al che il barista esclama sorpreso: è uguale ad Anna Karina! Questo fa piacere a Pepe, ma non lo aiuta a risolvere il problema di fondo: inutile che Marianne somigli, se non è da nessuna parte!²⁴

Lo fa anche attraverso le citazioni di altri film, quando ad esempio Pepe va a casa a farsi un bagno dopo aver letto le carte ingiallite e commenta: “Un bagno caldo risolve tutto, Claudia Cardinale in *C'era una volta il west*, dopo essere stata oggetto di violenza”²⁵. Oppure quando Pepe “prende la sua Magnum e spara a Marianne e al finto fratello, poi si dipinge il viso di azzurro, come ha visto nei

Európa csendes, és átmenetileg nem kapcsolható. Pepe aranyzott papírvirágokat tépdés, és föltámadott, alkonyi tengerbe szórja, a népek tengerébe. A megszeppent közönség csak ámul, Marianne azonban egy ideig gúnyos mosollyal nézi Pepe rögtönzött gyászszertartását, majd ráerősen lehuzza szattyánbőr, piros kesztyűjét és a legborzalmasabb módon elröhögi magát. [...] A hullák magatehetlenül himbalóznak a tengeren. Kihült a víz. Ideje vacsorázni” (*ibidem*).

²² “Dicono 115 guerriglieri e per noi non significa niente, ma ognuno di loro è un uomo e non sappiamo chi è, se ama una donna, se ha dei figli, se preferisce il cinema o il teatro. Non sappiamo niente. Dicono solo 115 morti” (Godard 1965, 12'45”).

²³ Orig.: “általános vélekedés, hogy jobb lett volna, ha vesztég maradnak. <Itt rövid vetítési szünet, mert telefonja van; addig pisi, büfé, popcorn, kóla.>” (Bán 2018, 33).

²⁴ Orig.: “Mire a két ügynök lép, Pepe Marianne-t sem találja. A pultosnak mutat egy fotót róla, mire a pultos meglepetten kiált fel: tisztára Anna Karina! Ez Pepének ugyan jólesik, de az alapprobémáján nem segít: Marianne hiába hasonlít, nincs sehhol!” (ivi, 37).

²⁵ Orig.: “Egy forró fürdő mindent megold, Claudia Cardinale a *Volt egyszer vadnyugatban*, miután erőszak tárgya lett” (ivi, 33).

*Blues Brothers*²⁶. Entrambe le citazioni sono degli anacronismi rispetto al film di Godard: *C'era una volta il west* è del 1968, *The Blues Brothers* è del 1980. Non lo sono invece nella prospettiva temporale di *Javított kiadás. Melléklet a Harmonia caelestishez*, né in quella della scrittura del racconto.

4. Condensazione di una parabola poetica e di vita

Il testo di Bán fa confluire momenti differenti della storia della letteratura ungherese in una parabola prima di tutto *di vita*: è un omaggio non soltanto allo scrittore, ma all'uomo.

Come ho anticipato in nota, il racconto è stato pubblicato per la prima volta poco dopo la morte di Esterházy, mentre la sua prima versione è stata scritta dall'autrice poco prima che Esterházy annunciasse pubblicamente la sua malattia, un tumore al pancreas. Per quanto nel racconto di Bán non ci siano elementi riconducibili a questa tragica esperienza, il lettore prende in mano il testo con questa consapevolezza, essendo inoltre a conoscenza del fatto che Esterházy ha reso testo la sua malattia (cosa straordinaria) in *Hasnyálmirigynapló* (2016, Diario del pancreas). Nella prima pagina si legge:

Ho sempre a portata di mano dei foglietti per poter annotare qualsiasi cosa in qualsiasi momento, ma non sono un (vero) diarista. Il diarista sorveglia il tempo, vorrebbe fissare la giornata con tutti suoi avvenimenti. Nel mio caso è come se a rendermi tale fosse il presentarsi di un problema. È successo anche con l'Edizione corretta. Ho provato, provo ad afferrare il problema per la collottola, a piegare le frasi nel loro giogo. Il giogo delle frasi – è da queste cose che si vede il problema.²⁷

In *Javított kiadás. Melléklet a Harmonia caelestishez*, a sua volta, l'autore aveva stabilito un collegamento con *A szív segédigei* affermando, in relazione alla scoperta dei dossier scritti dal padre, che “l'ultima volta che mi ero sentito così subdolamente inebetito era stato quando era morta mia madre” (Esterházy 2005, 17, trad. di D'Alessandro)²⁸. Nell'introduzione a *A szív segédigei* scriveva infatti che, a due settimane dalla morte della madre, voleva “[mettersi] al lavoro prima che il bisogno di scrivere di lei, così forte al funerale, si [ritrasformasse] nell'ottuso mutismo con cui [aveva] reagito alla notizia della sua morte”²⁹. C'è un'urgenza che va al di là della dicotomia tra dire e non dire (“non parlo; però non sto nem-

²⁶ Orig.: “Fogja a Magnumját, és lelövi Marianne-t és az álbátyot, aztán kékre festi az arcát, ahogy a *Blues Brothers*-ben látta” (ivi, 38).

²⁷ Orig.: “Cetlijeim vannak mindig kéznél, hogy bármit bármikor lejegyezsek, de nem vagyok (igazi) naplóíró. A naplóíró az időt ellenőrizne, a napot szeretné rögzíteni mindenestül. Engem mintha csak a baj tenne azzá. Ez történt a Javított kiadás esetében is. Próbáltam, próbálok a bajt nyakon csípni. Mondatok igájába hajlítani. Mondatok igája – hát ilyenekből látszik a baj” (Esterházy 2016, 5).

²⁸ Orig.: “Mikor anyám meghalt, akkor voltam ilyen sunyin kába” (Esterházy 2011d [2002]).

²⁹ Orig.: “munkához kell látnom, mielőtt a temetéskor roppant heves kényszer, az írák - róla vissza nem változik azzá a bárgyú szótlanossággá, amellyel a halál hírére reagáltam” (Esterházy 2011a [2005]).

meno zitto: e non è la stessa cosa”, Esterházy 1988, 7, trad. di D’Alessandro³⁰) e che rappresenta per l’autore l’essenza della letteratura: “Il libro, di qualsiasi cosa parli, dovrebbe avere un tocco di leggerezza che ci ricordi come un’opera non è mai qualcosa di naturalmente dato, bensì un’esigenza e un dono” (ivi, 9)³¹. Ecco, quindi, la stretta connessione tra vita e letteratura, per cui quella che da Bán viene tracciata, in un solo racconto, è anche una parabola poetica.

Scegliendo la forma dell’omaggio letterario, l’autrice fa pratica di memoria della letteratura perché riattualizza momenti dell’evoluzione artistica di Esterházy che sono anche passaggi significativi della storia letteraria ungherese. Condensandoli in un unico testo, mette a fuoco la continuità nella discontinuità.

A szív segédigei e Javított kiadás. Melléklet a Harmonia caelestishez (ma anche *Hasnyálmirigynapló*) non sono veri e propri diari, ma sono accomunati da un peculiare *andamento diaristico*, da intendersi come “generale comportamento dello scrittore postmoderno ungherese” (Töttössy 1995, 225) che non vuole proporsi come soggettività poetica identificabile con la comunità umana *tout-court*, ma come figura “debole in quanto *relazionale*”, che si presenta “ad esempio, come storia di una problematica” (ivi, 385, n. 172). D’altro canto, *Javított kiadás. Melléklet a Harmonia caelestishez* rappresenta uno spartiacque sul piano poetico, registrato sia dall’autore stesso, sia dalla critica letteraria. Scrive Esterházy:

Questa prosa realistica non fa per me. Dovrei descrivere ciò che accade, senza aggiungere né togliere alcunché, ho cinquant’anni, ma non ho mai fatto niente del genere. Vorrei avere costantemente un registratore e un video accanto, anzi, dentro di me. Valuto le mie frasi mettendole a confronto con la frase, non con la “realtà”; per cui adesso vedo sin troppo bene quanto sono raffazzonate. (2005, 32, trad. di D’Alessandro)³²

Sono riflessioni che rimandano alla dicotomia tra postmodernismo e realismo. Alla pubblicazione di *Javított kiadás. Melléklet a Harmonia caelestishez* “molti suoi lettori scettici rispetto al postmodernismo hanno tratto dall’opera il seguente insegnamento: che la realtà è ineludibile e che al realismo si può sfuggire solo per un breve periodo di tempo, sebbene l’opera, credo, abbia fatto di tutto per mostrarsi come forma”³³. L’opera, *Javított kiadás. Melléklet a Harmonia caelestishez*, è sicuramente espressione di una crisi autoriale, di un disagio. D’altro canto, l’utilizzo dei “documenti ingialliti” non è inteso a scopo documenta-

³⁰ Orig.: “Nem beszélek; de nem is hallgatok: s ez megint más dolog” (ivi).

³¹ Orig.: “A könyv bármiről szól is, érződjék benne egyfajta könnyedség, mely arra emlékeztet, hogy a mű sohasem természetszerűleg adott valami, hanem igény és adomány” (ivi).

³² Orig.: “Ez a realista próza nem fekszik nekem. Azt kéne leírnom, ami történik, se hozzá tenni, se elvenni, ötvenéves vagyok, de ilyet még nem csináltam. Folyamatosan egy magnót és egy videót szeretnék magam körül, bennem. Mondathoz szoktam mérni a mondатаimat, nem a “valósághoz”; így most nagyon látom a csenevészégüket” (Esterházy 2011b [2002]).

³³ Orig.: “Sok, a posztmodernnel szemben kételyekkel teli olvasója szűrte le azt a tanulságot e műből, hogy a valóság megkerülhetetlen, a realizmus csak ideig-óráig megúszható, noha a mű, azt hiszem, mindent megtett, hogy formának láttassa magát” (Takáts 2018, 342).

ristico, non sono “*documenti, fonti*” che “autenticano” il testo (cfr. Szolláth 2022, 30): essi acquisiscono una funzione metatestuale e, oltre a mostrare il dramma di una nazione, diventano materia prima su cui Esterházy (ri)elabora la propria visione della letteratura e di fatto la convalida, affermando a un certo punto “immagino che rimarrò intertestuale fino all’ultimo respiro”³⁴ (Esterházy 2005, 19, trad. di D’Alessandro).

A partire dagli anni Duemila il panorama letterario ungherese registra la necessità di un ritorno al realismo e a una narrazione della storia, come espressione del desiderio “che il fatto letterario diventi di nuovo fatto sociale”³⁵. Seppure registrabile a livello internazionale, tale tendenza è espressione anche di una condizione sociale specifica, ovvero della necessità di fare i conti con “il fallimento del cambio di regime, l’aumento della povertà, l’inasprimento dei rapporti sociali”³⁶. Ma, prosegue Takáts

il più importante autore postmoderno ungherese, Péter Esterházy, mi sembra – pensando a *Esti* (Esti) e a *Egyszerű történet* (Storia semplice) – che abbia proceduto esattamente all’inverso: in risposta alla nuova letteratura tematica (lui stesso l’ha chiamata così) come prosatore ha perseverato nella propria pratica metafinzionale-combinatoria, aspirante alla polisemia.³⁷

Nella terza variazione Zsófia Bán scrive “Il passato (a volte) è come un tuono: diventa più forte e si avvicina sempre di più”³⁸. La frase, che ho già analizzato in relazione al brano di Esterházy, ha una forte valenza anche quando estrapolata dal contesto del racconto e letta come dichiarazione di poetica, in relazione alla produzione precedente di Bán e agli altri testi di questa stessa raccolta. Dare voce al passato, fare della letteratura una pratica di memoria individuale e collettiva, costituisce una delle spinte più forti dell’autrice al proprio impegno nell’Ungheria attuale. Con questa frase l’autrice invita la propria Ungheria a fare i conti con sé stessa.

Verso la fine del racconto, nella già citata quinta variazione, abbiamo una scena che, con uno scarto rispetto ai riferimenti intertestuali tracciati finora,

³⁴ Orig.: “Utolsó leheletemmel is intertextuális leszek, gondolom” (Esterházy 2011b [2002]). La citazione che ho scelto anche per il titolo è interessante perché è un rimando intertestuale inserito in traduzione. Il titolo ungherese del film *À bout de souffle* (1960) è *Kifulladásig* (lett. “fino a soffocare”), mentre nel suo testo Esterházy usa l’espressione “utolsó leheletemmel is”, che letteralmente vuol dire proprio “fino al mio ultimo respiro”.

³⁵ Orig.: “hogy az irodalmi tény újra társadalmi tényé váljon” (Takáts 2018, 340).

³⁶ Orig.: “a rendszerváltás kudarcával, a szegénység növekedésével, a társadalmi kapcsolatok eldurvulásával” (*ibidem*).

³⁷ Orig.: “A magyar posztmodern legjelentősebb szerzője, Esterházy Péter, nekem – az *Estire* és az *Egyszerű történet* két darabjára gondolva – úgy tűnik, épp fordítva járt el: válaszul az új tematikus irodalomra (ő maga nevezte így) kitarzott saját metafikciós-kombinatorikus, többértelműsége törekvő prózaírói gyakorlata mellett” (ivi, 342).

³⁸ Orig.: “A múlt néha olyan, mint a mennydörgés: erősödik, s mind közelebből hallik” (Bán 2018, 32).

ci offre una descrizione efficacissima, allegorica, della condizione sociopolitica ungherese, che si eleva a domanda esistenziale:

Pepe è come un clown triste. [...] A Pepe non dispiace, gli piacciono i clown, quel che non gli piace sono i numeri con gli animali. Secondo lui animali sono quelli che costringono quei poveracci, tenendoli in cattività. Di recente su Spektrum c'era un video su degli animali da circo che per la prima volta in vita loro venivano liberati: dovevano uscire da una recinzione, c'erano quelli che si tenevano nei paraggi, circospetti, per non rimanere sorpresi in caso li avessero rispediti dentro, quelli che balzavano fuori con slancio, come la tigre, che sembrava semplicemente riprendersi quel che era sempre stato suo; e poi c'erano quelli che, come due scimpanzé, fecero un passo fuori strabuzzando gli occhi e tenendosi per mano e poi terrorizzati si abbracciarono e scapparono di nuovo nella recinzione. Il pubblico è sbalordito da questa audacia.³⁹

Nel suo omaggio a Péter Esterházy, Bán tematizza, per mezzo della stessa lingua letteraria, quelli che sono temi di discussione anche della critica e della storiografia. Riprendendo la lingua letteraria di Esterházy, la presenta come attuale e ancora valida. Mischiandola all'atmosfera surrealista del quadro di Szűcs e del film di Godard, ci ripropone in maniera profonda, esistenziale, la domanda sul rapporto che l'autore può individuare tra la (sua) finzione e la (sua) realtà. Includendo i riferimenti alla realtà presente, riattualizza l'esercizio di memoria *come* dissenso attraverso una pratica di memoria (letteraria) *del* dissenso (letterario).

Riferimenti bibliografici

- Balassa Péter (2022 [1986]), "A segédigék világgépéhez. A szív segédigei" (Sull'immaginario dei verbi ausiliari. I verbi ausiliari del cuore), in István Tóth-Barbalics (a cura di), *Segédigék. Esterházy Péter prózájáról* (Verbi ausiliari. Sulla prosa di Péter Esterházy), Budapest, Digitális Irodalmi Akadémia, <<https://reader.dia.hu/document/Balassa-Peter-Segedigeek-39788>> (09/2024).
- Bán Zsófia (2007), *Esti iskola. Olvasókönyv felnőtteknek* (Scuola serale. Libro di lettura per adulti), Budapest, Kalligram.
- (2016), "Oroszlánt fürdető férfi", in Sándor Bazsányi (a cura di), *Szivárványbaleset* (Incidente arcobaleno), Budapest, Jelenkor (ebook).
- (2018a), *Lehet lélegezni!* (Possiamo respirare!), Budapest, Magvető.
- (2018b), *Oroszlánt fürdető férfi* (Uomo che fa il bagno a un leone), in Id., *Lehet lélegezni!*, Budapest, Magvető, 30-38.

³⁹ Orig.: "Pepe olyan, mint egy szomorú bohóc. [...] Pepe ezt nem bánja, kedveli a bohócokat, csak az állatos számokat nem kedveli. Szerinte épp azok az állatok, akik ilyesmire kényszerítik a szerencsétleneket, akiket befogtak. A múltkor is volt a Spektrumon egy videó életükben először szabadon engedett cirkuszi állatokról, ki kellett menniük egy ketrecből, volt, aki csak óvatosan kisündörgött, hogy ne érje meglepetés, ha nétán visszaküldik, volt, aki lendületesen kiugrott, mint a tigris, aki csak visszavenni látszott azt, ami mindig az övé volt, és voltak, akik, mint két csimpánz, hunyorogva és kézen fogva léptek ki a szabadba, majd rémülten átölelték egymást, és visszamenekültek a ketrecebe. A közönség csak ámul e mérszégen" (ivi, 35).

- (2020), *Weiter atmen*, trad. di Terézia Mora, Berlin, Suhrkamp.
- ErlI Astrid (2011), *Memory in Culture*, trans. by S.B. Young, London, Palgrave Macmillan.
- Esterházy Péter (1988), *I verbi ausiliari del cuore*, trad. di Marinella D'Alessandro, Roma, Edizioni E/O.
- (2005), *L'edizione corretta di Harmonia caelestis*, trad. di Marinella D'Alessandro, Milano, Feltrinelli.
- (2011a [1985]), *A szív segédigei* (I verbi ausiliari del cuore), Budapest, Digitális Irodalmi Akadémia kiadó, <https://reader.dia.hu/document/Esterhazy_Peter-A_sziv_segedigei-471> (09/2024).
- (2011b [2002]), *Javított kiadás. Melléklet a Harmonia caelestishez* (L'edizione corretta di Harmonia Caelestis), Budapest, Digitális Irodalmi Akadémia kiadó, <https://reader.dia.hu/document/Esterhazy_Peter-Javitott_kiadas-492> (09/2024).
- (2017 [2016]), *Hasnyalmirigynapló* (Diario del pancreas), Budapest, Digitális Irodalmi Akadémia kiadó, <https://reader.dia.hu/document/Esterhazy_Peter-Hasnyalmirigynaplo-16491> (09/2024).
- Godard Jean-Luc (1965), *Pierrot le fou*, Rome-Paris Films, Dino De Laurentiis Cinematografica.
- Mészöly Miklós (2010 [1976]), *Film*, Budapest, Digitális Irodalmi Akadémia, <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA630>> (09/2024).
- Németh Zoltán (2010), “Péterek’ nemzedéke (Aposztmodern prózafordulat értelmezéséhez)” (La generazione dei “Péter”. Per un’interpretazione della svolta postmoderna nella prosa), *Irodalmi szemle*, 53, 7, 7-15, <<https://adatbank.sk/digitalis-tar/digitalizalt-folyoiratok/irodalmi-szemle/>> (09/2024).
- Rondolino Gianni, Tomasi Dario (2014), *Manuale di storia del cinema*, Novara, Utet.
- Szolláth Dávid (2022), “Posztkommunista posztmodern. A Kádár-korszak emlékezete Németh Gábor, Garaczi László és Kukorelly Endre autofiktív prózájában” (Postmodernismo postcomunista. La memoria dell’era Kádár nelle autofiction di Gábor Németh, László Garaczi e Endre Kukorelly), *Újforrás*, 54, 5, 28-43, <<https://epa.oszk.hu/00000/00016/>> (09/2024).
- Szűcs Attila (2011), “Oroszlánt fürdető férfi” (Uomo che fa il bagno a un leone), collezione privata, Budapest, <<https://szucsattila.hu/paintings/2011>> (09/2024).
- Takáts József (2018), “Az inga visszaleng. Elbeszélő próza a kétezres években” (Il ritorno del pendolo. La prosa narrativa degli anni Duemila), *Helikon*, 64, 3, 336-347, <<https://epa.oszk.hu/03500/03580>> (09/2024).
- Tatasciore Claudia (2022), “L’elemento visivo come strumento per narrare la Shoah. Su alcuni saggi e racconti di Zsófia Bán”, *Studi Finno-Ugriaci*, 2, 1-37, doi: 10.6093/1826-753X/9869.
- Töttössy Beatrice (1995), *Scrivere postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*, Roma, Arlem, <<https://hdl.handle.net/2158/235580>> (09/2024).

Ciclo delle novelle italiane di Dmitrij Merežkovskij: “stilizzazione” o plagio?

Anastasiia Fedorova

Abstract:

In the works of the Russian symbolist writer Dmitry Merezhkovsky, one can often identify textual sources from past eras that serve as a foundation for the author's text. The article aims to identify the pre-texts of the cycle *Italian Novellas* (1895-1897), analyzes the author's working method with these texts, determines the ways and purposes of their modification, and, in the absence of such pre-texts, analyzes the ways and purposes of modifying the characteristics of the Renaissance novella literary genre. Through the author's personal interpretations, historical sources have been altered, presenting a synthesis of stylization in an already existing form with an entirely new understanding and elaboration of the author.

Keywords: Dmitrij Merežkovskij, Intertextuality, *novelle*, Renaissance, Stylization

Dmitrij Sergeevič Merežkovskij crea le sue opere chiave tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo. Nella storia della letteratura russa questo periodo della letteratura è definito con il termine “Epoca d’Argento”, mentre nel mondo occidentale sono più comuni altri termini, tra cui “Fin de siècle”. Alcuni studiosi della cultura europea talvolta chiamano l’Epoca d’Argento il “terzo Rinascimento”, o il “Rinascimento slavo”.

Durante l’Epoca d’Argento la cultura russa vive un periodo di straordinaria fioritura in tutti gli ambiti culturali come la letteratura, la pittura, la musica e il teatro. È questo un periodo “assiale” in cui la cultura russa, con incredibile rapidità e ispirazione, recepisce le immagini di altre epoche e le ricrea in sé e per sé, dotandole di eccezionale originalità.

La letteratura russa dell’Epoca d’Argento rivolge la sua attenzione anche all’epoca del Rinascimento italiano, recependo, ricreando e ridefinendo le sue immagini. In questo periodo ha luogo una rinascita dei generi minori della prosa, principalmente la novella, che ha preso forma come genere nell’Italia del primo Rinascimento.

Il tema dell’Italia e del Rinascimento italiano occupa un posto importante nel retaggio letterario di Dmitrij Merežkovskij. L’autore si rivolge al testo “italiano” in diverse fasi del suo percorso creativo. Quanto al primo periodo di attività letteraria di Merežkovskij, si distingue la sua raccolta di *Novelle italiane*, composta da opere pubblicate tra il 1895 e il 1897 in diversi periodici russi.

Fernando Cioni, University of Florence, Italy, fernando.cioni@unifi.it, 0000-0003-1241-6903

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fernando Cioni (edited by), *Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica*, © 2025 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0612-9, DOI 10.36253/979-12-215-0612-9

Attraverso le modifiche delle novelle rinascimentali, l'autore proietta la propria immagine dell'epoca. Tale uso delle fonti ha suscitato sia molte critiche che l'accusa verso Merežkovskij di appropriazione completa delle opere altrui.

In questo caso si tratta di una recensione del critico russo Jevgenij Solovëv, apparsa in risposta alla pubblicazione delle due opere del ciclo di Merežkovskij nella rivista *Severnij vestnik*. Trattando la narrazione rinascimentale di Giovanni Fiorentino, il critico la paragona alla novella di Merežkovskij intitolata *La scienza dell'amore* e rileva "non solo la piena somiglianza nelle opere di due 'geni' del XV e XIX secolo"¹, ma presume che il testo di Merežkovskij presenti "una traduzione letterale del testo italiano in russo"².

Merežkovskij, a sua volta, ammettendo di aver utilizzato la trama della novella rinascimentale, sottolineava che:

[...] sia il contrasto rivelato di idee e sentimenti culturali in due novelle d'amore opposti e deliberatamente giustapposti, come alcune abbreviazioni e aggiunte introdotte [al testo originale] hanno cambiato così tanto la struttura estetica interna e lo spirito del testo antico che io [Merežkovskij] ho ritenuto di non avere diritto di attribuirlo a Giovanni Fiorentino [...].³

Questa affermazione esprime l'essenza dell'originalità letteraria delle opere di Dmitrij Merežkovskij. Spesso nelle pagine del ciclo novellistico si possono individuare opere letterarie di epoche passate, personaggi storici reali, i loro diari e altre fonti testuali autentiche che fungono da punto di partenza per il testo di Merežkovskij. Appellandosi deliberatamente non solo alla forma e alla componente ideologica e tematica delle fonti, ma anche al loro contenuto, l'autore proietta nella sua opera la propria immagine dell'epoca rinascimentale, che riflette la tragedia del senso del mondo del periodo dell'Epoca d'Argento russa.

Il ciclo di novelle include sei opere tra cui la novella *Il Cavaliere col telaio* (1895), *L'amore è più forte della morte* (1896), *La scienza dell'amore* (1896), *L'anello di ferro* (1897), e *La metamorfosi* (1897), più *Il Santo Satiro* (1895), che è una traduzione della novella di Anatole France *Il Pozzo di Santa Chiara* (1895), e *Michelangelo* (1902), più simile nella forma a un romanzo breve.

Nel ciclo Merežkovskij riproduce molte delle caratteristiche dei migliori esempi di novella rinascimentale. In ciascuno dei suoi testi, ad eccezione di *Il Santo Satiro* e *Michelangelo*, viene rispettata la struttura classica di questo gene-

¹ Se non diversamente indicato, le traduzioni sono dell'autrice.

² Orig.: "Новелла, как вы видите, из веселеньких. Но оно становится еще интереснее, если сравнить ее с 'Наукой любви' г. Мережковского: мы видим не только полное сходство в произведениях двух 'гениев' XV и XIX столетий, но [...] просто буквальный перевод итальянского текста на русский" (Andruščenko 2012, 46).

³ Orig.: "контраст культурных идей и настроений в двух противоположных и преднамеренно сопоставляемых любовных новеллах, так же как некоторые введенные [...] сокращения и добавления настолько изменили внутренний эстетический строй и дух старинного текста, что я счел себя не вправе приписывать его Джiovанни Флорентино..." (ivi, 47).

re, composta dal prologo, un'azione principale, un climax e un epilogo. In tutte le opere sono presenti anche alcune caratteristiche intrinseche del genere, come una brusca svolta della trama e l'originalità della situazione descritta.

Per ricreare l'atmosfera dell'epoca rinascimentale, l'autore assegna il ruolo principale alla tecnica letteraria della stilizzazione su diversi strati. Per quanto riguarda il genere, l'autore opta per la forma della novella, mentre a livello narrativo si rifà alle tipiche vicende della novella rinascimentale, come la trama di un marito ingannato, di uno scherzo, di un morto vivente. A livello linguistico Merežkovskij introduce nel testo delle novelle descrizioni dettagliate del mondo rinascimentale, ossia degli oggetti di uso quotidiano, degli articoli di abbigliamento caratteristici di quel periodo, fa numerosi riferimenti a nomi di luoghi reali, eventi storici e personaggi, spesso mantenendo anche l'ortografia italiana.

Allo stesso tempo Merežkovskij modifica i testi di partenza rinascimentali in modo significativo, in particolare a livello tematico e ideologico. Nelle novelle di Merežkovskij uno dei temi principali è il confronto tra la limitata visione del mondo cristiana medievale e l'antichità. Dietro questo scontro tra prospettive "nuova" e "vecchia", tipico dell'epoca del Rinascimento, si nasconde in realtà la tragedia del senso del mondo a cavallo tra i secoli XIX e XX, il periodo della crisi della civiltà cristiana e della ricerca di modi nuovi per risolvere le contraddizioni accumulate.

L'Italia dell'epoca rinascimentale diventa l'oggetto di studio e, in un certo senso, di culto per Merežkovskij. Il Rinascimento viene considerato dall'autore come un periodo in cui attraverso gli sforzi dei primi umanisti si sviluppa un vero culto dell'antichità, e allo stesso tempo anche la spiritualità cristiana acquisisce nuove forme, tentando di superare i limiti pseudo-cristiani e la ristrettezza mentale spesso associata al pensiero religioso del Medioevo.

Merežkovskij usa la forma della novella stilizzata per incorporare la sua ideologia storiografica attraverso il tentativo di trovare una sintesi di paganesimo e cristianesimo. Il luogo di realizzazione di questa sintesi utopica della verità cristiana e dell'estetica antica diventa l'Italia rinascimentale – terra di maestri, artisti e scienziati, una società di persone che sono sempre guidate esclusivamente da slancio creativo, ingegnosità e arguzia, sia nella creazione di capolavori di pittura e architettura, come anche nelle manifestazioni quotidiane. Questa è una società utopica in cui la sintesi di ciò che apparentemente non è compatibile diventa per Merežkovskij sintetizzabile.

Merežkovskij crea dunque un'immagine autentica di un individuo rinascimentale, a cui conferisce un'aura divina. Si tratta di una persona dotata di profonda intuizione e spiccate capacità artistiche, che a volte può apparire ingenua, ma in questa ingenuità si manifesta la sua leggerezza e spensieratezza. L'uomo rinascimentale è assolutamente libero, il che gli permette di far coesistere in sé ciò che per natura non è compatibile.

Per dimostrarlo, vorrei fare riferimento alla novella intitolata *La scienza dell'amore*, per la quale Merežkovskij è stato accusato di appropriazione del testo della novella rinascimentale. *La scienza dell'amore* fu per la prima volta pubblicata sulla rivista *Severnyj vestnik* nel 1896.

La trama della novella si incentra sulla figura di un professore dell'Università di Bologna, Fabrizio degli Agolanti, che si impegna a insegnare al suo studente Bucciolo la scienza dell'amore. In segreto, il professore ridicolizza la scelta dello studente di dedicarsi a questo tipo di apprendimento. Lo studente, dopo aver appreso i segreti dell'amore, sceglie la moglie del professore come soggetto di seduzione senza nemmeno saperlo. Dunque, come risultato delle lezioni, si scopre che lo scienziato ha personalmente portato un amante a sua moglie, la cui esistenza la donna riesce a nascondere a tutti. Nessuno crede nel tradimento della moglie e il professore geloso viene considerato pazzo. Il suo studente, invece, rendendosi conto di aver imparato l'amore a spese del suo professore, lascia Bologna.

Il titolo della novella è un riferimento all'omonimo poema di Ovidio *Ars Amatoria* (tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C.), che funge da guida con il fine di istruire i giovani su tre cose principali: come e dove trovare l'oggetto dell'amore, come conquistarlo e come mantenerlo.

La trama del "marito ingannato", che rappresenta la base della novella di Merežkovskij, si trova spesso nelle novelle del Rinascimento. Ad esempio, nel *Decameron* (tra il 1352 e 1354) di Boccaccio a questo tema viene dedicato tutto il 7° giorno. Boccaccio racconta di vari trucchi delle mogli infedeli, che riescono sempre a nascondere le loro relazioni amorose, a ingannare i mariti e rimanere innocenti.

La novella del XIV secolo della raccolta *Il Pecorone* (tra il 1378 e 1385) di Giovanni Fiorentino, presa da Merežkovskij come base della trama per la sua opera, non è un'eccezione. Nella sua opera, Merežkovskij conserva lo schema tradizionale della narrazione novellistica. Gran parte del testo della sua novella è infatti una traduzione di quello rinascimentale italiano di Giovanni Fiorentino, ma, grazie alle modifiche apportate al testo originale, la novella di Merežkovskij acquisisce un contenuto completamente nuovo. Alla ricerca di un percorso verso la sintesi dell'antichità e del cristianesimo, l'autore, attraverso varie aggiunte al testo originale, tenta di dimostrare che solo nella loro sintesi è possibile l'incarnazione del nuovo ideale di uomo e cultura.

In tal modo, reinterprestando il testo della raccolta di Fiorentino, Merežkovskij sceglie per la propria versione della novella un nuovo argomento di ironia, spostando l'attenzione dal tema del marito ingannato a quello dell'eccessiva erudizione del professore, completamente distaccata dalla realtà.

A tal fine, Merežkovskij include nella sua novella una parte introduttiva che manca completamente nell'originale rinascimentale. La parte aggiunta dall'autore è dedicata alla descrizione del professor Fabrizio degli Agolanti, a cui Merežkovskij attribuisce un grande amore per l'antichità, descritto in modo ironico e talvolta sarcastico. Merežkovskij conferisce al suo eroe il soprannome di "Zar dei sillogismi", che giura costantemente sugli antichi dei e sugli eroi dell'antica mitologia greca: "giuro su Minerva", "giuro su Apollo", "giuro su Ercole". L'autore evidenzia deliberatamente le qualità scientifiche del suo eroe in un modo iperbolico e utilizza anche, come nelle aggiunte successive, la tecnica della stilizzazione a livello linguistico attraverso l'inclusione nel testo di riferimenti all'antichità:

[...] uno dei professori più eruditi dell'Università di Bologna [...] parlava così tanto e perfettamente la lingua di Tullio, che in qualche modo dimenticò la propria lingua madre [...]. [...] una volta, quando doveva scrivere su una lettera l'indirizzo di destinazione: “a Padova, in Piazza del vino, nella farmacia della Luna”, Messer Fabrizio scrisse distrattamente: nella città di Antenorea, nel foro di Bacco, all'aromatario della Dea triforme [...].⁴

L'aspetto del professore viene anche rappresentato in modo alquanto contraddittorio, il che sottolinea ulteriormente la natura sarcastica del suo personaggio. Essendo esausto per lo studio continuo ed eccessivo, Messer Fabrizio era fisicamente “piccolo, malaticcio e debole”⁵, ma aveva ancora un aspetto importante e austero, e “nessuno sapeva indossare con più dignità un drappo cremisi da professore di pelliccia di coniglio e un cappello enorme”⁶, un elemento distintivo del guardaroba rinascimentale di un professore, ironicamente descritto da Merežkovskij come “simile a quella deliziosa torta di marmellata che le casalinghe cuociono ai bambini alla vigilia del giorno di Ivan”⁷. Attraverso i riferimenti alla vita russa del proprio tempo, l'autore sottolinea il legame delle proprie idee con la realtà moderna.

Mediante diverse inserzioni Merežkovskij sottolinea anche la fiducia del professore nella propria saggezza anche negli affari quotidiani:

Non solo la dialettica, ma l'intera conoscenza umana, trivium e quadrivium, era per Messer Fabrizio un libro aperto. E la cosa più notevole è che è stato un esperto non solo in argomenti importanti, bensì ha scoperto l'abisso della saggezza anche nelle più insignificanti sciocchezze quotidiane.⁹

L'esito della novella dimostra invece l'assoluta impotenza da parte del professore, ingannato dalla moglie, nella gestione dei propri affari quotidiani. L'autore rappresenta in tal modo il proprio eroe al fine di dimostrare uno dei due estremi presenti nella novella, cioè l'adorazione dell'antichità espressa nell'eccessi-

⁴ Orig.: “[...] один из самых ученых профессоров Болонского университета, [...] так много и прекрасно говорил он на языке Туллия, что отчасти забыл язык своей матери [...]. [...] однажды, когда ему надо было поставить на письме адрес: в Падую, на Винную площадь, в аптеку Луны, – мессер Фабрицио по рассеянности написал: nella città Antenorea, in sul forodi Bacco, all'aromataria della Dea triforme [...] [italiano in originale]” (Merežkovskij 1914, 24).

⁵ Orig.: “был мал, хил и слаб” (Merežkovskij 1914, 25).

⁶ Orig.: “и никто не умел с большим достоинством носить малиновую профессорскую пелерину, подбитую заячьим мехом, и громадную шляпу” (*ibidem*).

⁷ Il giorno di Ivan Kupala è una festività slava collegata al solstizio d'estate.

⁸ Orig.: “похожую на тот вкусный пирог с вареньем, который хозяйки пекут детям накануне Иванова дня” (*ibidem*).

⁹ Orig.: “Но не одна диалектика, а весь круг человеческих знаний, trivium u quadrivium был у мессера Фабрицио, как на ладони. И замечательнее всего, что ученый муж не только в предметах важных, но и по поводу самых ничтожных житейских мелочей обнаруживал бездну премудрости” (ivi, 24).

va erudizione e nel desiderio di imitare gli antichi. Insieme con la ristrettezza mentale, il personaggio è comunque privato di una profonda intuizione interna, ingegnosità e spensieratezza, perciò non può essere un modello per il nuovo ideale di uomo che l'autore sta cercando.

Nella conclusione Merežkovskij, a differenza del novelliere italiano, costringe il suo eroe a riconoscere la propria imperfezione mentale e la superiorità del suo allievo, che, come si vedrà più avanti, diventa per l'autore il modello di uomo rinascimentale. Il professore, in un'altra inserzione dell'autore, ammette che lui stesso ha imparato qualcosa durante le lezioni al proprio studente: "Bucciolo, Bucciolo, vai con Dio! Hai imparato abbastanza a mie spese, però, a dire la verità, anche io ho imparato qualcosa"¹⁰ – dice il professore, rivolgendosi al suo studente. Nella novella di Giovanni Fiorentino, invece, è presente solo la prima parte della frase: "Bucciolo Bucciolo, vatti con Dio, che tu hai bene apparato alle mie spese" (Fiorentino 1804, 18).

L'autore sottolinea anche l'altro estremo: la religiosità ostentata, che è attribuibile alla concezione dell'autore del cristianesimo, come di una religione in declino e in attesa di rinnovamento¹¹ nella sintesi con l'antichità. Per dimostrare il fallimento della visione del mondo cristiana medievale, l'autore, sempre mediante aggiunte, conferisce ai principali personaggi riprovevoli dal punto di vista cristiano una religiosità più pronunciata. Madonna Giovanna, la moglie infedele del professore, e la commessa che ha aiutato lo studente a conoscere una donna sposata, invocano Dio in diversi passaggi della novella: "Maestro, vi invoco nel nome di Dio, non soccombete all'infatuazione del maligno!"¹²; "Se il male si mette alla prova, proteggiti con una croce e una preghiera dall'attrazione del malvagio, che sta cercando di distruggere la tua anima"¹³; "Con l'aiuto del Signore Dio e della Beata Maria Vergine lo faremo così bene questo affare, che sarai soddisfatto e verrai da me un'altra volta"¹⁴.

Questi personaggi agiscono come portavoce di una visione cristiana del mondo limitata, ostentando la propria religiosità, ma allo stesso tempo non osservando la morale cristiana. Lo studente, invece, dopo aver appreso ciò che aveva fatto, si pente genuinamente e lascia Bologna, non volendo causare ulteriori

¹⁰ Orig.: "Буччоло, Буччоло, ступай с Богом! Довольно ты на мой счет поучился, хотя, сказать правду, и меня кое-чему выучил" (ivi, 37).

¹¹ Il cosiddetto "nuovo cristianesimo" o il "neo-cristianesimo", la direzione del pensiero religioso di Dmitrij Merežkovskij, consistente nella ricerca di modi per rinnovare il cristianesimo nella nuova Chiesa del terzo Testamento, in cui potrebbe realizzarsi il mistero della congiunzione delle polarità, la sintesi di antitesi eterne (cristianesimo e paganesimo, cielo e terra, spirito e carne etc.), cioè la pienezza della verità religiosa.

¹² Orig.: "Маэстро, закинаю вас именем Бога, не поддавайтесь наваждению лукавого!" (Merežkovskij 1914, 32).

¹³ Orig.: "Ежели вам померещилось недоброе, оградите себя крестом и молитвой от наваждения лукавого, который ищет погубить вашу душу" (ivi, 31).

¹⁴ Orig.: "С помощью Господа Бога и Пресвятой Марии Девы мы так обделаем это дельце, что вы будете довольны, еще другой раз придете ко мне" (ivi, 43).

disagi al professore. Il suo personaggio combina in sé entrambi gli aspetti della sintesi ricercata dall'autore, ossia l'amore per le scienze antiche e la conoscenza e la virtù cristiana, diventando così l'unico personaggio positivo della novella di Merežkovskij e rappresentando un nuovo tipo di uomo, un superuomo, che coniuga in sé ciò che non può essere collegato.

Per raggiungere questo obiettivo, l'autore utilizza la tecnica della stilizzazione a livello di genere, la forma della novella e, per quanto riguarda la trama, scegliendo una vicenda tipica della narrativa rinascimentale, ossia quella del marito ingannato, oltre alla stilizzazione linguistica. L'autore aggiunge numerosi dettagli al testo originale, ad esempio una descrizione dettagliata dei prodotti che vende la commessa, il processo di cura del professore e i nomi dei luoghi che contribuiscono ulteriormente a ricreare la realtà dell'epoca.

Di conseguenza, il testo della novella rinascimentale di Giovanni Fiorentino, che funge da base per quella russa, è modificato in diversi modi. Nel testo sono introdotte diverse inserzioni che cambiano completamente il contenuto tematico e ideologico. Per questo motivo, l'opera dello scrittore russo non può essere considerata un plagio, poiché rappresenta un testo stilizzato della novella rinascimentale di Giovanni Fiorentino.

Un'altra novella del ciclo, intitolata *La metamorfosi. Una novella fiorentina del XV secolo*, fu pubblicata per la prima volta sui numeri 7 e 8 della rivista *Niva* nel 1897. Osservando il titolo e il contenuto della novella, si può presumere che Dmitrij Merežkovskij si sia basato sul testo del XV secolo intitolato *La novella del Grasso legnaiuolo*. Questo racconto italiano, mantenendo la sua trama di base, è stato molte volte rielaborato e modificato da scrittori, sia noti che sconosciuti. Esistono almeno 5 versioni principali, tra cui la più antica, la cosiddetta *Vulgata* dell'autore anonimo, la redazione del codice Palatino 200 senza attribuzione di autore, nonché due versioni poetiche meno conosciute e studiate: quella di Bartolomeo Davanzati (1460-1539) e di Bernardo Giambullari (1450-1525). La versione più completa e conosciuta dell'opera è considerata il testo che G. Milanesi alla fine del XIX secolo attribuì ad Antonio Manetti che scrisse la *Vita di Filippo Brunelleschi* (Očenaškova 2016, 6). Nonostante questa attribuzione sia stata criticata e confutata dalla maggior parte degli studiosi moderni, nella tradizione scientifica persiste la tendenza a citare Antonio Manetti come autore della novella (*ibidem*), come verrà fatto anche nel presente articolo.

Tutte le versioni elencate della novella risalgono al XV secolo e, pertanto, per determinare con precisione la fonte utilizzata da Merežkovskij, è stato necessario confrontare i dettagli della narrazione di ciascuna delle versioni della novella rinascimentale.

Nel testo di Merežkovskij gli eventi descritti si riferiscono all'anno 1409, che corrisponde solo a tre delle redazioni della novella rinascimentale: quella attribuita ad Antonio Manetti, la *Vulgata*, e la versione poetica di Bartolomeo Davanzati, il che indica l'assenza di collegamento tra il testo di Merežkovskij e le redazioni rinascimentali dell'opera di Bernardo Gamberelli e del codice Palatino 200, dove gli eventi si riferiscono all'anno 1410.

Nella versione in poesia di Bartolomeo Davanzati, il luogo in cui ha inizio l'azione della novella, quando la società fiorentina si riunisce per cena, è indicato come la casa di un certo Matteo Amanatrina, il che contraddice il luogo dell'azione nella novella di Merežkovskij, che è indicato come “nella casa di un nobile di nome Tommaso de' Pecori”¹⁵. Lo stesso luogo appare anche nelle edizioni della Vulgata e nella versione attribuita ad Antonio Manetti.

Purtroppo, in questa fase diventa difficile determinare a quale di questi due testi Merežkovskij si sia probabilmente rivolto. La sua novella è arricchita da numerosi inserti dell'autore, il che la distingue da queste due rielaborazioni rinascimentali, e contiene elementi che sono presenti sia nella versione della Vulgata sia in quella di Antonio Manetti. Partendo da questo fatto, supponiamo che l'autore abbia potuto prendere come base della trama entrambe le versioni della novella rinascimentale.

Nel testo di Merežkovskij viene rispettata la struttura classica di questo genere, composta da prologo, azione principale, climax ed epilogo. La trama della novella, così come nelle sue versioni rinascimentali, si incentra sullo scherzo organizzato dal famoso architetto Filippo Brunelleschi insieme ad altri rappresentanti della società fiorentina del Rinascimento, ai danni del loro amico Manetto Ammanatini, soprannominato Verzila, che a causa dei suoi attacchi di malinconia, è nuovamente mancato alla cena di amici. Lo scherzo consisteva nell'indurre Manetto a credere di essere diventato un certo Matteo, un giocatore e debitore, ed è riuscito: Verzila ha creduto nella sua metamorfosi e anche quando tutto è tornato alla normalità, spaventato dall'accaduto, se ne è andato in Ungheria dove ha iniziato una nuova vita di successo senza più soffrire di malinconia.

Il titolo della novella *La metamorfosi*¹⁶ fa riferimento al testo antico delle *Metamorfosi* di Ovidio, nonché al romanzo di Apuleio *Le Metamorfosi o L'asino d'oro* (Dechtjarënok 2017, 9). Esiste anche l'ipotesi che l'uso del motivo della metamorfosi da parte di Merežkovskij sia legato all'influenza dell'opera del primo simbolista Fëdor Sologub, le cui novelle presentano spesso questo motivo, insieme a quello delle trasformazioni in varie forme (Čvertko 2014, 91). Tuttavia, a differenza dei testi di Sologub, in cui le metamorfosi hanno un carattere mistico, nella novella di Merežkovskij esse avvengono solo nell'immaginazione del personaggio sotto l'influenza di uno scherzoso complotto dei suoi amici.

Merežkovskij è stato inoltre influenzato dal tema della “duplicazione” o del “multiverso”, al quale lo scrittore si rivolge principalmente a causa delle sue idee filosofiche, formatesi sotto l'influenza delle idee di V. Solovëv, N. Berdyaev, L. Shestov, nonché dal romanticismo e dal tema caratteristico del simbolismo russo, consistente in “dualismo, duplicazione, dell'incertezza e della cancellazione dei confini tra il reale e l'immaginario”¹⁷.

Il protagonista della novella si trasforma nel punto centrale della trama, spesso percepita sia dal personaggio che dal lettore come un'esistenza di confine, uno

¹⁵ Orig.: “в доме одного вельможи, по имени Томмазо де Пекори” (Merežkovskij 1914, 86).

¹⁶ In russo “превращение”.

¹⁷ Orig.: “тема романтического двоемирия, двойничества, неопределенности, стирания границ между реальным и воображаемым” (Čvertko 2014, 88).

stato tra il sogno e la realtà. Questo tema diventa centrale nel periodo dell’E-poca d’Argento. Una delle principali caratteristiche del sogno – la sua irriducibilità a uno dei due mondi: reale o immaginario – diventa un’interpretazione della “seconda realtà”, ovvero la realtà della coscienza dell’autore e del mondo delle sue rappresentazioni, e “adatta i meccanismi dei significati del sogno – la simbolizzazione e la metaforizzazione”¹⁸.

Nella novella *La metamorfosi*, così come in altri racconti del ciclo, Merežkovskij modifica e integra i testi originali, includendo varie aggiunte che diventano la base del testo stilizzato, rendendolo completamente indipendente. L’autore dedica molta attenzione alla descrizione non solo dei simboli storici e architettonici dell’epoca, dei luoghi in cui si svolgono gli eventi della novella, ma anche alla descrizione dell’aspetto e dei caratteri dei suoi personaggi. Così, “Merežkovskij non solo dipinge quadri dell’Italia con la sua architettura e costumi, ma descrive dettagliatamente ogni personaggio, sia esso un personaggio secondario o principale. Questo anima ancora di più lo spazio della novella, che si trasforma in un quadro vivente”¹⁹.

La novella di Merežkovskij inizia con un’aggiunta dell’autore in cui lo scrittore descrive Filippo Brunelleschi e la sua più grande creazione – la cupola della cattedrale di Santa Maria del Fiore, menzionando anche altri suoi capolavori architettonici. Merežkovskij racconta la storia della costruzione della cupola²⁰, e poco dopo descrive dettagliatamente la personalità e il carattere di Brunelleschi, creando nell’immaginario del lettore l’impressione di una conoscenza personale con l’architetto:

Il viso di lui era e rimaneva, come sempre, severo, quasi austero, cupo, lo sguardo freddo, e solo sulle sottili labbra rasate si giocava un sorriso astuto e penetrante, e grazie a questo sorriso i suoi interlocutori capirono subito che si avvicinava la vera festa – una risata tale da far venire il mal di pancia. I giovani, in particolare quelli golosi di qualsiasi scherzo, persino avevano gli occhi accesi, e tutti tacevano, immobili e in attesa riverente, di sentire qualcosa dalle labbra di questo nuovo oratore.²¹

¹⁸ Orig.: “адаптирует смыслопорождающие механизмы сновидения: символизацию и метафоризацию” (Vlasova 2010, 189).

¹⁹ Orig.: “Мережковский не только рисует картины Италии с ее архитектурой и нравами, но подробно описывает каждого персонажа, будь то второстепенный или главный герой. Это еще больше оживляет пространство новеллы, она превращается в ожившую картину” (Čvertko 2014, 91).

²⁰ Gli eventi descritti nella novella si riferiscono all’anno 1409, sebbene il progetto della cupola ancora non esistesse. Il primo bando per la progettazione della cupola fu indetto nell’anno 1418.

²¹ Orig.: “Лицо у него было и теперь, как всегда, строгое, почти суровое, сумрачное, взор холодный, и только на гладко выбритых тонких губах играла хитрая, пронзительная усмешка, и по этой усмешке собеседники тотчас же поняли, что наступает истинное веселье, – такой смех, от которого животики подведет. У юношей, особенно лакомых до всяких шалостей, даже глаза разгорелись, и все притихли, замерли и ожидали благоговейно, что-то выйдет из уст этого нового оратора” (Merežkovskij 1914, 87-88).

Nelle versioni rinascimentali della novella, così come nel testo di Merežkovskij, viene sottolineata l'importanza di Brunelleschi come maestro, ma è del tutto assente l'approfondita descrizione dei suoi tratti caratteriali presente invece nella versione russa del XIX secolo.

Lo scrittore russo arricchisce la sua narrazione con numerosi epiteti e allegorie, ricreando dettagliatamente l'immagine del suo personaggio e delle sue creazioni in modo che appaiano letteralmente davanti al lettore nella loro forma originale. La cupola di Santa Maria e il suo architetto sono ripresentati nell'introduzione come simboli dell'epoca, contribuendo a ricreare l'atmosfera del Rinascimento. Attraverso queste immagini, l'autore trasporta il lettore nel periodo storico descritto, svelando la sua visione del Rinascimento come un'era di grandezza umana, caratterizzata dalla fede nel genio dell'uomo e nelle leggi della propria ragione, che l'autore ammira profondamente.

La descrizione delle opere di Brunelleschi si correla con quella degli abitanti di Firenze dell'epoca passata e sottolinea la loro somiglianza: la severità e la maestosità si combinano con la leggerezza e la semplicità, la gioia e soprattutto la libertà, l'attributo più importante dell'epoca rinascimentale per Merežkovskij:

Il grande costruttore sembrava serio, cupo e silenzioso. Ma sotto la superficie grezza si nascondevano le fonti di una gioia inesauribile. Questa libertà e allegria si vedono nella cupola di Santa Maria del Fiore, nei loggi luminosi e aperti al sole, negli archi e colonne leggeri come se fossero costruiti nell'aria, nella nuova nudità ellenica delle linee semplici e pulite dell'architettura che ha creato. La libertà e la gioia erano presenti anche nella vita di Filippo. Tutti questi fiorentini severi, silenziosi e impegnati con il loro lavoro amavano ridere e, in ogni occasione opportuna, si concedevano scherzi come scatenati scolari che si sono liberati dalla scuola.²²

L'attenzione dall'autore alla bellezza esteriore delle opere umane, insieme alla dettagliata descrizione del mondo interiore e del carattere dell'individuo, potrebbe riflettere la filosofia di Merežkovskij, il suo tentativo di trovare un ideale tra il cristianesimo e il paganesimo, di unire bellezza e spiritualità in un'unica entità (Čvertko 2014, 91-92).

Dopo l'episodio in cui la società fiorentina si riunisce per cena e nota l'assenza del protagonista, Manetto Ammanatini, sia gli autori delle novelle rinascimentali che Merežkovskij passano alla descrizione del protagonista. La rappresentazione che Merežkovskij offre di Manetto, a cui l'autore russo conferisce il

²² Orig.: "Великий строитель с виду был важен, мрачен и тих. Но под грубою корою в сердце его таились родники неистощимого веселья. Эта свобода и веселье – в куполе Санта-Мария дель Фьоре, в светлых, открытых солнцу loggi [italiano in originale], легких, как бы воздушных арках и колоннах построенных им галерей, в новой эллинской обнаженности простых и чистых линий созданной им архитектуры. Свобода и веселье были и в жизни Филиппо. Все эти строгие, молчаливые, деловитые флорентинцы с нахмуренным челом любили смех и при всяком удобном случае предавались шалостям, как резвые школьники, вырвавшиеся на волю" (ivi, 85-86).

soprannome di “Verzila”²³, è caratterizzata dalla dettagliata rappresentazione della sua figura, del suo aspetto esteriore, del suo carattere e della sua stranezza. Per quanto riguarda quest’ultima, si può constatare quanto sia importante per Merežkovskij, come simbolista, ogni dettaglio dell’immagine del suo personaggio. Mentre gli autori delle novelle rinascimentali notano solo l’eccentricità del protagonista, Merežkovskij integra i testi originali e descrive dettagliatamente in cosa consiste la sua eccentricità:

[...] nonostante la sua solita socievolezza, a volte lo colpiva improvvisamente una stravaganza, un attacco di “nera” melanconia – e allora non parlava con nessuno, guardava gli amici come un lupo, rispondeva bruscamente quando gli chiedevano cosa gli fosse successo, e non c’era modo di trascinarlo in un circolo amichevole. Poi questa stravaganza assurda passava da sola, e Verzila tornava ad essere più affabile e spensierato con gli amici che mai.²⁴

Simili aggiunte dell’autore si incontrano lungo tutto il testo della novella. Sono presentate sotto la forma di un monologo interiore del protagonista, di dialoghi di personaggi secondari, di descrizioni dell’ambiente circostante.

La sera a Firenze è poeticamente descritta come “l’ora in cui il sole tramonta, le sabbie gialle dell’Arno si tingono di rosa e gli artigiani chiudono le botteghe oscurate dal buio [...]”²⁵, che oltre al momento della giornata, comunica al lettore anche dei dettagli sulla vita quotidiana degli artigiani fiorentini e dipinge l’immagine di Firenze al tramonto.

In un altro caso, Merežkovskij dipinge Firenze durante la notte, introducendo nella descrizione simboli associati al paesaggio fiorentino, tra cui le colline di Fiesole, i tetti in cotto delle case, etc. La descrizione delle condizioni meteorologiche caratteristiche dell’estate in Toscana, aggiunta all’originale del testo, riflette, invece, lo stato interiore ansioso del protagonista. Verzila vaga per la città di notte, abbattuto dall’idea che sta gradualmente impazzendo, non capendo perché tutti lo scambino per un certo Matteo. La descrizione della città notturna riflette il suo stato d’animo:

Stava facendo buio. Le strade si svuotavano. La notte era senza vento, calda e afosa. Come spesso accade in estate in Toscana, la siccità bruciava la terra. Gocce rare di una pioggia avara cadevano, ma si fermavano, e il pallido e stanco cielo non aveva la forza di scatenare un temporale. In questa notte, pesanti nuvole si accumulavano sopra le colline di Fiesole, e le pallide folgori tremavano senza

²³ A differenza delle versioni rinascimentali dove è soprannominato “Grasso – Cicciottone”.

²⁴ Orig.: “[...] несмотря на обычную общительность, вдруг находила на него внезапная прихоть, припадок черной меланхолии, – и тогда он ни с кем не говорил, смотрел как волк на лучших друзей, огрызался, когда его спрашивали, что с ним, и уже никакими силами нельзя его было затащить в приятельский кружок. Потом нелепое чудачество проходило само собою, и Верзила возвращался к друзьям добродушнее и беззаботнее, чем когда-либо” (Merežkovskij 1914, 85-86).

²⁵ Orig.: “В тот час, когда солнце заходит, желтые пески Арно розовеют и ремесленники запирают потемневшие мастерские [...]” (ivi, 89).

suono e senza speranza sopra i tetti in cotto delle case. L'oscurità era calda e soffocante come la pelliccia nera, e emanava lo stesso odore dell'estate di una pelliccia. Un tuono lontano e debole ricordava i cupi rulli di una risata malvagia, folle e silenziosa. Il sangue batteva sulle tempie, non c'era aria da respirare.²⁶

Seguendo la trama delle versioni rinascimentali delle novelle, Merežkovskij descrive come Verzila venga imprigionato per i debiti di Matteo, in cui il protagonista si era trasformato a seguito di uno scherzo organizzato dai suoi amici. A differenza delle fonti rinascimentali, dove non c'è alcuna descrizione dell'ambiente circostante dei prigionieri, Merežkovskij descrive non solo l'arredamento delle celle: "Verzila è entrato in una sala con alti archi e finestre a grata e ha visto molti compagni di prigionia"²⁷, ma anche il tempo libero dei debitori imprigionati, descrivendoli come persone allegre e spensierate, amanti del divertimento come il gruppo degli artisti e artigiani che avevano organizzato lo scherzo a Verzila:

Alcuni parlavano, altri cantavano, altri giocavano a dama, a carte, a dadi alla luce di opachi stoppini di lardo fuso. Alcuni semplicemente giacevano sui letti, crogiolandosi nella loro pigrizia. Erano tutti una gaia compagnia, una folla spensierata, come se bastasse entrare nella società dei debitori insolventi per assaporare l'acqua di Lete e liberarsi immediatamente da tutte le preoccupazioni e dai dispiaceri umani. Un vecchietto ubriaco e divertente, soprannominato "Orecchie d'Avorio", faceva dei passi di danza e batteva i piedi al suono di un violino fatto in casa, eseguendo la danza spagnola secondo la moda dell'epoca, la "pavana". Anche se era tardi, sembrava che nessuno avesse intenzione di dormire, tutti erano felici, lieti nell'animo.²⁸

²⁶ Orig.: "Ночь была безветренная, жаркая и душная. Как это нередко бывает в Тоскане летом, землю сжигала засуха. Перепадали капли скупого дождя, но прекращались, и бледное, изнеможенное небо не имело силы разразиться грозой. В эту ночь над холмами Фьезоле громоздились тяжелые тучи, и, как судорожные крылья подстреленной птицы, бледные зарницы трепетали беззвучно и безнадежно над черепичными кровлями домов. Черный мрак был жарок и душен, как черный мех, и от него веял такой же запах, как летом от меховой шубы. Слабый дальний гром напоминал глухие раскаты злого, сумасшедшего, тихого смеха. Кровь ударяла в виски, нечем было дышать" (ivi, 92).

²⁷ Orig.: "Верзила вступил в залу с высокими сводами и решетчатыми окнами и увидел многочисленных товарищей по заключению" (ivi, 95).

²⁸ Orig.: "Одни разговаривали, другие пели, третьи играли в шашки, в карты, в кости при свете оплывших салыхных огарков. Иные просто лежали на постелях, наслаждаясь праздностью. Все это был веселый, разбитной народ, как будто стоило только попасть в общество несостоятельных должников, чтобы хлебнуть воды из Леты и сразу освободиться от всех человеческих забот и неприятностей. Один уморительный подвыпивший старикашка, по прозвищу Вислоухий, приплясывал и притоптывал под звуки самодельной скрипичи, ко всеобщему удовольствию, исполняя модную тогда испанскую пляску «pavana» [italiano in originale]. Хотя час был поздний, но, по-видимому, спать еще никто не думал, так всем было весело, отрадно на душе" (ivi, 95-96).

Questa descrizione dello stato d’animo dei debitori imprigionati permette di trarre nuovamente la conclusione che Firenze del XV secolo, secondo Merežkovskij, rappresentasse una città utopica, anche dal punto di vista sociale. Anche quelli che subivano una punizione piuttosto terribile secondo i criteri dell’epoca tardo-medievale, come ad esempio l’imprigionamento per i debiti, erano comunque immersi in un divertimento interminabile. È importante che lo spirito artistico e la particolare buffonaggine locale non abbandonino i fiorentini neanche in un luogo così cupo come la prigione. Il gruppo dei compagni di cella si trasforma davanti agli occhi del lettore in una comunità di tutt’altro genere – in un attore e nel suo grato pubblico – grazie ad un personaggio secondario, un anziano con un violino fatto in casa, che suona e balla una “pavana” in un luogo così poco adatto quale la prigione.

Merežkovskij dedica particolare attenzione ai turbamenti d’animo del protagonista, introducendo nel testo numerosi monologhi interiori di Verzila. L’enfasi delle versioni rinascimentali della novella sugli eventi e sui dialoghi tra i personaggi è spostato da Merežkovskij alla descrizione dei pensieri e dei sentimenti del suo protagonista, che si riflettono anche nelle descrizioni dei paesaggi circostanti. Quando le stelle appaiono tra le nuvole e soffia un’aria fresca, il suo animo si calma:

Verzila ha alzato gli occhi e ha visto tra le nuvole, in alto, il cielo aperto e le stelle timide. Lo hanno reso felice. Da lassù soffiava una brezza di freschezza quasi ineffabile, come se provenisse dalle stelle. “Perché mi sono così spaventato, stupido” – ha pensato, incoraggiandosi, – “sono un licantropo forse? Che mi importa di Matteo?”²⁹

Durante la notte che il protagonista trascorre in cella, non riesce a dormire, “coperto di sudore freddo per l’orrore e il disgusto”³⁰, fuori c’è “l’opprimente oscurità di una notte di luglio”³¹. La mosca, che “nella ragnatela gemeva e ronzava invariabilmente, sempre più sottile e lamentosa”³², è paragonata da Merežkovskij al cuore del protagonista, che “batte e si ferma nella ragnatela senza via d’uscita”³³, e al mattino, quando Verzila si sveglia a casa sua, si sente allegro e la sua allegria è accompagnata dalla descrizione della leggera freschezza del mattino:

²⁹ Orig.: “Верзила поднял голову и увидел меж туч, сверху, открытое небо и робкие звезды. Он обрадовался им. Оттуда сверху, как будто от звезд, веяло тихое, едва уловимое дуновение неземной свежести. ‘Чего я так перепугался, дурак, – подумал он, ободрившись, – оборотень я, что ли? Какое мне дело до Matteo?’ [...]” (ivi, 85-86).

³⁰ Orig.: “обливаясь холодным потом от ужаса и отвращения” (ivi, 96-97).

³¹ Orig.: “удушливый мрак июльской ночи” (ivi, 97).

³² Orig.: “муха в паутине однообразно бесконечно ныла и жужжала, все тоньше и жалобнее” (*ibidem*).

³³ Orig.: “бьется и замирает в паутине, из которой нет выхода” (*ibidem*).

Durante la notte c'è stata una tempesta. L'aria si è rinfrescata. Dalle finestre si intravedeva il cielo azzurro, così delicato e gioioso che Verzila, nonostante tutti i suoi dubbi, si sentì rallegrato.³⁴

L'autore include nel suo testo i nomi di luoghi storici ("Santa Felicita, in vicolo, proprio dov'è la salita verso San Giorgio", "Borgo San Lorenzo", "Santa Reparata", etc.) e dei simboli della realtà rinascimentale ("bottega", "beffare"³⁵, "grosso d'argento", etc.), con l'aiuto dei quali crea un'immagine stilizzata della Firenze rinascimentale.

Inoltre, come in altri testi dell'autore, anche in quest'opera si trovano spesso riferimenti alla letteratura classica. Merežkovskij crea un'immagine dettagliata del popolo fiorentino, che, "dal piccolo al grande", non può vivere senza scherzi, senza "burla scolastica". L'autore definisce lo scherzo come "la trasformazione di Ovidio, o la metamorfosi di Manetto-Verzila"³⁶. Nelle parole del giudice, con cui Verzila si incontra nel finale della novella, l'autore inserisce considerazioni su famosi episodi della letteratura classica dedicati alle trasformazioni dei loro eroi:

"Il divino Omero", – continuò il dottore imperturbabile, "parla di una simile trasformazione dei compagni di Ulisse e di molti altri che furono incantati dalla strega Circe. Dalla celebre poesia del poeta latino Ovidio, 'Le Metamorfosi', si può vedere con quale incredibile facilità le persone si trasformino non solo in animali e piante, ma anche in oggetti inanimati, come ad esempio – in rocce, pianeti, fiumi etc."³⁷

Anche la parte conclusiva della novella originale e quella della novella di Merežkovskij sono diverse. Nella conclusione di Merežkovskij manca la parte della versione rinascimentale, in cui Donatello e Filippo organizzano l'incontro con Verzila nella cattedrale, dove appare anche Matteo come si erano accordati previamente, continuando così la messinscena.

Inoltre, nel testo di Merežkovskij manca la scena presente nella novella rinascimentale, in cui i partecipanti allo scherzo si incontrano per la cena finale per non perdere l'occasione di discutere nuovamente il meccanismo e il successo della burla e riderci su. Per concludere la trama della sua novella Merežkovskij, invece, sceglie un finale alternativo, in cui Verzila parte per l'Ungheria per evi-

³⁴ Orig.: "За ночь прошла гроза. Воздух освежился. Голубое небо виднелось в окнах, такое нежное и радостное, что Верзила, несмотря на все свои сомнения, почувствовала веселье" (ivi, 110).

³⁵ In italiano in originale.

³⁶ Orig.: "Овидиево превращение, или метаморфоза Манетто-Верзила" (Merežkovskij 1914, 89).

³⁷ Orig.: "–Божественный Гомер, – продолжал ученый невозмутимо, – рассказывает о таком же превращении спутников Улисса и многих других, которых очаровала кодунья Цирцея. По знаменитой поэме латинского поэта Овидия Назона о «Метаморфозах» видно, с какою необычайною легкостью люди превращаются не только в зверей и в растения, но и в неодушевленные предметы, как, например, – в скалы, планеты, реки и тому подобное" (ivi, 101).

tare di essere deriso, e si stabilisce lì conducendo finalmente una vita felice. Ciò fa pensare ad alcuni studiosi che l'autore non sia interessato al meccanismo dello scherzo, ma piuttosto ai sentimenti e alle emozioni del suo personaggio: “Per Merežkovskij, la conclusione in sé non è interessante. Non sono importanti i dettagli tecnici di questo scherzo. Merežkovskij si concentra sui processi interni che si svolgono nell'anima di una persona che si trova in una situazione così tragicomica”³⁸.

Si potrebbe anche presumere che non solo i sentimenti del protagonista siano importanti per Merežkovskij, ma che l'autore sia mosso dal desiderio di creare un'immagine tridimensionale della realtà di Firenze. Una delle componenti importanti della vita dei suoi abitanti era l'attività commerciale, di cui si parlava molto e che spesso suscitava l'invidia dei cittadini di altri luoghi, abituati a uno stile di vita più modesto e meno dinamico (Ivanova 2007, 98).

In tal modo, lo scrittore russo fornisce una spiegazione spiritosa dell'espansionismo fiorentino: non è né il guadagno economico né la paura della concorrenza, bensì l'eccesso di artisticità dell'ambiente artistico di Verzila, una forza incontenibile e talvolta crudele, a spingere il suo eroe fuori dalla città natale.

Lo studio della prosa minore di Merežkovskij ha mostrato che il metodo di lavoro dell'autore con le fonti è di particolare interesse per lo studio del suo sistema storiosofico. L'autore modifica i testi di partenza rinascimentali in modo significativo, in particolare a livello tematico e ideologico. Il genere della novella diventa per Merežkovskij uno strumento per esprimere le sue idee storiosofiche attraverso la stilizzazione.

Nonostante molte critiche e a volte accuse per appropriazione completa delle opere altrui, le novelle “italiane” dello scrittore russo non possono essere considerate un plagio. Trattando liberamente i testi di partenza, Merežkovskij adatta i testi rinascimentali ai suoi scopi e crea opere con un contenuto tematico e ideologico completamente nuovo, il che rende la prosa minore dell'autore una raccolta di concezioni religiose e filosofiche trasmesse al lettore con l'aiuto di simboli e immagini dell'era rinascimentale.

Riferimenti bibliografici

- Andruščenko Elena Anatol'evna (2012), *Vlastelin «čužogo»: tekstologija i problemy poetiki D.S. Merežkovskogo* (Testologia e problemi della poetica di D.S. Merežkovskij), Moskva, Izdatel'stvo Vodolej.
- Čvertko Svetlana Jur'evna (2014), “Dvoemirie i metamorfozy v ital'janskoj novelle D.S. Merežkovskogo ‘Prevrašćenie’” (Il dualismo e le metamorfosi nella novella italiana di D.S. Merežkovskij ‘La metamorfosi’), *Sibirskij filologičeskij žurnal*, 1, 88-92.

³⁸ Orig.: “Для Мережковского же сам по себе финал не интересен. Для него не важны и технические детали этой ‘операции’. В поле зрения Мережковского находятся внутренние процессы, происходившие в душе человека, попавшего в такую трагикомическую ситуацию” (Val'čenko 2006, 127).

- Dechtjarënok Anna Valer'evna (2017), "O nekotorych antičnyh reminiscencijach v 'Ital'janskich novellach' D.S. Merežkovskogo" (Su alcune reminiscenze antiche nelle 'Novelle italiane' di D.S. Merežkovskij), *Volžskij vestnik nauki*, 3, 7, 7-12.
- Fiorentino Giovanni (1804), *Il pecorone di ser Giovanni Fiorentino nel quale si contengono cinquanta novelle antiche belle d'invenzione e di stile*, Milano, dalla Società tipografica de' Classici italiani, contrada di s. Margherita, n. 1118, 2 voll.
- Ivanova Julia Vladimirovna (2007), "Gumanističeskaya istoriografija" (La storiografia umanistica). In *Istoriya literatury Italii. T. 2*, pod red. M.L. Andreeva. S. M. (Storia della letteratura italiana, vol. 2, a cura di M.L. Andreev), Moskva, IMLI RAN, 100-138.
- Merežkovskij Dmitrij Sergeevič (1914), *Polnoe sobranie sočinenij (v dvadcati četyrëch tomach): Tom 19: Ital'janskije novelly* (Opera omnia [in ventiquattro volumi]: Volume 19: Novelle italiane), Moskva, Tipografija t-va I. D. Sytina.
- Očenaškova Stanislava (2016), *La novella del Grasso legnaiuolo secondo le diverse versioni in poesia e in prosa*, Master's thesis, Brno, Masaryk University.
- Val'čenko I.V. (2006), "Ital'janskije novelly" i povest' "Mikelandželo" D.S. Merežkovskogo: stilizacija, mifopoetika, intertekst ("Novelle italiane" e il racconto "Michelangelo" di D.S. Merežkovskij: stilizzazione, mitopoetica, intertesto), Har'kov, Har'kovskij nacional'nyj universitet im. V.N. Karazina.
- Vlasova Tat'jana Olegovna (2010), *Poetika stichotvornoj dramy Serebrjanogo veka* (La poetica del dramma in versi dell'Età d'Argento), Moskva, GOUVPO Gosudarstvennyj institut ruskogo jazyka im. A.S. Puškina.

PARTE 2

Adattamenti e forme di espressione nella linguistica

I Pippo e Peppo di Giorgio Caproni. Analisi linguistica di un'impresa traduttiva atipica

Giovanni Giri

Abstract:

The history of translation very often manages to intertwine issues and disciplines that are normally unrelated or distant. This is related to the idea of understanding translation, as Walter Benjamin did, as an "attempt at survival" of texts: a survival that often consists of mutations that take place in the passage from one language to another and (in the words of Itamar Even-Zohar) from one system to another. There are initiatives that take such mutations to a new level, to a highly dynamic degree of equivalence that often borders on outright rewriting. In all these projects, the translator's freedom has a different relationship to the limitations imposed by the text. This essay focuses on just one of these projects: the 1974 translation of Wilhelm Busch's children's classic *Max und Moritz* by Giorgio Caproni, a leading exponent of twentieth-century Italian poetry¹.

Keywords: Translation, Max und Moritz, Wilhelm Busch, Giorgio Caproni, German language

1. La seconda vita della Biblioteca Universale Rizzoli

La casa editrice Rizzoli nasce nella seconda metà degli anni Venti grazie ad Angelo Rizzoli e comincia subito a farsi strada nel settore delle riviste. Negli anni successivi, e soprattutto dopo la fine della Seconda guerra mondiale, la sua attività si allarga anche ai libri.

Nel 1949, su impulso del consulente ed ex dirigente Mondadori Luigi Rusca, e grazie al lavoro di Paolo Lecaldano, nasce una collana destinata a fare la storia nell'editoria dell'Italia moderna: la Biblioteca Universale Rizzoli, un progetto che Alberto Cadioli e Luigi Vigini definiscono una vera e propria "rivoluzione" (2012, 107). Irene Piazzoni inquadra storicamente la nascita della BUR nell'ambito di un periodo che definisce "L'epoca delle 'universali' e del 'saper tutto'" (2021, 167-168), non solo a livello italiano, ma anche europeo e americano, prima di fornire una descrizione efficace dei volumi che compongono la nuova collana:

¹ Ringrazio di cuore Mauro e Silvana Caproni per l'autorizzazione ad accedere ai fondi Caproni presso l'Archivio Contemporaneo "Bonsanti" e la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Formato tascabile, copertina di cartoncino grigio di monacale eleganza, griglia fittissima, corredo critico essenziale, prezzo oltremodo contenuto basato sul modulo (100 pagine valgono 50 lire, in seguito 60 lire): tutto pare all'insegna dell'economicità; e tutto pare convogliare l'attenzione sul contenuto, eppure, o forse soprattutto per questa proposta di testi ritenuti fondamentali in una edizione di lunga durata, quei piccoli libri divengono subito una serie da collezionare. Ci sono i sommi classici greci e latini. Ci sono i classici italiani e stranieri dal Duecento al Settecento. Ci sono i classici italiani dell'Ottocento [...]; importanti narratori stranieri del Sette e Ottocento, in particolare francesi [...], russi e inglesi, ma senza dimenticare letterature meno note e gli americani [...]. Ci sono opere di diritto, storia e filosofia. Ci sono opere di cultura e divulgazione storica e scientifica [...]. Nella proposta letteraria, prevalgono i romanzi senza esclusione di genere, ma non mancano i racconti, la poesia [...], il teatro [...] La biblioteca indispensabile, insomma, in una visione della cultura squisitamente umanistica [...] estranea agli sperimentalismi e alle avventure. Una biblioteca che sembra raccogliere un'aspettativa tipica del dopoguerra. (Ivi, 171-172)

La nuova collana parte a spron battuto; Alberto Cadioli fornisce i dati: "I primi volumi della collezione erano stati stampati in 10.000 copie (fatto del tutto insolito, all'epoca) e addirittura, dall'ottavo volume, in 20.000 copie, che diventano 30.000 nel febbraio del 1950" (Cadioli 2017, 127). Negli anni Cinquanta e Sessanta le prime tirature si stabilizzeranno tra le 15.000 e le 20.000 copie.

La BUR pubblicherà fino al 1968 ben 908 titoli, con un'ultima "appendice" nel 1972, con il titolo numero 909, che metterà fine alla cosiddetta "vecchia BUR". Nel 1965 la collana aveva dovuto fare i conti con la nascita degli "Oscar" Mondadori. Evaldo Violo che, come vedremo, dirigerà la collana nella sua seconda fase, descrive questo momento:

Gli Oscar Mondadori furono un fatto epocale. Devo fare naturalmente un paragone anche se improprio con la BUR, che ricordiamo era nata nel '49 su progetto dell'industriale milanese Luigi Rusca e del professore napoletano Paolo Lecaldano, e aveva avuto uno straordinario successo negli anni Cinquanta. [...] Ma abbiamo visto che la società italiana in quegli anni si era rapidamente trasformata: l'obbligo scolastico era stato elevato, la gente poteva spendere di più. Il primo titolo della BUR era stato *I promessi sposi*, il primo titolo degli Oscar sarà *Addio alle armi* di Hemingway. La copertina della BUR era su carta opaca [...]; la copertina dell'Oscar era lucida, con un'illustrazione colorata, vivace. Anche la richiesta del pubblico era cambiata. La BUR si rivolgeva sostanzialmente a quella categoria che in Italia chiamiamo degli intellettuali, dei 'lettori forti', mentre gli Oscar si rivolgono a un pubblico più vasto di lettori che cercano anche un libro di intrattenimento di qualità. È una concezione diversa dell'editoria tascabile, e questo è tanto vero che l'idea innovativa degli Oscar è anche un'idea commerciale: fu deciso cioè di vendere gli Oscar non solo in libreria, ma anche in edicola. A quell'epoca in Italia c'erano meno di mille librerie ed erano, come abbiamo già detto, dei luoghi elitari all'interno dei centri storici, mentre le edicole

erano all'incirca quindicimila. Il risultato fu uno straordinario successo e *Addio alle armi* vendette trecentocinquanta copie in una settimana: un risultato impensabile. (2012, 58-59)

Nel 1970 muore Angelo Rizzoli. Al timone dell'impresa arriva il figlio Andrea. Il passaggio al vertice porta con sé vari cambiamenti: l'arrivo di Mario Spagnol, che dagli Oscar Mondadori assume la direzione della divisione libraria del gruppo Rizzoli; l'acquisto – tra il 1972 e il 1973 – del *Corriere della sera*; infine, soprattutto, la decisione (dello stesso Spagnol) di ridare vita, tra la fine del 1973 e l'inizio del 1974, alla BUR sotto la guida di Evaldo Violo. Irene Piazzoni sottolinea come il motore della rinascita della collana sia “sostenuta dalla consapevolezza di dover rispondere a bisogni culturali assai mutati rispetto al dopoguerra” che appartengono a “una società segmentata, in veloce trasformazione, esposta alle lusinghe dei mezzi di comunicazione più moderni” (2021, 318-319).

La BUR intende ora accogliere la saggistica e allargarsi “agli autori contemporanei e ai titoli inediti, all'attualità, all'inchiesta, alla divulgazione, alle guide culturali, ai fumetti, alla letteratura per i ragazzi” (ivi, 319).

Nell'intervista a Evaldo Violo realizzata da Marco Vitale tra il 2009 e il 2010, il direttore entra nei dettagli:

Abbiamo cominciato con dei tentativi, con dei sondaggi. Naturalmente abbiamo fatto molta narrativa attingendo da quanto c'era di meglio nel catalogo Rizzoli o nei ‘fuori diritti’ più vicini a noi, mescolando il popolare, il medio e l'alto [...] romanzi che avevano avuto più o meno fedeli e fortunate trasposizioni cinematografiche e pertanto erano noti al vasto pubblico. [...] C'era poi la BUR dei grandi libri illustrati, che avevamo iniziato per il Natale del '73. Per il Natale successivo proposi l'*Apocalisse* con le incisioni di Dürer, *Max e Moritz* di Wilhelm Busch caldeggiato da Spagnol [...]. (Violo 2012, 84-85)

Stando alle parole di Violo, sarebbe proprio Mario Spagnol a “spingere” per pubblicare una traduzione italiana del grande classico tedesco *Max und Moritz*. Traduzione che verrà affidata nientemeno che al poeta delle *Stanze della funicolare*, del *Passaggio di Enea*, del *Seme del piangere* e del *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*: Giorgio Caproni. L'onore di introdurre la traduzione, inoltre, spetterà a un giovane professore ordinario di Letteratura tedesca dell'Università di Torino: Claudio Magris.

2. La *Bubengeschichte* di Wilhelm Busch in un'edizione raffinata

2.1 L'arte di Wilhelm Busch

Wilhelm Busch nasce nel 1832 a Wiedensahl, un piccolo centro della Bassa Sassonia poco distante da Hannover, primo figlio dei sette che Henriette Kleine e Friedrich Wilhelm Busch avranno tra il 1832 e il 1845. I genitori sono ferventi protestanti che decidono di impiegare buona parte delle sostanze accumulate

nell'educazione e nell'istruzione dei figli. A nove anni Wilhelm viene mandato dai genitori dal fratello della madre, pastore a Ebergötzen, nei pressi di Göttingen.

Nella seconda metà degli anni Quaranta studia ingegneria meccanica al Politecnico di Hannover, ma poi passa alla Kunstakademie, l'Accademia di Belle arti di Düsseldorf. Nel 1852 decide di spostarsi ad Anversa, all'Accademia reale di Belle arti, dove sviluppa ulteriormente il gusto in materia di pittura e disegno. Nel 1853 contrae la febbre tifoide ed è costretto a tornare a Wiedensahl interrompendo gli studi: la malattia gli permette di cominciare a disegnare ispirandosi a ballate, leggende, storie popolari. Una volta ristabilito, in contrasto con i genitori, decide di proseguire gli studi a Monaco, dove conosce molti scrittori, disegnatori e pittori, e soprattutto Kaspar Braun, editore dei giornali satirici *Münchener Bilderbogen* e *Fliegende Blätter*. Comincia a scrivere e a disegnare proprio per queste riviste, collaborazione che durerà fino al 1863, quando Busch manderà alle stampe un volume di storie illustrate intitolato *Bilderpossen* per la casa editrice di Heinrich Richter (Busch 1934). La raccolta non avrà alcun successo: le storie erano troppo crude, persino rispetto al più grottesco dei racconti illustrati dell'epoca, lo *Struwwelpeter* che Heinrich Hoffmann aveva pubblicato nel 1845.

Per farsi perdonare il passo falso di *Bilderpossen*, Busch offre gratuitamente a Richter una nuova storia intitolata *Max und Moritz*, che però l'editore rifiuta per paura di un nuovo insuccesso. A questo punto l'autore torna a contattare Kaspar Braun:

Mein lieber Herr Braun! [...] Ich schicke Ihnen nun hier die Geschichte von Max und Moritz, die ich zu Nutz und eigenem Plaisir auch gar schön in Farbe gesetzt habe, mit der Bitte, das Ding recht freundlich in die Hand zu nehmen und hin und wieder ein wenig zu lächeln. Ich habe mir gedacht, es ließe sich als eine Art kleine Kinder-Epopöe vielleicht für einige Nummern der fliegenden Blätter [...] verwenden. (Braun 2005, 225)

Kaspar Braun coglie l'occasione al volo ma decide di pubblicare la storia non sui *Fliegende Blätter*, bensì di proporla sotto forma di volumetto con la sua casa editrice Braun & Schneider: il libretto vede la luce nell'ottobre 1865 e per i primi tre anni stenta a decollare. Nel 1908, anno della morte di Wilhelm Busch, *Max und Moritz* potrà però già vantare più di cinquanta edizioni e oltre 400.000 copie vendute.

Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen è un racconto in versi incentrato sulle malefatte dei due monelli che gli danno il titolo e si inquadra in quel filone di narrativa per bambini e ragazzi che appartiene alla cosiddetta *schwarze Pädagogik*, la "pedagogia nera": l'educazione della gioventù per mezzo della repressione (talora grottesca e/o cruenta) dell'esempio negativo (cfr. Rutschky 1977). Dal punto di vista letterario, in Germania i due punti di riferimento del "genere" sono *Struwwelpeter* di Heinrich Hoffmann e proprio *Max und Moritz* di Wilhelm Busch.

I due ragazzini, dopo una lunga serie di birbonate (*Streiche*), alcune delle quali davvero di cattivo gusto, vanno incontro a una fine agghiacciante e crudele, macinati, ridotti a mangime e divorati dalle papere. Una fine che gli abitanti del paesino, tormentati dalle due pesti, accolgono con soddisfazione.

Al di là delle considerazioni inerenti all'approccio educativo e all'immagine dell'infanzia che emergono dall'opera, *Max und Moritz* rappresenta un momento importante, e può essere considerato un testo determinante nella genesi del fumetto moderno. Scrive Daniel Stein: "In fact, German picture stories such as Wilhelm Busch's *Max und Moritz* (1865) played a significant role in the evolution of American newspaper comics, serving as an early model for one of the most successful comic strip formats: the kid strip" (Stein 2010, 291).

Negli Stati Uniti le vicende dei due monelli di Busch erano state tradotte in inglese nel 1871. Tuttavia, negli ultimi anni del secolo, William Randolph Hearst aveva chiesto al fumettista di origine tedesca Rudolph Dirks di realizzare una striscia ispirata e somigliante proprio a *Max und Moritz*. Così erano nati Fritz e Hans, i *Katzenjammer Kids*, che adeguano il modello di *Max und Moritz* proiettandolo definitivamente nella storia mondiale del fumetto (Stein 2010, 296-297).

3. Caproni traduttore di Busch

3.1 Il "carillon" di Wilhelm Busch

Il testo di *Max und Moritz* segue molte delle consuetudini tipiche dei testi tedeschi per ragazzi del XIX secolo, soprattutto per quanto riguarda il metro e la rima. Si tratta di un componimento poetico suddiviso in otto parti (un *Vorwort* e i sette *Streiche*, l'ultimo dei quali intitolato *Letzter Streich*, "ultimo scherzo") di lunghezza variabile. I versi si alternano alle illustrazioni dello stesso Wilhelm Busch.

La difficoltà di tradurre un testo di tal genere sta nella rigidissima struttura metrica e rimica che lo contraddistingue, elemento pressoché impossibile da trascurare quando occorre renderlo in un'altra lingua. Nel caso di *Max und Moritz* il metro è il *vierhebiger paargereimter Trochäus*, un verso a quattro piedi trocaici (–∩–∩–∩–∩), ossia un verso di otto sillabe con accento forte sulle dispari (prima, terza, quinta, settima) e debole sulle pari, in rima baciata. Ecco il celeberrimo incipit dell'introduzione di *Max und Moritz*, con le vocali su cui cade l'accento forte indicate in corsivo:

Ach, was *muß* man oft von bösen
 Kindern hören oder lesen!
 Wie zum Beispiel hier von diesen,
 Welche *Max* und *Moritz* hießen;
 Die, anstatt durch weise Lehren
 Sich zum Guten zu bekehren,
 Oftmals noch darüber lachten
 Und sich heimlich lustig machten.
 Ja, zur *Übeltätigkeit*,
 Ja, dazu ist man bereit!
 Menschen necken, Tiere quälen,
 Äpfel, Birnen, Zwetschgen stehen,

Das ist freilich angenehmer
 Und dazu auch viel bequemer,
 Als in Kirche oder Schule
 Festzusitzen auf dem Stuhle. (Busch 1865, *Vorwort*)

Il testo di Busch è contraddistinto anche da particolarità lessicali: vive infatti di contrasti tra arcaismi, piccoli giochi di parole, onomatopee ed esclamazioni “da fumetto moderno”. Alexander Košenina, in un suo saggio sottolinea la presenza, nel testo tedesco, di arcaismi come *von hinnen* o *hienieden* insieme a giochi di parole (*bang und bänger*), onomatopee (*Rawau! Rawau! o Ritzeratze*), oltre a notare come ricorrono espressioni che oggi ritroveremmo proprio nella lingua dei fumetti (*Kracks!, Plumps!, Puff!, Schwapp!*). Nella sua prima autobiografia *Was mich betrifft* del 1886 Busch definisce le proprie storie come *kontinuierliche Bildergeschichten*, che si dipanano come fossero “carillon”, costruiti con cura per produrre l’effetto voluto (Košenina 2016, 398).

3.2 Perché una traduzione atipica?

Abbiamo definito l’iniziativa editoriale di far tradurre *Max und Moritz* a Giorgio Caproni come un’impresa atipica. Di norma un editore affida la traduzione di un testo a un traduttore che conosce bene la lingua in cui è scritto (al netto delle traduzioni effettuate tramite versioni “ponte” in francese o inglese, pratica piuttosto diffusa soprattutto nella prima metà del xx secolo e per traduzioni da lingue più desuete, come il russo). Penseremmo quindi che BUR scelga il poeta Giorgio Caproni perché ottimo conoscitore della lingua tedesca.

Nel 2004, tuttavia, la casa editrice ligure Il melangolo pubblica un volume intitolato *Era così bello parlare*, che raccoglie le conversazioni radiofoniche tenute da Caproni nel 1988, per quattro domeniche consecutive, nell’ambito del programma di Radio3 *Antologia* condotto da Michele Gulinucci (Caproni 2004, 6). Nella parte del volume dedicata alla puntata del 17 gennaio 1988, intitolata *Genova mia città fina*, tra Gulinucci (G) e Caproni (C) avviene il seguente scambio:

G: Caproni vogliamo chiudere con uno scherzo, chiamiamolo così: con la sua unica traduzione tedesca.

C: Ah sì, io che non conosco il tedesco.

G: Ecco, un poeta che non conosce il tedesco ha tradotto un famoso libro di Wilhelm Busch, *Max und Moritz*, i famosi eroi del primo fumetto della storia, appunto. Caproni, in un’edizione Rizzoli, li ha fatti diventare Pippo e Peppo, e noi diamo un saggio di come lei ha reso la traduzione.

[...]

C: La questione è che se non si vedono i fumetti non si capisce. Posso leggere, tutt’al più, il preludio.

G: Ecco, sì, leggiamo il preludio.

C: Sì, sì, era scritto nei cosiddetti versi leonini², io naturalmente m'ero fatto dare la traduzione letterale, più il testo tedesco che, insomma, scandire lo so scandire, anche se non lo capisco, e ho imitato... che poi non era altro che il ritmo "Qui comincia l'avventura del signor Bonaventura".

[...]

C: E poi c'è tutta la cattiveria teutonica, che addirittura vengono messi nella tramoggia del mugnaio.

G: Sono storie ferocissime quelle di *Max und Moritz*.

C: Macinati, e poi le briciole fatte mangiare dal leone (!). (2004, 151-152)

Oltre a essere uno dei maggiori poeti del Novecento italiano, Giorgio Caproni è stato senza tema di smentita un grandissimo traduttore dal francese: possiamo citare, tra le tante, le sue versioni del *Tempo ritrovato* di Proust (1951), dei *Fiori del male* di Baudelaire (1962), di *Morte a credito* di Céline (1964) e di *Bel-Ami* di Maupassant (1965), del *Teatro* di Genet (1971) e infine delle *Poesie* di Apollinaire (1974), che escono lo stesso anno della traduzione di *Max und Moritz*, unica sua versione dal tedesco.

Una grande casa editrice affida dunque l'incarico di tradurre il racconto in versi *Max und Moritz* a un grande poeta e traduttore, che però non conosce la lingua dell'originale. Stando all'intervista, Caproni si serve di una traduzione letterale del testo: nei fondi Caproni dell'Archivio Contemporaneo Bonsanti e della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, tuttavia, si trovano solo appunti relativi alle traduzioni dal francese, per cui è impossibile conoscere l'autore o l'autrice della traduzione letterale che fa da "base" al lavoro traduttivo su *Max und Moritz*.

L'analisi che segue punta a cercare di capire su quali altri ausili Giorgio Caproni abbia fatto affidamento per sopperire alla sua scarsa o nulla conoscenza della lingua tedesca.

4. I "sostegni" necessari

Il primo ausilio a cui Caproni ricorre per tradurre *Max und Moritz* lo rivela il poeta stesso durante l'intervista con Gulinucci: si tratta del *Signor Bonaventura* di Sergio Tòfano, in arte Sto (1886-1973), protagonista di una lunga serie di tavole, di otto vignette ciascuna e accompagnate da versi, pubblicate a partire dal 28 ottobre 1917 e fino al 1978 sulle pagine del *Corriere dei piccoli*, prima rivista italiana di fumetti nata nel 1908. Come *Max und Moritz* in Germania, anche se con modalità del tutto differenti, anche *Il Signor Bonaventura* entra di prepotenza nell'immaginario degli italiani. Ha inoltre un elemento che condivide con la storia illustrata di Wilhelm Busch: il ritmo. Potremmo parlare a lungo della grande sensibilità ritmica, e più generalmente musicale, di Giorgio Caproni, che per l'intera giovinezza studia musica e suona il violino. Ecco un frammento di testo del *Signor Bonaventura*:

² I versi leonini sono versi in cui l'ultima parola prima della cesura rima con l'ultima parola del verso (come l'incisione nella tomba di Beda il Venerabile): "Hac sunt in fossa Bedae Venerabilis ossa". Dunque pare che Caproni leggesse i versi in rima baciata di Busch come fossero due emistichi di uno stesso verso.

Il signor Bonaventura
 che vuol farsi una cultura
 studia l'arte millenaria
 che s'appella culinaria.
 La marchesa del Tuppè
 per consiglio di Cecè
 fatto acquisto ha d'un cappello
 d'ultimissimo modello.
 Ecco intanto che combina
 lo studioso di cucina:
 una torta ch'è un portento
 grande come un monumento. (Tofano 1958)

Le storie illustrate del *Signor Bonaventura* sono scritte in ottonari trocaici, ossia accentati su sillabe dispari (indicate in corsivo): “*Il signor Bonaventura che vuol farsi una cultura*”. Caproni percepisce subito l'affinità di ritmo e si ispira a Sto per i suoi *Pippo e Peppo* mantenendo le sfere semantiche del testo solo quando queste non vanno a discapito di metro e rima:

Ach, was muß man oft von bösen / Kindern hören oder lesen! / Wie zum Beispiel
 hier von diesen, / Welche Max und Moritz hießen; / Die, anstatt durch weise
 Lehren / Sich zum Guten zu bekehren, / Oftmals noch darüber lachten / Und
 sich heimlich lustig machten. / Ja, zur Übeltätigkeit, / Ja, dazu ist man bereit!
 (Busch 1865, *Vorwort*)

Di ragazzi scriteriati,
 eh, a dozzine ne ho incontrati...
 Pippo e Peppo, per esempio,
 che del senno han fatto scempio.
 Fra una beffa e un bieco tiro,
 sempre il bene han preso in giro;
 e oggi Tizio, doman Caio
 — dalla vedova al fornaio —
 tutti l'hanno, nel paese,
 imparato a proprie spese. (Busch 2015, 9, trad. di Caproni)

Da notare l'introduzione, già nei primissimi versi, di elementi estranei al testo di partenza, come “Tizio e Caio”, “dalla vedova al fornaio”, la “tagliola” o la riscrittura di ampi passi dell'introduzione. O anche l'aggiunta di interiezioni esclamative come “eh”, l'eliminazione dei punti esclamativi tedeschi e l'inserimento di un inciso fra trattini.

Se il ritmo del *Signor Bonaventura* rappresenta l'ossatura della versione, i “so-stegni” a cui Giorgio Caproni si aggrappa per tradurre *Max und Moritz* senza conoscerne la lingua sono tre: 1. le illustrazioni, complementari al testo; 2. l'italiano letterario e i toscanismi; 3. neologismi creativi, licenze poetiche e vere e proprie riscritture del testo di partenza, alcune già visibili nel breve passo appena citato.

Prima di passare all'analisi dei tre mezzi, occorre premettere un elemento fondamentale nella "riambientazione" di *Pippo e Peppo*, ossia la traduzione dei nomi propri. La seguente tabella elenca i nomi dei personaggi di *Max und Moritz* e quelli di *Pippo e Peppo*:

<i>Max und Moritz</i>	<i>Pippo e Peppo</i>
Max	Pippo
Moritz	Peppo
Witwe Bolte	Vedova Cornutti
Meister Böck	Mastro Beck
Frau Böck	Monna Beck
Lämpel	Lampione
Onkel Fritz	Zio Fritz
Bauer Mecke	Il bifolco Caracalla

Tab. 1 – I nomi dei personaggi in *Max und Moritz* e in *Pippo e Peppo*

L'unico nome proprio invariato è quello dello zio Fritz: i due pestiferi protagonisti diventano Pippo e Peppo, la vedova Bolte viene ribattezzata Cornutti (la comicità del nome è data anche dalla vicinanza fonetica a "cornuti"). I coniugi Böck modificano leggermente il loro cognome in Beck: anche in tedesco Böck è molto vicino al sostantivo *Bock* nel significato di "caprone" (ironia della sorte, anche questo "cornuto") ma anche in quello metaforico dell'espressione *alter Bock* ("vecchio porco"). Caproni modifica il suono "ö" in una più italiana "e", che rende Beck foneticamente molto simile a "becco" (altro sostantivo, del resto, che indica il caprone). Si noti anche il titolo "monna" della moglie, molto utilizzato dai tre grandi toscani Dante, Petrarca e Boccaccio. Per Lämpel Caproni sceglie una traduzione più letterale: Lampione. Bauer Mecke, invece, il primo ad acciuffare i due monelli e il cui nome deriva dal verbo *meckern* ("belare"), diventa il "bifolco Caracalla", lo stesso nome del sanguinoso imperatore romano vissuto tra il II e il III secolo dopo Cristo.

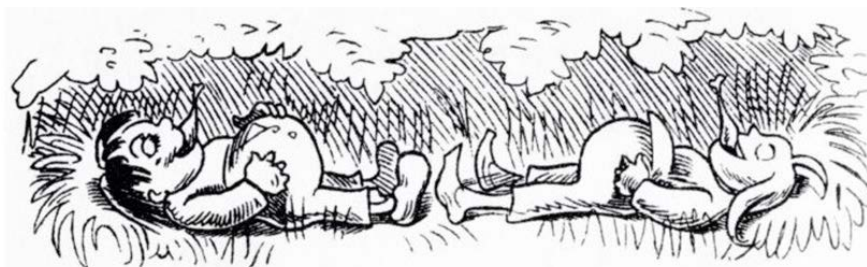
Un'annotazione speciale va fatta per il titolo: la BUR non si arrischia a dare all'edizione italiana il titolo di *Pippo e Peppo*. Il modello culturale rappresentato dal racconto illustrato di Wilhelm Busch è troppo forte. Il volume viene dunque intitolato *Max e Moritz ovvero Pippo e Peppo*. Con sottotitolo *Storiella malandrina in sette baie*. La riedizione nel 2015, da parte della romana Castelvevchi, dell'edizione BUR 1974 è addirittura intitolata *Max e Moritz* con sottotitolo *Nella versione di Giorgio Caproni*.

4.1 Le illustrazioni come ausilio alla traduzione

Nella narrativa per ragazzi l'illustrazione è un mezzo importante almeno quanto il testo e, in alcuni casi, diviene l'elemento dominante. La narrazione di *Max und Moritz* segue anch'essa due canali: testo e immagine. Nella sua traduzione, dovendo sottostare ai pesanti vincoli della metrica e della rima, Caproni sfrutta le illustrazioni di Busch come un punto di forza.

Lo *Zweiter Streich*, dopo il secondo "assalto" alla vedova Bolte, si chiude con l'immagine di Max e Moritz che mangiano le cosce dei poveri polli:

<i>Max und Moritz</i>	<i>Pippo e Peppo</i>
Max und Moritz im Verstecke Schnarchen aber an der Hecke. Und vom ganzen Hühnerschmaus Guckt nur noch ein Bein heraus. (Busch 1865, 15)	Nel frattempo i due, infrascati, se la ronfano beati, <i>un bel coscio pipeggianti,</i> solo resto dei ruspanti. (Busch 2015, 24, trad. di Caproni)



Tab. 2 – Un passo dello *Zweiter Streich* di *Max und Moritz* e la traduzione di Caproni a confronto con l'immagine di Busch. Pubblico dominio

Caproni mette in evidenza un particolare dell'illustrazione che non ricorre nel testo: in bocca a Pippo e Peppo le cosce sembrano quasi delle pipe, il che dà al traduttore l'opportunità di utilizzare il suggestivo e raro participio presente "pipeggianti" con iperbato (una struttura, in questo caso, che in realtà ricorda molto la sintassi della lingua tedesca). L'originale di Busch, invece, si limita a indicare che di tutto il pasto a base di pollo "spunta soltanto una coscia".

Nel *Vierter Streich*, la "quarta baia", in cui i due monelli prendono di mira l'insegnante Lämpel ("Lampione il pedagogo") riempiendogli la tanto amata pipa con della polvere da sparo, il traduttore si allaccia per ben due volte nel giro di pochissimi versi alle illustrazioni che li accompagnano. La prima volta ciò avviene nella scena clou, quando la pipa esplode in bocca al malcapitato:

<i>Max und Moritz</i>	<i>Pippo e Peppo</i>
Rums!! – Da geht die Pfeife los Mit Getöse, schrecklich groß. Kaffeetopf und Wasserglas, Tobaksdose, Tintenfaß, Ofen, Tisch und Sorgensitz – Alles fliegt im Pulverblitz (Busch 1865, 27)	E già ha acceso. E – bbuumm!! – di schianto Salta all'aria tutto quanto: Sedia, occhiali, caffettiera, Calamaio, tabacchiera, Scrivanìa, lume, <i>pitale</i> , In un sabba arcinfernale! (Busch 2015, 36, trad. di Caproni)



Tab. 3 – Lo scherzo della pipa nel *Vierter Streich* e il raffronto tra la traduzione di Caproni e l'immagine. Pubblico dominio

In questo breve passo, potremmo dire che Caproni sfrutta un “limite” del testo originale (le immagini che restringono la capacità da parte del lettore di raffigurarsi la vicenda) per rendere più accettabile la propria “libertà”. Il testo tedesco utilizza il sostantivo ormai obsoleto “*Sorgensitz*”, versione raffinata di “*Sorgenstuhl*”, che indica una comoda poltrona (letteralmente “sedia delle preoccupazioni”, quella dov’è seduto Lämpel e che, nell’illustrazione, è visibile alle sue spalle). Caproni osserva la presenza nel disegno di ben quattro “contenitori”: la tazza in alto a sinistra, il calamaio più in basso, il recipiente del tabacco al centro in basso e la brocca a destra, vicino alla stufa. In considerazione di questi elementi, ne fa passare uno per “pitale”, deformando anche il verso conclusivo con l’aggiunta del termine “sabba” che dà alla situazione una connotazione al tempo stesso più orgiastica e diabolica, rafforzata ulteriormente dall’accrescitivo “arcinfernale”.

Pochissimi versi dopo, il povero Lämpel è disteso a terra, a dir poco traumatizzato dall’esplosione:

<i>Max und Moritz</i>	<i>Pippo e Peppo</i>
Als der Dampf sich nun erhob, Sieht man Lämpel, der gottlob Lebend auf dem Rücken liegt; Doch er hat was abgekriegt. (Busch 1865, 28)	Diradatosi il nebbione, or vediamo il buon Lampione ancor vivo, ma supino <i>fra la stufa e il tavolino.</i> (Busch 2015, 37, trad. di Caproni)



Tab. 4 – Sempre nel *Vierter Streich* Caproni sfrutta l'immagine di Busch.
Pubblico dominio

In questo caso possiamo ipotizzare che Caproni sfrutti l'illustrazione per ovviare al problema di resa in italiano rappresentato dal participio finale *abgekriegt*, voce del verbo separabile *abkriegen* sinonimo del più frequente *abbekommen* nell'accezione familiare di *verletzt werden*, come nella frase *er hat nichts abgekriegt*: "lui non si è fatto niente". L'espressione *er hat was abgekriegt* ("farsi qualcosa", nel senso di "farsi male") non è semplice da rendere semanticamente, tanto meno quando occorre rispettare uno schema metrico e ritmico molto rigido. Pertanto il traduttore sfrutta il contenuto spaziale dell'illustrazione, dove si vede Lämpel disteso tra la stufa e il tavolo, e corregge l'ultimo verso problematico.

4.2 L'italiano letterario e i toscanismi

Un'altra tipica deformazione della versione di Caproni rispetto all'originale sta nell'uso di termini letterari: possiamo dire che *Pippo e Peppo* utilizza un registro più alto rispetto a *Max und Moritz*. Tra i termini desueti impiegati ce ne sono inoltre molti di derivazione toscana (Giorgio Caproni nasce a Livorno). L'italiano letterario accostato alla talora grottesca comicità delle peripezie dei due monelli crea una "dissonanza" maggiore tra registro linguistico e vicende narrate nella traduzione rispetto al testo di Busch.

Il primo esempio è costituito dalla traduzione del termine tedesco "*Streich*" ("scherzo, tiro, beffa") in tutto il testo, e soprattutto nei titoli dei brevi capitoli da cui è composto il testo (*Erster Streich*, *Zweiter Streich*, *Dritter Streich*, ecc.), nei

versi di chiusura di ciascuno capitolo, nonché nel sottotitolo dell'edizione BUR, che è appunto *Storiella malandrina in sette baie*. Il sostantivo “baia”, insomma, ricorre spessissimo in tutta la versione italiana:

<i>Max und Moritz</i>	<i>Pippo e Peppo</i>
Erster Streich [...] Dieses war der erste Streich, Doch der zweite folgt sogleich. (Busch 1865, 8)	Prima <i>baia</i> [...] Fino a qui la prima <i>baia</i> . Ora un'altra, ancor più... gaia. (Busch 2015, 17, trad. di Caproni)

Tab. 5 – L'utilizzo del sostantivo poetico *baia* da parte di Caproni

Il termine “*baia*” (o “*baja*”) nel significato di “scherzo, burla, beffa” si trova già nel *Cortegiano* di Baldassar Castiglione: “[...] e parendo lor bastare il non essere vinti, stanno sempre in sul difendersi e ritirarsi, tanto che mostrano estrema viltà; onde fannosi far la *baia* da' fanciulli” (Castiglione 1593, 17).

Un altro caso di lessico letterario o in disuso è visibile nella prima “*baia*”, nei primi versi della vicenda che vede vittima la vedova Bolte/Cornutti:

<i>Max und Moritz</i>	<i>Pippo e Peppo</i>
Drittens aber nimmt man auch Ihre Federn zum Gebrauch In die Kissen und die Pfühle, Denn man liegt nicht gerne kühle. (Busch 1865, 1)	Eppoi, piume per cuscini da scaldar grandi e piccini: ché a nessuno fa piacere trovar freddo l' <i>origliere</i> . (Busch 2015, 10, trad. di Caproni)

Tab. 6 – Tra i sostantivi poetici usati da Caproni spicca *origliere*

La difficoltà traduttiva, in questo caso, consiste nel rendere il sostantivo tedesco “*Pfühle*”, termine meno usato per indicare un grosso cuscino. Per risolvere il problema del metro e della rima, Caproni fa ricorso a un sinonimo molto letterario, “*origliere*”, utilizzato addirittura da Boccaccio nel *Decameron*, giornata VIII, novella X: “vi miser sù un paio di lenzuola sottilissime listate di seta e poi una coltre di bucherame cipriana bianchissima con due *origlieri* lavorati a maraviglie” (Boccaccio 1844, 394).

Altro termine desueto e letterario è “*frùtice*”, nello scherzo a Mastro Beck: questa volta il sostantivo sdrucchiolo, che ha il significato di “arbusto” non serve alla rima, bensì a mantenere l'equilibrio degli accenti. Vale la pena aggiungere come, oltre al termine ricercato, anche qui Caproni si lasci guidare dall'illustrazione:

<i>Max und Moritz</i>	<i>Pippo e Peppo</i>
Als nun diese Tat vorbei Hört man plötzlich ein Geschrei «He, heraus! Du Ziegen-Böck! Schneider, Schneider, meck, meck, meck!» (Busch 1865, 18)	Poi d'un <i>frùtice</i> a ridosso, Urlan gai a più non posso: «Fuori, Beck! Esci, Beck, Beck! Sarto becco! Beh! Beh! Beh!!!» (Busch 2015, 27, trad. di Caproni)



Tab. 7 – L'utilizzo del sostantivo *frùtice* è strettamente legato anche all'immagine che accompagna il testo. Pubblico dominio

Il testo di Busch non fa alcun riferimento al cespuglio dietro il quale si nascondono Max e Moritz, mentre il traduttore e poeta italiano sceglie per designarlo un termine molto inconsueto. Jacopo Sannazzaro, nel suo poema *Arcadia* (scritto negli anni '80 del Quattrocento e pubblicato all'inizio del Cinquecento), scrive: "Ch'io ti farò fermar dietro a quei frutici / pur che a salir fin su l'ore ne bastino" (Sannazzaro 1826, 206)³.

Come già accennato, oltre a termini letterari, sono frequenti espressioni del toscano: si tratta soprattutto di espressioni in uso nella zona di Livorno, città natale di Giorgio Caproni. Ad esempio, nello scherzo con i maggiolini allo zio Fritz, il traduttore utilizza un sostantivo molto particolare:

<i>Max und Moritz</i>	<i>Pippo e Peppo</i>
Fort damit und in die Ecke Unter Onkel Fritzens Decke! Bald zu Bett geht Onkel Fritze In der spitzen Zipfelmütze; (Busch 1865, 33)	Che sisteman lì per lì Nel coltrone di zio Fritz. Presto a letto va lo zio Con in testa il suo <i>cicio</i> ; (Busch 2015, 41, trad. di Caproni)

Tab. 8 – Tra i toscanismi usati da Caproni, il livornese *cicio* è uno dei più curiosi

³ Il termine viene ripreso anche da Emilio Salgari che, nei *Robinson italiani*, scrive: "era un frutice sarmentoso, coperto d'una corteccia bruno-rossastra" (1897, 136).

Nella versione di Caproni, la “*Zipfelmütze*” di Wilhelm Busch, ossia il berretto a punta, viene tradotto con il termine livornese “cicio”, che indica un berretto di lana con pompon. Anche foneticamente il sostantivo ha il vantaggio di essere breve e di avere una sillaba centrale con accento forte in mezzo a due con accento debole, una scelta ideale per la chiusa dell’ottonario trocaico⁴.

A una specialità livornese si fa riferimento invece nei primi versi della “Sesta baia”:

<i>Max und Moritz</i>	<i>Pippo e Peppo</i>
In der schönen Osterzeit, Wenn die frommen Bäckersleut' Viele süße Zuckersachen Backen und zurechte machen (Busch 1865, 38)	Che profumo vien nei giorni di Quaresima dai forni! son <i>roschette</i> , pasticcini, ciambelloni, biscottini... (Busch 2015, 47, trad. di Caproni)

Tab. 9 – Il livornese fornisce a Caproni anche il sostantivo *roschette* all’inizio della “sesta baia”

Caproni inserisce impressioni olfattive che nell’originale sono assenti, inoltre “trapianta” la vicenda del *Sechster Streich* in terra toscana introducendo il sostantivo “roschette”. La roschetta è un prodotto tipico livornese che consiste in una ciambellina salata di pasta all’olio, piuttosto simile al tarallo.

4.3 Neologismi, licenze poetiche e riscritture

Nel sottocapitolo 4.1 abbiamo già visto come Caproni sia incline a creare espressioni suggestive come “un bel coscio pipeggianti” riferito ai due malandrini che dormono con le cosce di pollo in bocca. Non è sempre semplice distinguere tra vero e proprio neologismo, licenza poetica e “furia creativa” del poeta che gioca con la lingua ricorrendo a tutti i mezzi che questa gli offre.

Nella “prima baia” assistiamo, nel giro di quattro versi, a due esempi di queste strategie compensative:

<i>Max und Moritz</i>	<i>Pippo e Peppo</i>
Kaum hat dies der Hahn gesehen, Fängt er auch schon an zu krähen: Kikeriki! Kikikerikih!!! – Tak, tak, tak! – Da kommen sie. (Busch 1865, 3)	... già il galletto l’ha adocchiato e: «Qui! qui!» <i>schicchireggiato</i> , le galline, <i>niente in forse</i> , al richiamo sono accorse. (Busch 2015, 11, trad. di Caproni)

Tab. 10 – Uno dei neologismi più suggestivi creati da Caproni nella traduzione di *Max und Moritz* è il verbo onomatopeico *schicchireggiare*

⁴ “Inizio stagione col *cicio*” è l’apertura di un articolo di Alessandro Lazzarini del 23 maggio 2023 pubblicato su *Il Tirreno*, quotidiano online toscano, che commenta le avverse condizioni meteorologiche a Livorno alla vigilia dell’estate.

Busch utilizza un intero verso per riprodurre con un'onomatopea il verso del gallo (seguita da un'altra onomatopea riferita alle galline, che occupa a sua volta metà del verso successivo). Caproni risponde con una strategia altamente creativa, ossia eliminando le onomatopee "esplicite" e inventando il verbo "schicchireggiare", che ha parzialmente in sé il "chicchirichi" del gallo. Nel verso successivo, invece, inserisce in inciso un avverbiale davvero curioso e di non semplice interpretazione. Probabilmente il "niente in forse" equivale a "con grande decisione", ma l'ambiguità semantica della locuzione si presta anche ad altre letture.

In alcuni casi Caproni aggiunge letteralmente delle espressioni, a volte molto colloquiali (opposte dunque ai termini iperletterari) per equilibrare rima o metro, come nel seguente esempio, dove Max e Moritz adocchiano i dolci del fornaio:

<i>Max und Moritz</i>	<i>Pippo e Peppo</i>
Wünschten Max und Moritz auch Sich so etwas zum Gebrauch.– Doch der Bäcker, mit Bedacht, Hat das Backhaus zugemacht. (Busch 1865, 38-39)	Pippo e Peppo, senza soldi, Han pensieri manigoldi. Ma il fornaio, ch'è prudente, Chiude a chiave, 'n accidente! (Busch 2015, 47, trad. di Caproni)

Tab. 11 – Nella traduzione, oltre alla lingua letteraria, si trovano anche espressioni molto colloquiali

Si noti l'esclamazione "n accidente!" finale, mezzo che permette a Caproni di far rimare gli ultimi due versi di questa quartina. In questo caso si tratta di un'espressione più frequente nell'Italia centrale, tra cui il Lazio e Roma, città dove Caproni vive dalla fine degli anni Trenta.

La marcatissima tendenza alla riscrittura nella versione di Caproni emerge soprattutto comparando il suo testo a quello di altre traduzioni italiane del classico di Busch: l'edizione Sperling del 1927, la versione edita da Bietti nel 1965 e la recente traduzione di Manlio Della Serra per Armillaria del 2016. Il passo scelto è uno dei più spassosi: quello in cui la vedova Bolte, dopo aver pianto tutte le lacrime che ha per i suoi poveri polli, decide di mangiarseli.

<p>Als die gute Witwe Bolte Sich von ihrem Schmerz erholte, Dachte sie so hin und her, Daß es wohl das beste wär, Die Verstorbenen, die hienieden Schon so frühe abgeschieden, Ganz im stillen und in Ehren Gut gebraten zu verzehren (Busch 1865, 9)</p>

Caproni 1974	Juch 1927
Dopo il colpo, ripigliato la Cornutti un po' di fiato, pensa che, gira e rigira, e malgrado il duolo e l'ira, oramai la meglio – e tosto – sia ai suoi polli, fatti arrosto, nel suo ventre con pia cura dare degna sepoltura.	Allorché il suo buon cuore si riebbe dal dolore, ripensò ne la sua mente se non era più prudente di mangiare arrosto o fritti quei suoi cari derelitti, ché si presto, sventurati, da lei s'eran congelati.
Anonimo 1965	Della Serra 2016
Son passate ormai le ore ed un poco dal dolore ella si risolleava, mentre già si domandava che mai far nei dì futuri di quei morti prematuri. Or decide di onorarli: di arrostirli e poi mangiarli	Come la brava vedova Bolte Dal dolore si rimise in forze, tosto col pensiero meditò l'idea che quella morte causò. Da quaggiù ormai andati Troppo presto son spirati, ma se puri e onorati ben arrostiti van consumati.

Tab. 12 – Raffronto tra la traduzione di Caproni e altre tre versioni di decenni diversi

La strategia “aggressiva” di Caproni, che a differenza degli altri tre traduttori (per quanto quello dell’edizione Bietti rimanga senza nome) non conosce il tedesco, e il cui unico appiglio all’originale è dato da una traduzione letterale, produce un testo che si distingue per ironia. Il che è dovuto proprio al distacco maggiore dalla “sacralità” dell’originale. Anche qui i mezzi sono le espressioni colloquiali (“gira e rigira”) e la riscrittura degli ultimi due versi (la “sepoltura” nel “suo ventre”). Chiaramente, per chi desidera un approccio filologico al testo di Busch, la traduzione di Caproni ha limiti evidenti e costituiti dagli stessi elementi che, al lettore che conosce *Max und Moritz* grazie all’edizione BUR, risultano i più accattivanti.

5 Una lettura diversa

L’iniziativa editoriale di affidare la versione in italiano di un classico dell’umorismo “molto tedesco e molto grottesco” come *Max und Moritz* a un poeta della profondità di Caproni rappresenta, in conclusione di questa analisi, un ottimo esempio di sfida continua ed estenuante tra “limite” e “libertà”. Si pensi alla forma chiusa dell’opera di Busch, al suo schema rimico blindato: sono elementi che rappresentano la forza del testo, una forza che dà a *Max und Moritz* la capacità di essere ricordato e recitato da milioni di tedeschi che l’hanno letto o che se lo sono sentito leggere da bambini (in fondo è quasi la stessa forza di un’opera fondante della letteratura italiana, come la *Commedia* di Dante). Proprio questo limite formale, passando da una lingua all’altra, impone libertà nella

gestione del contenuto semantico, e da questo punto di vista Giorgio Caproni interpreta tale libertà sfruttando qualsiasi elemento: le illustrazioni, l'italiano letterario, il toscano della sua infanzia, la sua capacità di giocare con le parole e di ridurle, seppur libere, al ritmo che il limite impone.

E in un testo che celebra la vittoria finale di un limite (la morale borghese-protestante) su una libertà selvaggia e dilagante (la furia beffarda e devastatrice dei monelli Max e Moritz), le operazioni di riformulazione, traduzione e riambientazione di Giorgio Caproni negli anni Settanta del '900 danno vita a una nuova caratterizzazione del testo di Busch che, pur trascurando le dimensioni filologiche dell'opera, rappresenta comunque una lettura di *Max und Moritz* innovativa e accattivante.

Riferimenti bibliografici

- Apollinaire Guillaume (1979), *Poesie*, trad. di Giorgio Caproni, Milano, Rizzoli.
- Baudelaire Charles (1962), *I fiori del male. Compresa le poesie condannate*, trad. di Giorgio Caproni, Napoli, Curcio.
- Boccaccio Giovanni (1844 [1349-1353]), *Decameron*, Firenze, David Passigli.
- Braun Edith (2005), *Geheimsache Max und Moritz. Wilhelm Buschs bester Streich*, Blieskastel, Gollenstein.
- Busch Wilhelm (1865), *Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen*, München, Braun & Schneider.
- (1927), *Maurizio e Maso*, trad. di Pippo Juch, Milano, Sperling & Kupfer.
- (1934), *Bilderpossen*, Leipzig, Insel.
- (1965), *Max e Moritz e altri buffi personaggi*, Milano, Bietti.
- (1968), *Gesamtausgabe in 4 Bänden*, Wiesbaden, Emil Vollmer Verlag.
- (2015 [1974]), *Max e Moritz ovvero Pippo e Peppo*, trad. di Giorgio Caproni, Roma, Castelvechi.
- (2016), *Max e Moritz. Storie di birbanti (per tutte le età)*, trad. di Manlio Della Serra, Roma, Armillaria.
- Cadioli Alberto (2017), *Letterati editori*, Milano, Il Saggiatore.
- Cadioli Alberto, Vignini Luigi (2012), *Storia dell'editoria in Italia*, Milano, Editrice Bibliografica.
- Caproni Giorgio (2004), *"Era così bello parlare". Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, Genova, il melangolo.
- Castiglione Baldassarre (1593), *Il cortegiano*, Venezia, appresso la Minima Compagnia.
- Céline Louis-Ferdinand (1964), *Morte a credito*, trad. di Giorgio Caproni, Milano, Garzanti.
- Diers Michaela (2008), *Wilhelm Busch. Leben und Werk*, München, dtv.
- Donzelli Elisa (2016), *Giorgio Caproni e gli altri: temi, percorsi, incontri nella poesia europea del Novecento*, Venezia, Marsilio.
- Ferraro Alessandro (2012), "Max e Moritz ovvero Pippo e Peppo. Riflessioni di Caproni e Zanzotto", *Argomenti*, 1, 2, 69-74.
- Ferretti G.C. (2004), *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi.
- Genet Jean (1971), *Tutto il teatro*, trad. di Giorgio Caproni, Rodolfo Wilcock, Milano, Il Saggiatore.
- Hoffmann Heinrich (1845), *Lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3-6 Jahren*, Frankfurt am Main, Literarische Anstalt.

- Košenina Alexander (2016), “‘Kontinuierliche Bildergeschichten’: Mit ‘Max und Moritz’ überwindet Wilhelm Busch die Grenzen von Malerei und Poesie”, *Zeitschrift für Germanistik*, 26, 2, 386-402.
- Kraus Joseph (1970), *Wilhelm Busch*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Lizzerini Alessandro, “Pioggia e bagni vuoti a Livorno, Ganni: ‘Abbiamo aperto col cappello. Da anni non partivamo così’ ”, <<https://www.iltirreno.it/livorno/cronaca/2023/05/20/news/pioggia-e-bagni-vuoti-a-livorno-ganni-abbiamo-aperto-col-cappello-da-anni-non-partivamo-cosi-1.100309303>> (09/2024).
- Maupassant Guy de (1965), *Bel-Ami*, trad. di Giorgio Caproni, Milano, Garzanti.
- Piazzoni Irene (2021), *Il Novecento dei libri*, Roma, Carocci.
- Proust Marcel (1951), *Il tempo ritrovato*, trad. di Giorgio Caproni, Torino, Einaudi.
- Rutschky Katharina (1977), *Schwarze Pädagogik. Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung*, Berlin, Ullstein.
- Salgari Emilio (1897), *I Robinson italiani*, Genova, Donath.
- Sannazzaro Jacopo (1826 [1504]), *Arcadia di M. Jacopo Sannazzaro colla di Lui Vita, scritta dal Consigliere Giambattista Corniani con annotazioni di Luigi Portirelli*, Firenze, Tipografia delle bellezze della letteratura italiana.
- Stein Daniel (2010), “The Long Shadow of Wilhelm Busch: ‘Max und Moritz’ and German Comics”, *International Journal of Comic Art*, 12, 2, 291-308.
- Tofano Sergio (1958), “Il signor Bonaventura”, *Corriere dei piccoli*, 1, 12-13.
- (1964), *Novantanove storie del signor Bonaventura*, Milano, Garzanti.
- Ueding Gert (1986), *Wilhelm Busch. Das 19. Jahrhundert en miniature*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Violo Evaldo (2012), *Ah, la vecchia BUR! Storie di libri e di editori*, Milano, Unicopli.
- Weissweiler Eva (2007), *Wilhelm Busch. Der lachende Pessimist. Eine Biographie*, Köln, Kiepenheuer & Witsch.

Riflessioni linguistiche tra libertà e limite

Yasmina Moussaid, Ambra Papparatty

Abstract:

Libertà, al-hurriya, liberté, svoboda, liberty or freedom... Freedom to, freedom from, freedom for. Each language and every morphosyntactic or semantic use of the term “freedom” reflects different interpretations. The concept of freedom can often vary depending on the cultural, communicative, and linguistic context in which it is expressed. Every language represents a form of expressive and identity-based freedom, and knowing multiple languages broadens this perception, enriching thought and opening new perspectives. However, a language can also be perceived as limiting and unable to fully express concepts or meet the speaker’s needs. This paper explores the relationship between freedom and limitation in languages, with references to bilingualism, literature, and linguistic innovation, focusing on how Artificial Intelligence interprets the concept of freedom within a linguistic and cultural context.

Keywords: Arabic, Artificial Intelligence, Bilingualism, Freedom, Identity

1. Introduzione

Culturalmente e storicamente, il termine *libertà* ha assunto e assume ancora oggi diverse accezioni di significato. Le definizioni a esso attribuite, infatti, sono molteplici, ma la maggior parte di queste si riferisce alla facoltà dell’individuo di pensare e agire senza limiti o costrizioni. L’etimologia della parola deriva dal latino “*libertas*”, a sua volta derivata dal maschile “*liber*”, che indica la condizione di uomo libero e si contrappone a quella di “*servus*”, schiavo. Spesso, le definizioni attribuite a questa parola hanno una natura dicotomica che comporta due possibili interpretazioni del significato di *libertà*. Alcune distinguono tra *libertà individuale* e *libertà collettiva*, altre tra *libertà soggettiva* e *libertà oggettiva*, altre ancora tra *libertà positiva* e *libertà negativa* (“*libertà di*” e “*libertà da*”). Relativamente a quest’ultima distinzione, sulle orme di Kant, Berlin (1982) fa una partizione concettuale tra *libertà positiva* e *libertà negativa*. In questa prospettiva, la *libertà positiva* esprime un senso attivo ed è intesa come *libertà di fare o essere qualcosa*, riguardante la domanda su chi governa, ovverosia chi o che cosa determina che un agente svolga un’azione piuttosto che un’altra. La “*libertà da*” esprime, invece, un senso passivo e indica l’assenza di vincoli e impedimenti all’esercizio dell’azione, avendo a che fare con la domanda su quale sia lo spazio entro cui un agente può fare o essere certe cose senza interferenze

Fernando Cioni, University of Florence, Italy, fernando.cioni@unifi.it, 0000-0003-1241-6903

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fernando Cioni (edited by), *Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica*, © 2025 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0612-9, DOI 10.36253/979-12-215-0612-9

altrui. Dal punto di vista filosofico, quindi, la libertà (positiva) coincide con il libero arbitrio inteso come libertà formale *astrattamente* goduta nel momento di ponderare una scelta, che una volta messa in atto si trova a esercitare quella reale libertà (negativa), la quale si oppone o nega *concretamente* tutto ciò che voglia impedire la sua libera azione (Tonietto 2008).

L'esser libero concerne la possibilità per un soggetto di agire in assenza di vincoli esterni in grado di condizionare la sua capacità di azione: "l'essenza della libertà è sempre consistita nella capacità di scegliere come si vuole scegliere e perché così si vuole, senza costrizioni o intimidazioni, senza che un sistema immenso ci inghiotta" (Berlin 1982, 137). Tuttavia, questa essenza di libertà può venir meno – cioè non essere pienamente espressa – non solo nella "libertà di", ovvero nel momento in cui si entra in contatto con gli ostacoli che la delimitano, ma anche quando vengono meno alcuni significati attribuiti al termine *libertà*. Attraverso una contrazione del significato della parola, dunque, può venir meno il modo in cui la libertà viene pensata, percepita e vissuta. Ciò è particolarmente evidente, per esempio, nel romanzo *1984*, in cui Orwell (1949) descrive una società dove il concetto di libertà è abolito nel suo significato pieno, in quanto le regole semantiche della neolingua impediscono l'uso del termine "libero" nel senso politico e intellettuale ma lo consentono nei casi in cui è impiegato in affermazioni concrete, come "cane libero da pulci" o "campo libero da erbacce". Come si è visto, le preposizioni "di" e "da" che accompagnano la parola libertà ne determinano un cambiamento interpretativo. Dellantonio e Pastore (2011), infatti, aggiungono a queste una terza interpretazione mediante l'accostamento della preposizione "per". La "libertà per" è una forma di libertà di cui gode il singolo pensato come parte di un soggetto collettivo, non slegato dal suo ambiente, e che quindi pensa la collettività stessa a prescindere dall'esistenza, dai diritti e dai bisogni di tutti i suoi componenti.

Dal momento in cui il concetto di libertà può assumere diversi significati e interpretazioni a seconda del contesto in cui è inserito, questo contributo intende soffermarsi sull'uso di tale concetto, specialmente dal punto di vista linguistico, ma in parte anche letterario. In particolare, in seguito a questo primo paragrafo di introduzione, il secondo paragrafo, a partire dalla teoria del determinismo linguistico, introdotta da Sapir e Whorf, e dal rapporto lingua-pensiero, si soffermerà, poi, sul bilinguismo e sul contatto linguistico in relazione al concetto di libertà e di limite, ricorrendo anche ad alcuni esempi letterari.

Nel terzo paragrafo, invece, il concetto di libertà sarà trattato in relazione al modo in cui esso viene interpretato da sistemi di Intelligenza Artificiale come ChatGPT. Un nodo di attenzione sarà rivolto ai limiti di interpretazione che presenta la macchina rispetto alle capacità di interpretazione umane, in rapporto al significato e agli usi linguistici, nonostante l'uomo e la macchina presentino analoghe caratteristiche di referenzialità e inferenzialità sul piano della competenza semantica, come suggerisce Marconi (1991). Attraverso l'interazione con ChatGPT, infine, saranno messe a confronto due lingue diverse come l'italiano e l'arabo, con l'obiettivo di osservare i comportamenti linguistici del chatbot e

analizzare le differenze di interpretazione della parola *libertà* dal punto di vista linguistico e culturale.

2. Le lingue: da prigione per il pensiero a mezzo di libertà espressiva

Spesso la conoscenza delle lingue, intesa anche come competenza, è percepita dai parlanti come uno strumento che permette di raggiungere una maggiore forma di libertà espressiva e comunicativa, oltre che una chiave per accedere a mondi e culture diverse, comportando un ampliamento delle proprie conoscenze culturali, quando si tratta di una seconda o terza lingua. Se la conoscenza di determinate lingue rappresenti solo una forma di libertà, nel senso di maggiori possibilità di interazione, oppure rappresenti anche un limite e una prigione per il pensiero, in quanto lo determina è, però, una domanda di cui si sono occupate diverse discipline, come la linguistica, la sociolinguistica, la psicolinguistica e l'etnolinguistica.

Nel corso del Ventesimo secolo, lo studio delle relazioni esistenti tra lingua e pensiero, e tra lingua e cultura, si è incentrato principalmente su due prospettive teoriche. Una prima prospettiva include le teorie del determinismo e del relativismo linguistico, elaborate da due padri fondatori dell'antropologia linguistica, quali Edward Sapir e Benjamin Whorf. La seconda prospettiva, invece, è propria della sociolinguistica e indaga l'influenza del contesto culturale e sociale sulla struttura e sui significati lessicali delle lingue conosciute. In particolare, il determinismo linguistico, inteso nella sua versione più rigida, sostiene che il pensiero di un parlante è determinato dalle categorie disponibili nella sua lingua, mentre il relativismo linguistico ritiene che le differenze esistenti tra le varie lingue comportino una diversità nel modo di pensare dei loro parlanti. In questi termini, la lingua materna, come esemplificano Dal Negro e Guerini (2007), si potrebbe paragonare, in un certo senso, ad un paio di occhiali dalle lenti colorate, attraverso le quali ogni individuo si abitua ad osservare ed interpretare quanto lo circonda. Gli esempi, che sono stati utilizzati a favore di questa teoria, sono svariati ed uno dei più celebri è quello secondo cui, gli Esquimesi, in quanto parlanti di una lingua che dispone di più termini per indicare "la neve", avrebbero una percezione diversa della *neve* rispetto ai parlanti delle lingue che possiedono, invece, un minor numero di espressioni per riferirsi a questa realtà atmosferica (Miller 2014).

In realtà, come spiega Pinker (1994), questo non è vero. Egli sostiene, in primo luogo, che la credenza popolare secondo cui gli Esquimesi avrebbero almeno un centinaio di parole per indicare la neve sia una leggenda, diffusa da soggetti che non hanno una conoscenza approfondita delle lingue polisintetiche parlate tra la Siberia e la Groenlandia, e che, gli esperti di queste lingue, invece, abbiano individuato non più di una dozzina di termini utilizzati dagli Esquimesi per indicare questo concetto; una quantità, quindi, che è molto simile al numero di termini che esistono in lingua inglese per esprimere le varie sfumature di questo concetto, dato che anche in inglese si distingue tra *snow*, *sleet*, *slush*, *blizzard*, *avalanche*, *hail*, *hardpack*, *powder*, *flurry*, *dusting* e *snizzling*. Ulteriori esempi, simili a quello precedente, che hanno voluto di-

mostrare che il lessico di una lingua determina la percezione della realtà dei suoi parlanti, si possono riscontrare in diversi studi, più o meno recenti (cfr. Moussaid 2021). Tra questi, uno dei più noti è lo studio di Boroditsky (2011), il quale, seppure attraverso una posizione meno rigida rispetto alla tradizionale ipotesi del determinismo linguistico, supporta l'idea dell'influenza della lingua sul pensiero e sulla percezione della realtà.

Nei decenni successivi alle teorie di Sapir e di Whorf, quindi, queste ipotesi hanno continuato ad essere oggetto di studio e di discussioni, talvolta a favore delle ipotesi del determinismo e del relativismo linguistico e talvolta contrarie. Vi sono, infatti, anche diversi studi, come sottolineano Baldi e Savoia (2018), che hanno evidenziato che le categorie di una lingua non possono impedire ai suoi parlanti di raggiungere forme più generalizzate di pensiero, né impedire loro di comprendere o abitare idee, concetti e costumi legati a lingue e culture altre. Di conseguenza, relativamente all'esempio sopra descritto, la presenza di più vocaboli per esprimere un determinato concetto in una data lingua, non cambia la percezione della realtà delle cose, al massimo, grazie all'esistenza di più termini per potersi esprimere, potrebbe cambiare la rapidità con cui il parlante si riferisce a tale concetto o la brevità dell'espressione utilizzata, rispetto ai parlanti di altre lingue (Pinker 1994). Pinker giunge a questa conclusione partendo proprio dalle teorie di Sapir-Whorf e ponendosi una domanda ispirata alla visione distopica riportata nel romanzo *1984* di George Orwell. In particolare, lo psicolinguista in questione si chiede se un governo totalitario, come quello descritto da Orwell in *1984* potrebbe effettivamente limitare la nostra capacità di pensare e, soprattutto, la nostra capacità di pensare al concetto di libertà, rimuovendone il significato dalla nostra percezione e da quella collettiva. Stando alle teorie del determinismo linguistico, ciò sarebbe possibile. Pinker prosegue ponendo ulteriori domande, attraverso le quali introduce un nuovo modo pensare il rapporto tra la lingua e il pensiero:

Is thought dependent on words? Do people literally think in English, Cherokee, Kivunjo, or, by 2050, Newspeak? Or are our thoughts couched in some silent medium of the brain – a language of thought, or “mentalese” – and merely clothed in words whenever we need to communicate them to a listener? (1994, 52)

Nell'intento di dare una risposta a questi interrogativi, egli giunge a proporre l'esistenza di un insieme di rappresentazioni mentali, che sono preesistenti al linguaggio. Tali rappresentazioni fanno sì che le persone pensino, innanzitutto, attraverso quello che egli denomina *mentalese*, ovvero un linguaggio del pensiero che, solo in un secondo momento, si veste di parola, divenendo un codice linguistico, che permette di trasferire il pensiero nella mente del proprio interlocutore. Secondo questa teoria, non pensiamo nelle lingue che conosciamo, ma traduciamo i nostri pensieri in quelle lingue, in modo da poterci esprimere e comunicare con gli altri. La dimostrazione a questa teoria è evidente, per esempio, in tutte quelle circostanze in cui un parlante avverte difficoltà a tradurre in parole un pensiero o percepisce di non aver reso esattamente, attraverso le parole, il pensiero che avrebbe voluto comunicare, ma è esplicita anche nel caso di per-

sone non udenti e di pazienti afasici, i quali presentano comunque il linguaggio del pensiero nonostante l'assenza del linguaggio verbale (*ibidem*).

Pertanto, il risultato a cui portano queste riflessioni è che malgrado le varietà di strumenti lessicali con cui ogni lingua permette di identificare ed interpretare un medesimo segmento di realtà, nessuna lingua, di fatto, impedisce di vivere e di verbalizzare nuove esperienze (Baldi, Savoia 2018). Anche nel caso del bilinguismo, infatti, quando avviene l'apprendimento di una seconda lingua, la conoscenza della lingua materna non impedisce di relativizzare le categorie di interpretazione della realtà e la seconda lingua non modifica la pregressa percezione della realtà del parlante. In altre parole, dunque, la lingua, o le lingue, parlate da un individuo, non rappresentano né una prigione né un limite per il pensiero, ma, piuttosto, lo arricchiscono, rendendolo al tempo stesso più versatile, più creativo e più libero nel modo di essere rappresentato.

Alcuni controesempi all'idea delle lingue come limite per il pensiero, e alcuni esempi di come la conoscenza delle lingue rappresenti una forma di maggiore libertà e ricchezza espressiva, si riscontrano anche in letteratura e nell'ambito delle traduzioni. Vi sono autori, per esempio, che ricorrono all'autotraduzione delle loro opere proprio per evitare quel sentimento di limite espressivo dato dalla traduzione per mano di altri e abbracciare il sentimento di libertà espressiva, del proprio pensiero, generato dall'autotraduzione, che è spesso percepita come uno strumento che permette di rimanere maggiormente fedeli ai propri pensieri e alle proprie idee originali. È il caso di Amara Lakhous, scrittore algerino entrato nella letteratura italiana dell'immigrazione proprio attraverso l'autotraduzione verso la lingua italiana delle sue opere originariamente scritte in lingua araba (Lusetti 2017). Lo scopo dell'autore, in questo caso, è stato quello di rendere maggiormente conto al suo retroterra linguistico, caratterizzato da un complesso bilinguismo; di trasmettere le proprie idee il più possibile come le aveva intese originariamente; e di utilizzare liberamente le due lingue. Nelle sue opere, infatti, ricorre anche all'utilizzo di fenomeni di code-switching, di italianizzazione di termini arabi o arabizzazione di termini italiani, che mantengono viva la sua libertà espressivo-linguistica lungo il testo, grazie alla quale emerge la doppia identità linguistica e culturale dell'autore (*ibidem*).

Infine, oltre al sentimento di libertà, spesso percepito dagli scrittori e dai parlanti bilingui, in termini di contatto linguistico e culturale, un'ulteriore percezione del senso di libertà, da parte di chi fa uso di più lingue, è legato al suo essere costantemente chiamato a scegliere il codice linguistico da adottare di contesto in contesto, a meno che, e qui emerge il limite, non si trovi in situazioni in cui può servirsi, necessariamente, di una sola delle lingue che padroneggia. La scelta del codice linguistico, infatti, non è determinata solo dalle intenzioni comunicative, ma anche dal contesto, dall'interlocutore e dall'argomento trattato. Quando, invece, il contesto lo permette e il bilingue sceglie di utilizzare entrambe le lingue che conosce, una delle manifestazioni più frequenti della libertà espressiva del parlante bilingue è l'insorgenza delle alternanze linguistiche e dei vari fenomeni di contatto linguistico, come il code-switching che prevede

l'inserimento, all'interno di un enunciato pronunciato in una lingua, di elementi o segmenti linguistici propri di un'altra lingua. Anche in questi termini, vi è un'interessante questione che coinvolge il binomio libertà-limite, se consideriamo che il parlante è libero di alternare le due lingue fino a fare uso di fenomeni di contatto linguistici, ma, allo stesso tempo, secondo alcuni studiosi, nei limiti di specifiche restrizioni sintattiche. Generalmente, quando un elemento di una lingua viene inserito in una frase espressa nell'altra lingua, questo si adegua alle regole grammaticali della lingua base con cui il parlante sta comunicando. Tuttavia, suggerisce Poplack (1980), i vari fenomeni di contatto sono soggetti a delle restrizioni e si possono manifestare soltanto attraverso alcune componenti della frase, ma non tutte. Nonostante diverse ricerche abbiano confermato tali teorie, vi sono anche studi che hanno raccolto testimonianze di parlanti bilingui, e dati linguistici, che evidenziano come nelle situazioni di bilinguismo, in cui le alternanze linguistiche tra le due lingue sono radicate nel discorso dei parlanti, il contatto linguistico possa violare queste restrizioni (Moussaid 2022). Ciò dimostra una libertà espressiva del bilingue che va oltre alle note restrizioni sintattiche associate ai fenomeni di code-switching.

3. Libertà e Intelligenza Artificiale. Quali limiti linguistici?

La storia dell'umanità è permeata di avvenimenti che hanno rivoluzionato il modo di pensare, agire, comunicare e percepire la realtà. Dopo l'invenzione della stampa a caratteri mobili, in un'epoca dove l'innovazione avanza a ritmi vertiginosi, come quella odierna, si assiste a un fenomeno di mutazione tecnologica davvero notevole: l'esplosione dell'AI entra a pieno titolo nella nostra quotidianità. Con *Artificial Intelligence* ci si riferisce alle abilità di un sistema artificiale di apprendere, imitare e simulare il comportamento umano in modo automatico, di eseguire funzioni cognitive umane, come il ragionamento logico e la generazione di testi attraverso il linguaggio naturale (NLP, *Natural Language Processing*). Insieme a uno sviluppo tecnico e una potenza di calcolo prima inimmaginabili, uno dei fattori che contribuisce all'evoluzione di questi sistemi algoritmici è l'accesso a una straordinaria quantità di dati, personali e non, di cui disponiamo oggi. L'applicazione degli algoritmi predittivi, elaborati sulla base delle reti di apprendimento neurali umane, si è diffusa in molteplici settori. In tutti i campi in cui l'IA si inserisce, l'obiettivo è quello di ottimizzare, supportare (e sostituire) le attività umane attraverso una serie di processi automatici. In una parola, si tratta di una tecnologia all'avanguardia in grado di prendere decisioni tipicamente umane utilizzando il ragionamento logico. Sebbene siano gli agenti umani (individuali o collettivi) a chiedere esplicitamente ai sistemi tecnologici automatizzati di prendere decisioni ed esprimere valutazioni per loro conto, il rischio è che il processo di automatizzazione stesso superi il confine e si ponga come un *limite* per la *libertà* umana, non dal punto di vista cognitivo, ma anche da quello comunicativo, culturale e identitario. Se confondiamo il piano dell'autonomia con quello dell'automazione, le libertà fondamentali e personali

dell'individuo potrebbero venire meno. Ciò accade quando alcune decisioni rilevanti per la libertà di un individuo sono prese sulla scorta di predizioni di tipo algoritmico. Si pensi alla recente esplosione di ChatGPT (*Generative Pre-trained Transformer*)¹, un modello di IA di “nuova generazione” applicato al machine learning e addestrato sull'apprendimento del linguaggio naturale. Benché più efficace in termini di interazione conversazionale rispetto ai sistemi precedenti, la sua diffusione ha sollevato una riflessione riguardante il rapporto tra le nuove tecnologie e alcuni aspetti della libertà personale. Trattandosi di sistemi in grado di raccogliere e memorizzare i dati personali, ci si interroga sulla possibilità che, autorizzando le macchine ad archiviare dati di profilazione, esse siano responsabili se non di violazione, quantomeno di annullamento di certe libertà fondamentali umane.

Se ne discute dal punto di vista giuridico: oggi, un numero considerevole di decisioni in grado di incidere significativamente sulle libertà individuali e collettive è supportato da sistemi automatizzati governati da algoritmi. Quali implicazioni può comportare questo fenomeno rispetto alle libertà costituzionali? A norma dell'art. 4 del Reg. GDPR, la profilazione indica una forma di trattamento automatizzato di dati con lo scopo di valutare aspetti personali relativi a una persona fisica. Tuttavia, la tecnologia è solo uno strumento nelle mani di un soggetto agente umano che gli consente di ottenere un dato risultato: l'agente umano non chiede alla macchina di realizzare ciò che ha già deciso, chiede alla macchina di decidere autonomamente e “liberamente”.

L'autonomia di un bot può essere definita come la capacità di prendere decisioni e mettere in atto nel mondo esterno, indipendentemente da un controllo o un'influenza esterna [...] tale autonomia è di natura puramente tecnologica e il suo livello dipende dal grado di complessità con cui è stata progettata l'interazione di un bot con l'ambiente.²

Le informazioni e le conoscenze su cui gli agenti umani basano le proprie decisioni sono sempre più controllate da sistemi tecnologici automatizzati – un'eco dello scenario orwelliano. Fino a che punto, quindi, l'individuo è libero di scegliere? La tecnologia influisce sulla decisione umana non perché espressamente le viene chiesto di sostituirla, ma perché fornisce la base informativa su cui tale decisione verrà, “liberamente”, presa. In questo senso, l'interferen-

¹ *Generative Pre-trained Transformer* (GPT) è un tipo di modello di intelligenza artificiale nell'ambito dell'elaborazione del linguaggio naturale (NLP) basato sull'architettura transformer che, attraverso meccanismi di attenzione, è in grado di apprendere le relazioni contestuali tra le parole di un testo e generare nuovi contenuti con risultati strutturati. Si tratta di una forma avanzata di *deep learning*, nota come rete di trasformatori, che utilizza tecniche di pre-addestramento su grandi quantità di dati testuali disponibili.

² Carta della Robotica: P8TA (2017)0051 *Norme di diritto civile sulla robotica*, “Risoluzione del Parlamento europeo del 16 febbraio 2017 recante raccomandazioni alla Commissione concernenti norme di diritto civile sulla robotica”.

za con la libertà è ancora più pervasiva. Dato che alcuni problemi complessi, posti dall'intelligenza umana, possono essere ricondotti a una serie ordinata e finita di problemi più semplici, risolti dall'algoritmo, l'intento di questa riflessione non è né quello di condannare l'intelligenza artificiale né quello di considerarla un ostacolo alla libertà, bensì quello di sottolineare la sua natura di supporto, nonché la sua finalità, non autonoma e arbitraria, rispetto all'attività decisionale umana.

Da un punto di vista non politico, ma cognitivo, poiché i meccanismi di comunicazione e di controllo sono sostanzialmente analoghi nelle macchine e negli esseri umani (Wiener 1948, 11-12), consideriamo la metafora della mente come software: la capacità del cervello umano, la stessa che interviene nel sistema, di attribuire significati alla realtà è l'esito di un processo di addestramento nell'applicazione di specifiche regole linguistiche. Dunque, sul piano cognitivo, come si forma il concetto di libertà? Quali sono le informazioni percettive e i meccanismi mentali a partire da cui questo concetto si sviluppa? E quali i parametri per cui crediamo di conoscere il significato di una parola? Se a un input umano corrisponde un output da parte della macchina, si può dire che essa sia autonoma nell'interpretazione del concetto di libertà? Inoltre, ammesso che il sistema raccolga dati reali su come il concetto di libertà viene effettivamente percepito dagli individui e dai parlanti, è in grado di elaborare e fornire una risposta originale? Ciò corrisponderebbe a un'idea indipendente dal soggetto agente che l'ha progettato? Le teorie cognitive hanno provato a dare una risposta a questa serie di domande, introducendo nuovamente la nozione di rappresentazione come entità interna e mentale e riportando in auge una concezione dei processi cognitivi umani modulata sul modo di eseguire calcoli da parte delle macchine. L'idea è che la competenza semantica umana debba essere spiegata alla stregua di una manipolazione di simboli, nei termini dell'applicazione di regole "preesistenti", ovvero le rappresentazioni come simboli mentali. Una svolta nel modo di intendere la questione del significato è avvenuta quando la ricerca ha cominciato a interrogarsi sulle differenze specifiche che caratterizzano le capacità di manipolazione delle parole da parte delle macchine e quelle che, al contrario, caratterizzano la capacità umana di trattare le parole stesse. In un recente contributo, Chomsky sostiene che le proprietà di base del linguaggio siano ottimali per i sistemi computazionali. Dal momento che la caratteristica fondamentale dell'I-linguaggio (Chomsky 2018, 48) – ovvero la facoltà di linguaggio di cui l'individuo dispone biologicamente – è quella di essere un sistema a "infinità discreta", ciò significa che un I-linguaggio può essere considerato una procedura computazionale che produce un insieme illimitato (e quindi libero) di espressioni strutturate gerarchicamente. Tuttavia, malgrado l'aspetto illimitatamente innovativo del linguaggio, esso è solo apparentemente libero dagli stimoli esterni o dagli stati interni dell'individuo. La restrizione è, dunque, intrinseca al concetto stesso di I-linguaggio, dato che la componente stessa della Grammatica Universale (Chomsky 2021, 80) si fonda su parametri e specifiche regole linguistiche.

Se ammettiamo che le dipendenze sintattiche tra le parole di ogni frase – ovvero la struttura di qualsiasi lingua umana – sono catturabili in modo automatico sulla base di una ricognizione statistica algoritmica, non sarà difficile giungere alla conclusione che la stessa ricognizione è anche il principale strumento attraverso cui gli individui apprendono la lingua madre. E alla sintassi mira anche l'ingegneria della comunicazione, la cosiddetta "cibernetica", che produce macchine che interfacciano con il linguaggio. Simulare il comportamento umano, però, non equivale a comprenderne il funzionamento: un bot che simula la capacità umana di calcolare non implica necessariamente che comprenda quello che accade nella mente/cervello dell'uomo. Ciò che un programma può fare è operare su simboli, ossia – se pensiamo i simboli nei termini di unità lessicali – mettere in relazione alcune parole con altre parole. Grazie a questa funzionalità, la macchina è in grado di svolgere compiti come la parafrasi, la sostituzione dei termini di una lingua con quelli di un'altra lingua, quindi la manipolazione di un insieme di parole (per esempio, di un testo) secondo regole o principi predefiniti. La capacità stessa di collegare parole con altre parole rappresenta una parte rilevante della competenza semantica umana. Se un individuo non sapesse che la libertà è un concetto astratto – se cioè non fosse in grado di collegare la parola "libertà" alle parole "concetto" e "astratto" – non potremmo dire che conosce il significato di "libertà". Tuttavia, questa capacità descrive solo un aspetto della competenza semantica umana, che si caratterizza anche per un'altra componente, data dalla capacità di identificare gli oggetti del mondo cui le parole corrispondono, di discriminare e riconoscere il riferimento delle parole nella realtà. Un computer può certamente collegare la parola "libertà" alle parole "concetto" e "astratto". Può altresì definire "libertà" come "concetto astratto", ma un'altra cosa è collegare la parola "libertà" agli individui esistenti nella realtà e identificare in concreto le entità esistenti che ricadono sotto il concetto espresso da questo termine. In questo consiste, sostanzialmente, il limite dell'intelligenza artificiale rispetto alla libertà di interpretazione umana e alla sua capacità referenziale.

3.1 Il significato di libertà per ChatGPT: un breve esperimento linguistico

Per testare le capacità interpretative di ChatGPT, ci siamo chiesti fino a che punto le lingue siano coinvolte. In particolare, abbiamo posto la stessa domanda al chatbot utilizzando due lingue diverse, in questo caso l'italiano e l'arabo. In coerenza con il tema del presente articolo, la domanda considerata ha riguardato l'interpretazione del concetto di libertà. Più precisamente, in un primo momento è stata posta la domanda "Che cos'è la libertà?" in lingua italiana, e, in un secondo momento, la stessa domanda è stata posta in lingua araba, dopodiché sono state osservate le risposte ottenute con lo scopo di valutare se presentassero differenze più o meno sostanziali al cambiare della lingua utilizzata per porre la domanda.

In entrambe le risposte ottenute – rispettivamente una in lingua italiana e una in lingua araba – la libertà è stata interpretata sia in termini di libertà individuale, sia in termini di libertà collettiva e sociale, e, in entrambi i casi, è stata identificata come un diritto fondamentale dell'uomo. Il senso generale delle risposte ottenute è lo stesso e intende la libertà come un concetto complesso che si riferisce alla possibilità di scegliere e agire liberamente senza ostacoli esterni che lo impediscano, ma nei limiti di quelle leggi necessarie per garantire una pacifica convivenza sociale. Pertanto, in entrambe le lingue, per definire il concetto di libertà ChatGPT ricorre anche alla descrizione dei limiti che caratterizzano questo concetto per natura. Come è possibile notare anche nell'appendice A, le risposte date da parte dell'Intelligenza Artificiale sono state piuttosto simili a livello di contenuto. Tuttavia, se paragonate e osservate più attentamente presentano alcune differenze. Gli esempi di libertà messi in evidenza durante la spiegazione di questo concetto, infatti, non sono stati esattamente gli stessi come è possibile notare confrontando i seguenti estratti.

Dal punto di vista individuale, la libertà può essere intesa come la capacità di prendere decisioni autonome e di perseguire i propri scopi e desideri senza interferenze indebite. Questo può includere la libertà di espressione, la libertà di pensiero, la libertà religiosa, la libertà di movimento e altre libertà fondamentali che sono spesso protette dai diritti umani e dalle leggi (Appendice A, 1b).

تتضمن الحرية أيضًا حقوقًا مدنية وسياسية، مثل حرية التعبير وحرية الصحافة وحرية التجمع وحقوق المرأة وحقوق الأقليات. يتعين أن³ الأفراد بحرية في اختيار ممارسة دينهم أو عدم ممارسته، وفي تحقيق تطلعاتهم الشخصية والمهنية

Sebbene le forme di libertà citate siano state varie e nonostante nella risposta italiana sia stata specificata la presenza di altre tipologie di libertà non nominate in questo contesto, gli esempi di libertà evidenziati in ciascuna lingua sono stati gli stessi. Inoltre, nella risposta ottenuta in lingua italiana, a differenza della risposta in arabo, si parla anche della concezione filosofica del termine *libertà* e si sottolinea la relatività di questo concetto in quanto diversamente interpretabile e definibile da individuo a individuo e da cultura a cultura (Appendice A).

Considerando tale divergenza, ma anche quelle precedenti, riguardanti gli esempi di libertà forniti durante la descrizione del concetto, la domanda che sorge è se la lingua utilizzata influenzi la risposta ottenuta in base alle connotazioni culturali e sociali generalmente associate a quella determinata lingua. In altre parole, se l'Intelligenza Artificiale rappresenta uno specchio dell'intelligenza umana e delle idee culturali e sociali associate alle lingue.

³ Trad. nostra. La libertà comprende anche i diritti civili e politici, quali la libertà di espressione, la libertà di stampa, la libertà di unione, i diritti delle donne e i diritti delle minoranze. Gli individui devono essere liberi di scegliere se praticare o meno la loro religione e di soddisfare le loro aspirazioni personali e professionali (Appendice A, 2b).

4. Riflessioni conclusive

Come anticipato nell'introduzione, l'intento di questo contributo è stato quello di riflettere sul concetto di libertà – e sui limiti che quest'ultima comporta – considerandolo sotto diversi punti di vista, ma sempre in relazione alle lingue e agli usi linguistici. Se consideriamo il binomio libertà-limite nei vari contesti linguistici e letterari, gli aspetti su cui è possibile soffermarsi sono vari, così come lo sono gli spunti emersi durante la stesura di questo lavoro. Come è stato evidenziato nel secondo paragrafo, storicamente, nella letteratura della linguistica, le lingue sono state considerate a lungo come una prigione del pensiero, e pertanto un limite, prima di iniziare a comprenderne le numerose qualità che le rendono un mezzo di espressione prezioso che permette all'essere umano di veicolare liberamente il proprio pensiero e le proprie idee, indipendentemente da quali e quante sono. È stato sottolineato, inoltre, come neanche nei contesti di bilinguismo, la conoscenza delle lingue rappresenta un limite in termini di competenze ed espressione linguistica, né a livello di lingua parlata né scritta, dato che, come è stato evidenziato, il bilinguismo può essere un ulteriore mezzo di versatilità, ricchezza e libertà espressiva per gli autori competenti in più lingue. Infine, abbiamo considerato il concetto di libertà e di limite nell'ambito delle Intelligenze Artificiali e condotto un breve esperimento linguistico utilizzando ChatGPT, fornendo un nuovo spunto di riflessione sul rapporto esistente tra le intelligenze artificiali e le intelligenze umane in relazione alle lingue.

Riferimenti bibliografici

- Agrawal Samarth, Dev Amita, Wason Ratika, Bansal Poonam (2015), *Speech and Language Processing for Human-Machine Communications*, Berlin, Springer.
- Baldi Benedetta, Savoia L.M. (2017), *Linguaggio e comunicazione*, Bologna, Zanichelli.
- (2018), *Linguistica per insegnare*, Bologna, Zanichelli.
- Berlin Isaiah (1982), *Four Essays on Liberty*, Oxford, Oxford University Press.
- Boroditsky Lera (2011), "How Language Shapes Thought", *Scientific American*, 304, 2, 62-65.
- Chomsky Noam (2018), *Il mistero del linguaggio. Nuove prospettive*, Milano, Raffaello Cortina.
- (2021), *Linguaggio e problemi della conoscenza*, Bologna, Il Mulino.
- Dal Negro Silvia, Guerini Federica (2007), *Contatto. Dinamiche ed esiti del plurilinguismo*, Roma, Aracne.
- Dellantonio Sara, Pastore Luigi (2011), " 'Libertà' senza significato. Concetti astratti, cognizione e determinismo linguistico", *Rivista Internazionale di Filosofia e Psicologia*, 2, 2, 164-186.
- Haegeman Liliane (2006), *Thinking Syntactically. A Guide to Argumentation and Analysis*, Oxford, Blackwell.
- Heidegger Martin (2016), *Dell'essenza della libertà umana: introduzione alla filosofia*, a cura di Matteo Pietropaoli, Milano, Bompiani.
- Gümüşay Kubra (2021), *Lingua e essere*, Roma, Fondago libri.
- Lusetti Chiara (2017), "Provare a ridirsi: l'autotraduzione come tappa di un processo migratorio in Amara Lakhous", *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 7, 109-127.

- Marconi Diego (1991), "Undertanding and Reference", *Sémiotiques*, 1, 1.
- Moussaid Yasmina (2021), *Abitare la lingua araba e la lingua italiana. Scelte linguistiche, commutazioni di codice e fenomeni di contatto: quanta consapevolezza?*, tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Firenze.
- (2022), "Il contatto linguistico tra identità e consapevolezza: uno studio su bilingui italo-arabofoni", *DILEF*, 2, 277-292.
- Miller Barbara (2014), *Antropologia culturale*, a cura di Alessandra Broccolini, Sandra Ferracuti, Cristina Pantellaro, Milano, Pearson.
- Orwell George (1949), *1984*, London, Secker and Warburg.
- Wiener Norbert (1948), *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology.
- Pessina Adriano (2003), "Libertà e tecnologia: annotazioni teoretiche", in Francesco Botturi, *Soggetto e libertà nella condizione postmoderna*, Milano, Vita e Pensiero, 3-17.
- Pinker Steven (1994), *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*, London, Penguin Books.
- Poplack Shana (1980), "Sometimes I'll Start a Sentence in Spanish y termino en Espanol: Towards a Typology of Code Switching", *Linguistics*, 18, 7-8, 581-618.
- Sangaiah Arun Kumar (2021), *Cognitive Data Models for Sustainable Environment*, London, Academic Press.
- Simoncini Andrea (2019), "L'algoritmo incostituzionale: intelligenza artificiale e il futuro della libertà", *BioLaw Journal – Rivista di BioDiritto*, 1, 63-89.
- Tonietto Guido (2008), *La libertà in questione. Uno studio su e oltre Aristotele*, Sesto San Giovanni, Mimesis Edizioni.
- Traxler Matthew (2012), *Introduction to Psycholinguistics. Understanding Language Science*, Oxford, Wiley-Blackwell.

Appendice

1. Lingua italiana

a) Domanda in italiano posta a ChatGPT:

Che cos'è la libertà?

b) Risposta in italiano da parte di ChatGPT:

La libertà è un concetto complesso e ampio che può essere interpretato in vari modi, a seconda del contesto e delle prospettive culturali, filosofiche, politiche e personali. In generale, la libertà si riferisce alla condizione di essere liberi o di agire senza restrizioni, costrizioni o oppressioni esterne. Dal punto di vista individuale, la libertà può essere intesa come la capacità di prendere decisioni autonome e di perseguire i propri scopi e desideri senza interferenze indebite. Questo può includere la libertà di espressione, la libertà di pensiero, la libertà religiosa, la libertà di movimento e altre libertà fondamentali che sono spesso protette dai diritti umani e dalle leggi. Dal punto di vista politico, la libertà può implicare la partecipazione attiva alla vita democratica, l'uguaglianza di opportunità e la tutela dei diritti civili. La libertà politica si basa sulla presenza di un sistema giuridico e di governo che rispetti i diritti individuali e promuova un clima di pluralismo e tolleranza. Tuttavia, la libertà individuale e politica non è illimitata e può entrare in conflitto con altre considerazioni sociali e morali, come la sicurezza pubblica, l'ordine sociale e il benessere collettivo. Pertanto, in molte società, esistono limiti ragionevoli alla libertà per bilanciare gli interessi individuali e collettivi. Infine, è importante sottolineare che la comprensione e la definizione della libertà possono variare da persona a persona e da cultura a cultura. Ci sono anche dibattiti filosofici complessi sulla natura e sulle implicazioni della libertà, che coinvolgono concetti come il determinismo, l'autodeterminazione e la responsabilità morale.

2. Lingua araba

a) Domanda posta in arabo a ChatGPT:

ما هي الحرية؟ [Che cos'è la libertà?]

b) Risposta in arabo da parte di ChatGPT:

الحرية هي مفهوم يشير إلى حالة القدرة على اتخاذ القرارات والتصرف بحرية دون قيود خارجية تعرقل تلك القدرة

إنها حالة تتيح للفرد أو المجتمع إمكانية التعبير عن آرائهم واعتماد أنماط الحياة التي يختارونها دون تدخل أو ضغط من الحكومة أو المؤسسات أو القوى الأخرى

تتضمن الحرية أيضًا حقوقًا مدنية وسياسية، مثل حرية التعبير وحرية الصحافة وحرية التجمع وحقوق المرأة وحقوق الأقليات. يتعين أن يتمتع الأفراد بحرية في اختيار ممارسة دينهم أو عدم ممارسته، وفي تحقيق تطلعاتهم الشخصية والمهنية

ومع ذلك، تجدر الإشارة إلى أن الحرية ليست مطلقة وغير مقيدة تمامًا. توجد قيود وتحددات تتعلق بالمصلحة العامة وحقوق الآخرين والقيم الأخلاقية. يتعين تحقيق توازن بين الحرية الفردية والمصلحة العامة، وهذا يتطلب إقرار بعض القوانين والقيود التي تحد من بعض الحريات الفردية بهدف الحفاظ على النظام والسلم العام

بشكل عام، الحرية تعتبر حقًا أساسيًا للإنسان، وتعتبر أساسًا للديمقراطية والتنمية الشاملة والتقدم الاجتماعي

La libertà è un concetto che si riferisce alla capacità di decidere e di agire liberamente senza vincoli esterni che impediscano tale possibilità. È una situazione che permette a un individuo o a una società di esprimere le proprie opinioni e adottare gli stili di vita di loro scelta senza interferenze o pressioni da parte del governo o di altre istituzioni o forze. La libertà comprende anche i diritti civili e politici, quali la libertà di espressione, la libertà di stampa, la libertà di unione, i diritti delle donne e i diritti delle minoranze. Gli individui devono essere liberi di scegliere se praticare o meno la loro religione e di soddisfare le loro aspirazioni personali e professionali. Tuttavia, va notato che la libertà non è assoluta e senza limiti. Ci sono limitazioni e sfide legate all'interesse pubblico, ai diritti degli altri e ai valori morali. Occorre trovare un equilibrio tra libertà individuale e interesse pubblico. Ciò richiede l'adozione di alcune leggi e restrizioni che limitano alcune libertà individuali al fine di mantenere l'ordine e la pace pubblica. In generale, la libertà è uno dei diritti fondamentali dell'uomo ed è alla base della democrazia e del progresso sociale⁴.

⁴ Trad. nostra.

Il concetto di libertà nell'ebraico biblico e Pesach, la festa della liberazione

Chiara Stornaiuolo Pratesi

Abstract:

The Jewish holiday Pesach is also called חג החירות *ḥag haḥerut* “holiday of freedom”. The origin of this important festivity lies in the Exodus tale of the liberation of the Israelites from the Egyptian captivity. Despite the importance of the concept it conveys, the word *herut* “freedom” never appears in the Biblical Hebrew sources, but it only does in a later period and its etymology is uncertain. In Biblical Hebrew texts other words related to freedom are found: דְּרוֹר *dror* “emancipation (of slaves)” and הִפְסֵי *ḥfšy* “freed”. Through the semantic analysis of *herut*, *dror* and *ḥfšy* it's possible to understand the meaning of freedom for the Jewish people and the origin of the Passover holiday, which is closely intertwined with the concept of freedom and liberation.

Keywords: Distributional Analysis, Freedom, Hebrew Language, Pesach

La festività di Pesach è una delle feste più importanti del calendario ebraico. Ha origini molto antiche, che risalgono al primo millennio a.C., ed è denominata anche חג החירות *ḥag haḥerut* (festa della liberazione). L'origine di questa festa risiede nel periodo della schiavitù degli Ebrei in Egitto, dove, secondo il testo biblico, per la prima volta il popolo di Israele incontra Dio. Fu proprio grazie al legame con la divinità che Israele riuscì a liberarsi dalla schiavitù.

Quindi, già in epoca biblica la festa di Pesach fu identificata con l'uscita dall'Egitto. Il racconto biblico del dodicesimo libro dell'Esodo narra che la prima festività di Pesach in assoluto sia stata festeggiata addirittura in Egitto, alla vigilia della loro liberazione. Ogni famiglia aveva arrostito un agnello e con il sangue dell'agnello aveva segnato gli stipiti delle porte delle loro case, in modo da non essere colpiti dalle piaghe mandate da Dio contro gli Egiziani.

Questo rende evidente l'importanza di questa festa, tanto che anche il periodo di vacanza legato alla Pasqua è chiamato זמן חרותינו *zmn ḥrwtynw* (il tempo della nostra libertà).

Tuttavia, l'etimologia del termine חירות *herut* (“libertà”) è incerta, perché non c'è traccia di questo termine nelle fonti bibliche, men che meno nel racconto dell'Esodo che parla proprio della Pasqua, in cui non c'è alcuna menzione di questo specifico termine.

Fernando Cioni, University of Florence, Italy, fernando.cioni@unifi.it, 0000-0003-1241-6903

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fernando Cioni (edited by), *Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica*, © 2025 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0612-9, DOI 10.36253/979-12-215-0612-9

Herut compare per la prima volta nelle fonti rabbiniche posteriori, nello specifico nel Targum, che è la versione aramaica della Bibbia tradotta dalla lingua originaria, l'ebraico.

Nel Targum Onqelos a Lv 19, 20 *herut* compare al posto di חֹפְסִי *hofsi* (“libero”, “affrancato”), e sempre nel Targum Onqelos a Lv 25, 10 compare al posto di דְּרוּר *drwr* (“remissione”, “condono”, “affrancamento”).

Nella tradizione targumica il ricordo dell'Esodo viene posto in uno scenario di liberazione escatologica di Israele dall'Egitto. La più antica stesura del Midrash della Pasqua Tg Ps.J a Es 12, 42 collega la festa alla notte della liberazione della casa di Israele dal dominio delle nazioni. Nel Targum Frammentario e nel Targum Neofiti questa tradizione è ampliata e c'è un interesse teologico nello sviluppare l'immagine di una migrazione escatologica dal deserto la notte della liberazione.

Nel testo biblico originario, invece, troviamo due diverse parole utilizzate per riferirsi al campo lessicale della libertà: דְּרוּר *drwr* (“remissione”, “condono”, “affrancamento”) e חֹפְסִי *hofsi* (“libero”, “affrancato”).

Per quanto riguarda i verbi, troviamo פָּדָה *pdh* (“riscattare”, “redimere”, “liberare”) e גָּאַל *g'l* (“riscattare”). Entrambi questi termini hanno una natura legale e giuridica e indicano l'azione del “riscatto” o della redenzione.

I lessemi sopra riportati saranno analizzati semanticamente, avvalendosi di strutture linguistiche unitarie dal punto di vista cronologico, geografico, sociale e stilistico. Ci si servirà del concetto di lingua funzionale, che è sintopica, sinfatica, sinstratica e sincronica. La suddivisione in lingue funzionali rappresenta una prima fase interpretativa che ci fornisce una griglia cronologica e sincronica che permette di organizzare e identificare dati che, altrimenti, andrebbero persi o sarebbero scartati senza criterio (Zatelli 2004, 134). Il problema di fondo è caratterizzato dal carattere espressivo del linguaggio biblico nel suo complesso. Si tratta di un linguaggio che si estende lungo un periodo di circa un millennio e che, nonostante il grande lasso di tempo, mantiene un carattere tutto sommato uniforme (Zatelli 1978, 11). Per quanto riguarda l'unità sintopica non sono rilevabili, dal testo biblico, consistenti differenze dialettali e geografiche della lingua del tempo e le notizie scarseggiano anche in merito alle differenze socio-culturali (unità sinstratica). Le lingue funzionali adottate per questa ricerca sono quelle individuate da Zatelli in un contributo sull'applicazione del concetto di campo lessicale e lingua funzionale per lo studio del lessico ebraico (2004, 129-159)¹. Si distingue una prima fase arcaica della lingua ebraica biblica (ABH), seguita da uno stadio della fase definito “Early Biblical Hebrew” suddiviso in lingua storico-narrativa antica (EBH 1), lingua poetica

¹ Fra le lingue funzionali individuate vi sono ABH (Archaic Biblical Hebrew), EBH 1 (Early Biblical Hebrew, Historical-Narrative Language), EBH 2 (Early Biblical Hebrew, Poetical Language), EBH 3 (Early Biblical Hebrew, Language of Hosea), EBH 4 (Early Biblical Hebrew, Juridic-Cultic Language), LBH 1 (Late Biblical Hebrew, Historical-Narrative Language), LBH 2 (Late Biblical Hebrew, Poetical Language), LBH 3 (Late Biblical Hebrew, Language of Job).

antica (EBH 2), lingua di Osea (EBH 3) e lingua giuridico-culturale (EBH 4). La fase più recente, denominata “Late Biblical Hebrew”, prevede un’ulteriore divisione in lingua storico-narrativa tarda (LBH 1), lingua poetica tarda (LBH 2) e lingua di Giobbe (LBH 3).

װפֿװן *hofšy* (“libero”, “affrancato”)

1. Analisi distribuzionale del lessema

Il termine *hofšy* ricorre 17 volte nella Bibbia Ebraica: Es 21, 2; 21, 5; 21, 26-27; Dt 15, 12-13; 15, 18; 1 Sam 17, 25; Is 58, 6; Ger 34, 9-11; 34, 14; 34, 16; Sal 88, 6; Gb 3, 19; 39, 5.

Esodo (4), Deuteronomio (3), 1 Samuele (1), Isaia (1), Geremia (5), Salmi (1), Giobbe (2).

Il lessema ricorre cinque (5) volte nella lingua funzionale EBH 1: Esodo (4), 1 Samuele (1).

Il lessema ricorre sette (7) volte nella lingua funzionale EBH 2: Isaia (1), Geremia (5), Salmi (1).

Il lessema ricorre tre (3) volte nella lingua funzionale EBH 4: Deuteronomio (3).

Il lessema ricorre due (2) volte nella lingua funzionale LBH 3: Giobbe (2).

Il lessema si distribuisce abbastanza uniformemente nelle lingue funzionali, evidenziando una sostanziale omogeneità fra il linguaggio storico-narrativo, poetico e giuridico-culturale del periodo antico dell’ebraico biblico. Per quanto riguarda la fase tarda, il lessema ricorre solamente nella lingua di Giobbe.

2. Commento

Il termine sembra indicare, in origine, uno strato sociale basso, in cui si veniva a ritrovare colui che era uno schiavo liberato. Tuttavia, non ci sono riscontri storici di questa ipotesi, almeno per i dati attualmente in nostro possesso. Da un punto di vista linguistico è però evidente che questo termine compare sempre in opposizione a termini come “schiavo” e “non libero” ed è quasi sempre utilizzato in locuzioni fisse a proposito dell’emancipazione di schiavi.

Il termine è simile probabilmente all’accadico *hupšū* (“termine indicante una persona appartenente a uno dei ceti sociali più bassi”) e all’ugaritico *hb/tp* (“soldato”, “liberto”), e in entrambe le lingue questo termine indica persone di bassa estrazione sociale. Il termine ricorre nelle lettere di Amarna, nel codice di leggi assiro, in testi tardi assiri, in testi ugaritici e anche nei documenti rinvenuti a Nuzi. In questi ultimi testi il termine compare in contesti che hanno a che fare con la tessitura ed è riferito a tessitori appartenenti a una classe sociale diversa da quella degli schiavi di palazzo, anche se non erano totalmente liberi (Lacheman 1942, 36).

Il rinvenimento di alcuni documenti datati fra il XVIII e il XV secolo a.C. provenienti da Alalakh, nel nord della Siria, mostra nuove evidenze circa il termine *hupšū*. *hupšū* compare, assieme a *hanyahēna* (“artigiani”), per indicare

una persona che fa parte della classe sociale *šābē namē* (“popolazione rurale”)². *šābē namē* è la designazione utilizzata per le persone che vivono e lavorano con la terra, dato che *namū* (ebraico נַחֲמָה *nwh*) significa “pascolo”. Secondo i testi rinvenuti un *hupšū* può essere in possesso di bestiame, attrezzatura agricola, vigne e perfino di una casa. Per quanto riguarda la casa, i testi affermano che tali case si trovano in “località appartenenti al re”, il che fa pensare che, probabilmente, una persona appartenente alla classe sociale degli *hupšū* era un locatario che viveva in una casa di proprietà del re e si occupava della terra. I *šābē namē* compaiono, in alcuni testi, con il loro patronimico, il che rende plausibile l’idea che siano persone nate libere, dato che il patronimico non viene mai utilizzato per persone in schiavitù (Mendelsohn 1955, 9-11).

Per quanto riguarda la presenza del termine all’interno del testo biblico, si esaminano i passi in cui il lessema ricorre.

In Es 21, 26 e 21, 27 si afferma che, se il padrone di uno schiavo o di una schiava arrecherà danno a un occhio, accecandolo, o al dente, facendolo cadere, del suo schiavo o della sua schiava, allora gli darà la libertà (*hofšī*) in compenso per il danno provocato.

In Es 21, 2 e 21, 5 troviamo la locuzione *לְהִפְשֵׁי יָסֵף* *lhfsy* (andarsene verso la libertà). Secondo la narrazione di Es 21, 2-6 e di Dt 15, 12-18 uno schiavo ebreo diventa *hofšī* dopo sei anni di servizio presso il suo signore; il settimo anno può, appunto, *לְהִפְשֵׁי יָסֵף* *lhfsy* “andarsene verso la libertà”.

Il termine esisteva quindi probabilmente in un substrato più antico della lingua e poi è rientrato in circolo nell’ebraico parlato dando origine successivamente a nuove parole come “emancipazione”, “venire emancipato” (Lv 19, 20) e “libertà”.

Si può quindi presupporre che questa parola indicasse la condizione di libero o di schiavo affrancato. Questi passi sembrano confermare l’esistenza di uno *status* sociale di qualche tipo connesso al termine *hofšī*.

Si incontrano espressioni semantiche che vadano oltre l’idea di schiavo affrancato in 1 Sam 17, 25 e in Is 58, 6. In 1 Sam 17, 25 compare la locuzione *בְּיִשְׂרָאֵל יִפְשֵׁהוּ הַבַּיִת* *w’t byt ‘byw y’sh hfsy bysr’l* (renderà la casa di suo padre libera in Israele), nel contesto di ricompense offerte dal re Saul per l’uomo che sconfiggerà Golia. Le interpretazioni su questo passo sono numerose, ma si può intendere l’espressione come un’esenzione fiscale o un annullamento dei debiti precedentemente contratti (Lemche 1974, 373-374).

Alcuni studiosi hanno ipotizzato che il termine *hofšī* si riferisca a uno *status* sociale connesso allo schiavo liberato che cerca sussistenza proponendosi come lavoratore alle dipendenze di un proprietario terriero. Questo è stato ipotizzato sulla base dei collegamenti con il termine accadico *hupšū* che sulla base di alcuni dati recuperati da archivi o da testi, sembra riferirsi a una classe sociale a metà fra lo schiavo e il proprietario terriero; qualcuno che è connesso al lavoro della terra, un affittuario di terreno agricolo: un mezzadro (Mendelsohn 1941, 36-39).

² La gerarchia sociale di Alalakh era così strutturata: *maryannu*, *eḫelena*, *šābē namē* (di cui fanno parte *hupšū* e *hanyaḫena*) e, infine, schiavi.

In 2 Re 15, 5 e 2 Cr 21, 26 troviamo il nesso genitivale *בְּבַיִת הַהַפְּשִׁיט* *byt hḥofšit* (casa della libertà) per riferirsi a una condizione di isolamento relativa a una persona lebbrosa. La persona in questione è il sovrano Azaria, e si può ipotizzare – in accordo coi commentari biblici – che questa formula si riferisce al fatto che il sovrano, divenuto lebbroso, deve soggiornare in una casa a parte ed è sollevato dai suoi incarichi di re, in quanto malato, e quindi “libero dai doveri” (Cogan, Tadmor 1988, 166).

Alcuni studiosi mettono in connessione 2 Re 15, 5 con Sal 88, 6. Il passo di Sal 88, 6 è oscuro e di dubbia interpretazione, infatti si legge *בְּמַתִּימַי הַפְּשִׁיט* *bmtym ḥofši* (fra i morti, [sono] libero). Sarebbe da intendere *ḥofši* in Sal 88, 6 come un luogo di reclusione al pari di *בְּבַיִת הַהַפְּשִׁיט* *byt hḥofšit* (“casa di isolamento”) di 2 Re 15, 5 (Grelot 1964, 257).

In Is 58, 6 si parla di “lasciare liberi gli oppressi” e di “spezzare ogni giogo”. Il linguaggio in questo caso è figurato: queste espressioni si riferiscono al comportamento da mantenere per adempiere al vero digiuno, che in questo caso non è inteso come digiuno in senso letterale ma come astensione da comportamenti che arrecano danno agli altri e prosecuzione di buone azioni.

דְּרַוְר *drwr* (“remissione”, “condono”, “affrancamento”)

1. Analisi distribuzionale del lessema

Il termine *drwr* ricorre sette (7) volte nella Bibbia Ebraica: Lv 25, 10; Is 61, 1; Ger 34, 8; 34, 15; 34, 17(x2); Ez 46, 17.

Levitico (1), Isaia (1), Geremia (4), Ezechiele (1).

Il lessema ricorre cinque (5) volte nella lingua funzionale EBH 2: Isaia (1), Geremia (4).

Il lessema ricorre due (2) volte nella lingua funzionale EBH 4: Levitico (1), Ezechiele (1).

Il lessema è concentrato in un substrato della lingua più antico, ed è del tutto assente nelle lingue funzionali più tarde. Trova la sua piena espressione nel linguaggio poetico e, in misura minore, nel linguaggio giuridico-culturale.

2. Commento

Questo termine è attestato principalmente nel libro del Levitico e nel linguaggio poetico dei profeti veterotestamentari (Isaia, Geremia, Ezechiele), e indica una liberazione di tipo economico.

Il termine sembra avere delle connessioni con l'accadico *andurāru* “remissione dei debiti” “liberazione di schiavi” “revoca di obblighi imposti a persone libere”. Si distinguono, quindi, principalmente due significati: il primo è la remissione di debiti di natura commerciale e la conseguente liberazione di schiavi; il secondo è la cancellazione di obblighi illegalmente imposti a persone libere. Il termine accadico *andurāru* si ritrova in un editto chiamato *mīšarum* (“risarcimento”), che

indica un provvedimento monarchico atto a contenere l'economia e a evitarne il collasso a causa di indebitamenti contratti da contadini e lavoratori agricoli con soggetti privati (Milgrom 2001, 2167). Non sono presenti attestazioni in ugaritico.

In quasi tutte le attestazioni, a eccezione di Ezechiele, ricorre la formula לָרָא דָרֹר *lqr' drwr* (proclamare la libertà). In Lv 25, 10 questa proclamazione si riferisce alla prescrizione divina, data da Dio a Mosè, di effettuare questa proclamazione ogni cinquant'anni: un giubileo. Di Giubileo si parla anche in Is 61, 1, sempre con la medesima formula di Lv 25, 10. In Ezechiele, invece, si parla sempre del Giubileo ma compare il nesso genitivale שְׁנַת הַדָּרֹר *šnt hdrwr* (anno di libertà).

Le attestazioni presenti in Ger 34, 8-17, sono le uniche databili, sia per *drwr* che per *hofši*, perché si riferiscono ad alcune vicende verificatesi durante il regno del re Sedecia, re di Gerusalemme dal 597 a.C. al 586 a.C.

Il re Sedecia aveva emesso un'ordinanza che rendeva illecito detenere degli schiavi ebrei, sia uomini sia donne; questa ordinanza era stata poi revocata in modo poco chiaro.

In questa narrazione in cui si alternano le locuzioni לָרָא דָרֹר *lqr' drwr* (proclamare la libertà) e לְשַׁלַּח הַפְּשִׁים *lšlh hofši* (rendere liberi).

Sembra che la liberazione abbia una sua regolare ripetizione ogni sette anni (*hofši*) o ogni cinquanta (*drwr*), dipende dalle attestazioni.

פָּדָה *pdh* "riscattare, redimere, liberare"

1. Analisi distribuzionale del lessema

Il verbo *pdh* ricorre 52 volte nella Bibbia Ebraica: Es 13, 13(x2); 13, 15; 21, 8; 34, 20; Lv 19, 20(x2); 27, 27; 27, 29; Num 18, 15-17; Dt 7, 8; 9, 26; 13, 6; 15, 15; 21, 8; 24, 18; 1 Sam 14, 45; 2 Sam 4, 9; 7, 23(x2); 1 Re 1, 29; Is 1, 27; 29, 22; 35, 10; 51, 11; Ger 15, 21; 31, 11; Os 7, 13; 13, 14; Mic 6, 4; Zc 10, 8; Sal 25, 22; 26, 11; 31, 6; 34, 23; 44, 27; 49, 8; 49, 16; 55, 19; 69, 19; 71, 23; 78, 42; 119, 134; 130, 8; Gb 5, 20; 6, 23; 33, 28; Ne 1, 10; 1 Cr 17, 21(x2).

Esodo (5), Levitico (4), Numeri (3), Deuteronomio (6), 1 Samuele (1), 2 Samuele (3), 1 Re (1), Isaia (4), Geremia (2), Osea (2), Michea (1), Zaccaria (1), Salmi (13), Giobbe (3), Neemia (1), Cronache (2).

Il lessema ricorre quattordici (14) in EBH 1: Esodo (4), Numeri (3), Deuteronomio (2), 1 Samuele (1), 2 Samuele (3), 1 Re (1).

Il lessema ricorre venti (20) volte in EBH 2: Isaia (4), Geremia (2), Michea (1), Zaccaria (1), Salmi (12).

Il lessema ricorre due (2) volte in EBH 3: Osea (2).

Il lessema ricorre cinque (9) volte in EBH 4: Esodo (1), Levitico (4), Deuteronomio (4).

Il lessema ricorre tre (3) volte in LBH 1: Neemia (1), Cronache (2).

Il lessema ricorre una (1) volta in LBH 2: Salmi (1).

Il lessema ricorre tre (3) volte in LBH 3: Giobbe (3).

Il lessema ricorre abbastanza omogeneamente all'interno di ogni lingua funzionale, mostrando un uso continuato nel tempo e trasversale a tutti i registri linguistici.

2. Commento

In accadico la radice è attestata come *padū/pedū* “risparmiare”, “lasciar andare”; in sudarabico e in ugaritico troviamo il significato di “riscattare”, in senso giuridico.

I testi presenti in Esodo, Numeri e Levitico contengono norme di diritto consuetudinario. Es 21, 8 parla del riscatto a opera di terzi di un'ancella che il padrone non desidera sposare, mentre Es 21, 30 parla del pagamento effettuato come prezzo di riscatto per la propria vita da un uomo che non ha preso le necessarie precauzioni circa un toro pericoloso di sua proprietà, così che l'animale ha provocato la morte di una persona. Es 13, 13; 13, 15; 34, 20; Num 18, 15-17 parlano del riscatto dei primogeniti, uomini e animali. Lv 27, 27 parla del riscatto di un animale impuro.

Un ampio numero di attestazioni, Dt 7, 8; 9, 26; 13, 6; 15, 15; 21, 8; 24, 18; 2 Sam 7, 23(x2); Mich 6, 4; 1 Cr 17, 21(x2); Ne 1, 10, parlano del riscatto effettuato da Dio nei confronti degli Ebrei quando li ha liberati dalla schiavitù in Egitto.

Nella maggior parte dei passi poetici (Salmi e Profeti) è Dio che riscatta e libera il popolo di Israele e questa tendenza si inserisce nella narrazione salvifica consolidata con il racconto dell'Esodo. La liberazione è un atto di potenza di Dio, che può riscattare dalla servitù e salvare dal pericolo e dall'oppressione.

Nella letteratura rabbinica questa radice compare, con netta prevalenza del significato giuridico nell'uso dei testi biblici relativi al riscatto degli oggetti consacrati e dei primogeniti. Midrash e Talmud parlano anche della liberazione di Israele. La concezione giudaica tarda di conciliazione e perdono si è comunque sviluppata attorno al verbo כָּפַר *kpr* (“risarcire”, “indennizzare”, “compensare”, “espiare”), non פָּדָה *pdh* (“riscattare”, “redimere”, “liberare”)³.

Nel Salmo 130 compare sia il verbo, sia il sostantivo פְּדוּת *pedut* (riscatto), che conta rare attestazioni e indica il pagamento di un riscatto per liberare uno schiavo o un prigioniero (Zatelli 2021, 179).

ג'ל g'l “riscattare”

1. Analisi distribuzionale del lessema

Il verbo ricorre 49 volte nella Bibbia Ebraica: Gen 48, 16; Es 6, 6; 15, 13; Lv 25, 25; 25, 30; 25, 33; 25, 48-49(x2); 25, 54; 27, 13; 27, 15; 27, 19-20(x2); 27, 27-28; 27, 31; 27, 33; Is 35, 9; 43, 1; 44, 22-23; 48, 20; 51, 10; 52, 3; 52, 9; 62, 12;

³ Per una disamina più completa del verbo *kpr* si veda Zatelli 2020.

63, 9; Ger 31, 11; Os 13, 14; Mich 4, 10; Sal 69, 19; 72, 14; 74, 2; 77, 16; 103, 4; 106, 10; 107, 2(x2); 119, 154; Gb 3, 5; Ru 3, 13; 4, 4(x3); 4, 6(x2); Lam 3, 58.

Genesi (1), Esodo (2), Levitico (16), Isaia (10), Geremia (1), Osea (1), Michea (1), Salmi (9), Ruth (6), Lamentazioni (1), Giobbe (1).

Il lessema ricorre quattro (9) volte in EBH 1: Genesi (1), Esodo (2), Ruth (6).

Il lessema ricorre venti (20) volte in EBH 2: Isaia (10), Geremia (1), Michea (1), Salmi (7), Lamentazioni (1).

Il lessema ricorre una (1) volta in EBH 3: Osea (1).

Il lessema ricorre sedici (16) volte in EBH 4: Levitico (16).

Il lessema ricorre due (2) volte LBH 2: Salmi (2).

Il lessema ricorre una (1) volta in LBH 3: Giobbe (1).

Il lessema ricorre all'interno di ogni lingua funzionale, mostrando un uso continuato nel tempo e trasversale a tutti i registri linguistici. Sicuramente rilevante è la forte presenza del lessema all'interno della lingua giuridico-culturale, che evidenzia una forte connotazione normativa del verbo.

2. Commento

Questa radice sembra esistere solamente nell'ebraico, non sono presenti paralleli con altre lingue semitiche.

Il lessema appartiene al gruppo dei verbi di salvezza e compare spesso in parallelismo con il verbo già visto הִצִּיל .

Il verbo ricorre in due contesti: in un contesto giuridico-sociale e in rapporto al compito di redenzione di Dio. Nel contesto giuridico-sociale, il significato è molto tecnico e un גֹּאֵל *gw'l* ("riscattatore") può essere un parente o colui che riscatta una proprietà o una persona. Invece, quando il termine viene utilizzato in relazione a Dio assume il significato di liberazione e redenzione in senso figurato.

Nel libro di Isaia il lessema ha una forte connotazione di redenzione, connessa all'Esodo: in Isaia 51, 10 Is 51, 10 la parola גְּוִלְיָם *g'wlym* ("redenzione") allude alla liberazione dall'Egitto, mentre il verbo גָּאֵל *g'l* in Is 48, 20 allude alla fine dell'esilio in Babilonia e il conseguente riscatto del popolo di Israele. In entrambi i casi, l'intervento divino è assolutamente necessario per il processo di redenzione. Il parallelo fra l'Esodo dall'Egitto dopo la schiavitù e la redenzione dopo l'esilio di Babilonia è evidente.

Conclusioni

Non esiste il moderno concetto di libertà politica all'interno della società di Israele antico.

La liberazione degli schiavi prescritta dalla legge è la forma concreta nella quale si realizza la proclamazione del patto di libertà voluto dal Signore (vedi Is 61, 1; Lv 25, 10): in Israele l'affrancamento degli schiavi e la schiavitù assunsero rilevanza teologica. Il patto di libertà fra Dio e gli uomini di Israele ha origine nella narrativa dell'Esodo, e nello specifico nell'episodio della fuga dall'Egitto dopo la liberazione dalla schiavitù. Da quell'evento specifico si sviluppa un in-

tero campo lessicale e una terminologia soteriologica che accompagna anche le narrazioni successive. La forza liberatrice di Dio si conferma anche nella storia, trovando una sua dimensione nell'esilio babilonese e nella successiva liberazione.

Il fulcro della teologia dell'Esodo è lo smantellamento della schiavitù umana da parte di Dio, non per guadagnare la libertà in senso assoluto, ma per essere liberi di servire Dio.

Riferimenti bibliografici

- Botterweck Johannes, Ringgren Helmer, Fabry Heinz-Josef, Hrsgg. (1988-2010), *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament*, Stuttgart, Kohlhammer.
- Cogan Mordechai, Tadmor Hayim (1988), *II Kings. A New Translation with Introduction and Commentary*, Garden City, Doubleday.
- Coseriu Eugenio (1958), *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico*, Montevideo, Universidad de la Republica-Facultad de Humanidades y Ciencias.
- (1971), *Teoria del linguaggio e linguistica generale. Sette Studi*, Bari, Laterza.
- Freedman D.N., Herion G.A., Graf D.F., et al. (1992), *The Anchor Bible Dictionary*, New York, Doubleday.
- Gelb I.J., Landsberger Benno, Oppenheim A.L., et al., eds (1964), *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago*, Chicago-Glückstadt, University of Chicago Oriental Institute-J.J. Augustin Verlagsbuchhandlung.
- Grelot Pierre (1964), “ḥofši (Ps. LXXXVIII 6)”, *Vetus Testamentum*, 14, 3, 256-263.
- Jastrow Marcus (1886-1903), *A Dictionary of the Targumim, the Talmud Babli and Yerushalmi, and the Midrashic Literature*, London-New York-Leipzig, Trübner & Co.
- Koehler Ludwig, Baumgartner Walter, eds (1994-2000), *The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament*, Leiden, Brill.
- Lacheman E.R. (1942), “Note on the word ḥupšu at Nuzi”, *Bulletin of the American Schools of Oriental Research (B.A.S.O.R.)*, 86, 36-37.
- Lemche N.P. (1974), “חפשי in 1 Sam. XVII 25”, *Vetus Testamentum*, 24, 3, 373-374.
- (1975), “The ‘Hebrew Slave’. Comments on the Slave Law Ex. XXI 2-11”, *Vetus Testamentum*, 25, 2, 129-144.
- (1976), “The Manumission of Slaves: The Fallow Year, the Sabbatical Year, the Jubel Year”, *Vetus Testamentum*, 26, 1, 38-59.
- Mendelsohn Isaac (1941), “The Canaanite Term for ‘Free Proletarian’”, *Bulletin of the American Schools of Oriental Research (B.A.S.O.R.)*, 83, 36-39.
- (1955), “New light on ḥupšu”, *Bulletin of the American Schools of Oriental Research (B.A.S.O.R.)*, 139, 9-11.
- Milgrom Jacob (2001), *Leviticus 23-27: A New Translation with Introduction and Commentary*, New Haven-London, Yale University Press.
- Petuchowski J.J. (1995 [1987]), *Le feste del Signore. Le tradizioni ebraiche*, Roma, Edizioni dehoniane.
- Roth Cecil, Wigoder Geoffrey (1971-), *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem, Encyclopaedia Judaica.
- Soggin Alberto Jan (2000), *Israele in epoca biblica. Istituzioni, feste, cerimonie, rituali*, Torino, Claudiana.
- Sokoloff Michael, ed. (1990), *A Dictionary of Jewish Palestinian Aramaic of the Byzantine period*, Ramat-Gan, Bar-Ilan University Press.

- Zatelli Ida (1978), *Il campo lessicale degli aggettivi di purità in ebraico biblico*, Firenze, Centro Stampa MB.
- (1995), *Functional Languages and their Importance to the Semantics of Ancient Hebrew*, in Takamitsu Muraoka (ed.), *Studies in Ancient Hebrew Semantics*, Louvain, Peeters, 55-63.
- (2004), “The Study of Ancient Hebrew Lexicon. Application of the Concepts of Lexical Field and Functional Language”, *Kleine Untersuchungen zur Sprache des Alten Testaments und seiner Umwelt (KUSATU)*, 5, 129-159.
- (2020), “Per una ridefinizione semantica del sostantivo kypwr e del verbo kpr”, in Michela Andreatta, Fabrizio Lelli (a cura di), *IR HĒFŠI-VAH Studi di ebraistica e giudaistica in onore di Giuliano Tamani*, Livorno, Salomone Belforte, 59-64.
- (2021 [2019]), *Mimma'amaqqim, De Profundis (Sal 130)*, in Marco Cassuto Morselli, Giulio Michelini (a cura di), *La Bibbia dell'Amicizia. Brani dei Ketuvim/Scritti commentati da ebrei e cristiani*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 174-180.

Riferimenti al mito della consanguineità nel testo sinofono *Variopinta Roma (Binfen Luoma)* di Li Shuman

Sun Tianyang

Abstract:

This article presents the case study of *Colorful Rome (Binfen Luoma)*, a Sinophone work written by Li Shuman who is an editor of Chinese descent living in Italy, with a focus on the cultural vision expressed by the author in her volume. First of all, I illustrate the concepts of “Sino-Italian literature” and “Italian Sinophone literature”, two terms often used to frame the literary production of the Chinese community in Italy, whose characteristics are described right after. Then I introduce the theoretical discussion about “Chineseness” which is a recurring theme in the Sinophone texts. In the monographic section, I first offer a bio-bibliographical profile of Li and outline the spatiotemporal context in which the book was created, then I comment on three passages to show the author’s reflection on Chineseness.

Keywords: Chineseness, Ethno-essentialism, Sino-Italian literature, Sinophone

Nel romanzo *Manhattan’s China Lady (Manhadun de Zhongguo nüren 曼哈顿的中国女人)*, pubblicato nel 1992, Zhou Li chiude la sua (sedicente) autobiografia con queste parole: “Alzai la testa. All’improvviso, sotto il cielo immenso del Central Park, fra ogni grattacielo di Manhattan, echeggiò una voce assordante, come se i sessantamila studenti cinesi negli Stati Uniti mi rispondessero da lontano e da vicino e invocassero in coro insieme a me: ‘La nostra Cina!’¹”. Dieci anni dopo, è uscito il libro di Li Shuman intitolato *Variopinta Roma (Binfen Luoma 缤纷罗马)*, nell’epilogo del quale si legge:

[...] il mio cuore tornò ai vecchi tempi, quei vecchi tempi in cui non ero ancora andata all’estero; eccetto qualche esperienza fatta oltremare, qualche ‘vicissitudine’ in più, era come se nulla fosse cambiato. Dopo tutto, la Cina era il luogo dove ero nata e cresciuta, e provavo per lei lo stesso amore profondo che un pesce prova per l’acqua (Salvini 2022, 109).²

¹ Traduzione ed enfasi mia. Orig.: “我抬起头。一瞬间，在中央公园高阔的天空下，在曼哈顿的每一幢大厦间，都回荡着一个[振]聋发聩的声音，仿佛是6万名中国留美学生在天边、在大地、在这一望无际的原野呼应着我，一起和声呼唤着：‘咱们的中国！’” (Zhou 1992, S16).

² Le traduzioni italiane delle citazioni in Li 2002 sono tratte da Salvini 2022 e parzialmente rielaborate da chi scrive. Orig.: “[...] 我的心便又回到了从前，回到了出国以前的那个从前，除

Fernando Cioni, University of Florence, Italy, fernando.cioni@unifi.it, 0000-0003-1241-6903

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fernando Cioni (edited by), *Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica*, © 2025 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0612-9, DOI 10.36253/979-12-215-0612-9

In entrambi i passi succitati le autrici dichiarano con tono nostalgico la propria dedizione al Paese di origine, il che appare un fenomeno piuttosto frequente nei testi sinofoni di emigrati intellettuali cinesi (Hillenbrand 2013, 52). Per coloro che, spesso stabilitisi definitivamente all'estero, scrivono in madrelingua per i lettori in Cina, sembra quasi un obbligo dimostrare l'incolumità della propria "cinesità". Questo presunto retaggio biologico-culturale possiede un pervasivo potere di influire sulle pratiche identitarie delle persone di origine cinese di tutto il mondo. Nel contesto italiano, qual è la posizione degli autori sinofoni riguardo alla cinesità stessa come concetto? Quali fattori socioculturali ed esperienziali li inducono a manifestare, almeno sulla carta, tale posizione? Approfondirò queste due questioni con un caso studio del summenzionato *Variopinta Roma* con analisi di tre brani particolarmente sintomatici.

1. Letteratura dei cinesi in Italia: definizioni e caratteristiche

La comunità cinese in Italia, oggi la terza comunità extra-Ue più grande della Penisola per numero di presenze (Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali 2021, 6), non riveste una rilevanza sociodemografica prima degli anni Ottanta nonostante che i primi arrivi risalgano almeno agli anni Venti (Rastrelli 2018, 12). Risulta tardivo anche lo sviluppo della produzione letteraria dei cinesi residenti in Italia, la quale mostra un discreto dinamismo solo nel nuovo millennio (Pedone 2013, 105-108): dopo il 2000 scrittori/scrittrici come Hu Lanbo e A Hang hanno inaugurato una fase più prolifica della propria carriera creativa, mentre autori come Yang Xiaping e Gao Liang si sono cimentati nella scrittura per la prima volta. Questo corpus rientra nella categoria "letteratura sino-italiana", termine che designa "the literary corpus of authors of Chinese origins who live in Italy, including both first and successive generations and both writings written in Italian and in Chinese" (Pedone 2020, 294) e quindi comprende anche i testi in lingua italiana di migranti cinesi e dei sinodiscendenti (ad esempio le opere di Bamboo Hirst, Marco Wong e Shi Yang Shi). Un'altra definizione che si sovrappone parzialmente a quella suddetta è la "letteratura sinofona italiana" che pone l'accento sull'uso della lingua cinese. Ne fa parte un numero cospicuo di testi scritti da persone di origine cinese, quali religiosi, diplomatici, giornalisti, studenti, studiosi e lavoratori scarsamente specializzati, che hanno soggiornato in Italia, fin dal XVIII secolo (Castorina 2020, 7)³.

Illustrerò ora alcune caratteristiche condivise dalla maggior parte delle opere letterarie prodotte dai cinesi residenti in Italia. Si nota anzitutto un prevalente utilizzo del cinese come lingua di scrittura: ciò è riconducibile all'isolamento linguistico dei cinesi rispetto ad altri gruppi etnici che vivono nella Penisola (Pedone

了多了一段在国外的经历，多了几分“沧桑”，我仿佛再也没有发生任何改变。因为那里——中国，毕竟是生我养我的地方，有着鱼水一样的深情。” (Li 2002, 183).

³ Si veda anche Castorina 2024 che offre una panoramica dei racconti di viaggio dei cinesi che visitano la Penisola tra il 1912 e il 2001.

2020, 294). Alla predilezione per la madrelingua è legato il fatto che spesso gli autori pubblicano i propri lavori in Cina dove trovano più facilmente opportunità editoriali. Solo un numero limitato di opere, quasi tutte in italiano, viene pubblicato nella Penisola. D'altronde, nei loro lavori si osservano abbondanti elementi autobiografici, anche se le storie di vita narrate rispecchiano di rado le esperienze dei migranti cinesi comuni: a differenza di questi ultimi, gli scrittori sino-italiani di solito hanno ricevuto un'istruzione universitaria e svolgono professioni, come ad esempio quelle dei settori dell'istruzione, dei media e dello spettacolo, che conferiscono loro un cospicuo capitale culturale e/o simbolico (Bourdieu 1984, 291; Pedone 2021, 40). Per quanto concerne i principali argomenti culturali di questa letteratura, la maggior parte dei testi verte sul tema della cinesità: qualità che, secondo una concezione culturale essenzialista, contrassegna la mentalità e il comportamento delle comunità cinesi nel mondo. Per coloro che la considerano come un concetto ontologico realmente esistente, la cinesità è uno "spirito" nazionale che si distingue nettamente dall'"italianità" o dall'"occidentalità". Basato sulla differenza etnica, la quale viene talvolta interpretata semplicemente come somatica, questo discorso viene denominato dalla critica culturale Rey Chow "mito della consanguineità" (1993, 24).

2. Mito della cinesità

Numerosi testi sino-italiani affermano l'esistenza della cinesità. È un fenomeno che merita la nostra attenzione in quanto la visione che questi testi denotano nega la fluidità identitaria dell'individuo, e di conseguenza rende irraggiungibile la simbiosi armoniosa tra i migranti e la società ospitante. Nel secondo dopoguerra, il mito della cinesità si è consolidato per effetto del richiamo patriottico della RPC e della RDC, ma anche in risposta al razzismo subito dalle comunità cinesi nel mondo. Questo mito può indebolire l'agentività dell'individuo nelle pratiche identitarie: per evitare l'accusa di "esterofilia", alcuni soggetti diasporici si sentono privati della libertà di abbracciare un'identità poliedrica. Questa pressione viene rispecchiata dalla produzione letteraria dei migranti cinesi, la quale è diventata quasi una "letteratura della cinesità" (Pedone 2021, 39-40). A questo proposito, mi sembra illuminante l'interpretazione che Margaret Hillenbrand offre nel suo articolo sulla letteratura degli ex *liuxuesheng* (studenti all'estero) maschi cinesi negli Stati Uniti. In questi testi la studiosa ravvisa una tensione "between exilic tone and immigrant intent" e "a deep diasporic guilt" (2013, 52), cioè un profondo senso di colpa nutrito dagli autori. Mentre manifestano ai lettori cinesi la devozione verso la patria, gli autori in realtà si sono stabiliti all'estero dopo gli studi e alcuni di loro hanno anche ottenuto la cittadinanza straniera. Provano un senso di colpa proprio a causa del conflitto tra l'obbligo di servire la patria, imposto sia dalla tradizione confuciana sia dalle ideologie ufficiali della RPC e della ROC governata da Chiang Kai-shek, e la tentazione di migliori condizioni di vita in Occidente. Ed è attraverso scrittura che questi scrittori riescono a sollevarsi dal peso del patriottismo (2013, 53). D'altra parte, questa letteratura soddisfa anche le esigenze del pubblico sinofono. Molti cittadini della RPC desiderano conosce-

re, attraverso queste opere, la realtà del mondo occidentale dopo anni di rigoroso controllo da parte dello Stato-Partito sulla mobilità internazionale delle persone e sulle informazioni provenienti dall'esterno. Altri, invece, aspirando a emigrare, le utilizzano alla stregua di manuali (2013, 53-54, 59).

Non sfugge all'attenzione dei critici l'ossessione per la cinesità nella produzione culturale della diaspora cinese. A partire dagli anni Novanta, nelle scienze umanistiche e sociali si osserva una forte tendenza a decostruire la visione essenzialista della cinesità. Ad esempio, il concetto di Cina culturale proposto da Tu riceve diverse critiche. Secondo Tu, il centro della Cina culturale è costituito dalla Cina continentale, la quale condivide con Taiwan, Hong Kong e Singapore "a ethnicity, language, history and world-view" (1991, 14). I cinesi diasporici desiderano che il centro riconosca il loro legame stretto con esso (ivi, 17). Ang (1998, 228-233) rileva che, sebbene Tu dichiari di voler esplorare la fluidità della cinesità, conferma di fatto la sua esistenza concreta come un'essenza esclusiva e omogeneizzante. Preconizzando l'emergere della "periferia", la quale comprende Taiwan, Hong Kong, Singapore e le diaspore, come il nuovo centro, lo studioso riproduce la logica che presuppone una maggiore autorità culturale di una parte rispetto all'altra. Premettendo che l'identificazione dell'individuo è una strategia che dipende dallo specifico contesto di potere, Chun decostruisce la nozione monolitica della cinesità analizzandone lo sviluppo storico. Rimarca che il concetto di "nazione cinese" (Zhonghua minzu 中华民族), della quale fanno parte sia gli Han che le minoranze etniche presenti nel territorio della Cina, è una costruzione risalente all'inizio del XX secolo (1996, 113-114). La cinesità, marchio di questa nazione, cambia il suo significato a seconda delle necessità della politica. Rey Chow avverte che l'etno-essenzialismo legato alla cinesità può provocare violenza (1993, 25); osserva inoltre che esso non viene sostenuto solo da molti cinesi d'oltremare, ma anche da alcuni studiosi occidentali che abbracciano l'eccezionismo cinese (1998, 3-6). Un altro siluro potente contro il mito della consanguineità è stato lanciato da Shu-mei Shih: proponendo il paradigma di *Sinophone studies*, la quale ha come oggetto di ricerca la produzione culturale in lingue sinitiche delle persone che vivono al di fuori della Cina continentale o che fanno parte delle minoranze etniche della RPC (come uiguri e tibetani), la studiosa invita a valorizzare appieno le specificità spaziotemporali e le identità fluide espresse da autori sinofoni (2010, 29, 45-47).

3. *Variopinta Roma*: profilo autoriale e contesto spaziotemporale

In linea con le teorie anti-essenzialiste illustrate sopra, presenterò ora un'analisi del testo sinofono *Variopinta Roma* concentrandomi su come Li Shuman rappresenti il concetto della cinesità nel volume. Fornisco innanzitutto un breve cenno biografico dell'autrice. Li Shuman è nata nel 1969 in Cina. Laureatasi in giornalismo presso la Beijing Broadcasting Institute, nel 1998 si è trasferita in Italia dove risiede tuttora. Poco dopo l'arrivo a Roma, ha lavorato come insegnante in una scuola sinofona. Successivamente ha iniziato a collaborare con *Cina in Italia*, mensile bilingue dedicato alle questioni relative ai cinesi in Italia e diretto da Hu

Lanbo. Negli anni ha anche messo su famiglia in Italia (probabilmente con un connazionale se si considera che il nome di sua figlia è “Lu Yushan”). Oggi lavora come caporedattrice della testata sinofona *La Nuova Cina* (Xinhua Shibao 新华时报) (Salvini 2022, 49-51; Pedone 2023, 211).

Per quanto riguarda la sua creazione letteraria, ha debuttato nel 1997 con una raccolta di poesie intitolata *Luna sul lago primaverile* (*Chun tan xiao yue* 春潭箫月), questi componimenti ruotano intorno alle tematiche quali la famiglia, l'amicizia e l'amore. Nel 2002 ha pubblicato la miscellanea *Variopinta Roma*. Le due opere sunnominate sono state pubblicate esclusivamente in Cina. Dopo una lunga pausa creativa, nel 2021 ha pubblicato in Italia una raccolta di poesie bilingui con testo a fronte, e l'ha battezzata *Hao* (“buono”, “bello” in cinese) su suggerimento della figlia, nelle quali abbondano gli affetti di Li per la famiglia e per la Patria. Nel 2010, l'autrice ha fondato l'Associazione per la promozione della letteratura dei cinesi in Europa (*Ouzhou huaren wenxue cujin hui* 欧洲华人文学促进会), prima società letteraria dei cinesi residenti nella Penisola che non sembra però dimostrare un notevole attivismo negli anni seguenti.

Variopinta Roma è una miscellanea scritta in cinese e composta da una settantina di testi brevi che prendono forma di articolo divulgativo, prosa sentimentale, memoriale e poesia. Il volume ha una struttura in tre parti. La prima sezione intitolata *Vento che tira in Italia* (*Yiguo feng* 意国风) descrive gli aspetti della società italiana e i particolari della vita quotidiana degli italiani che possono sembrare inconsueti ai lettori cinesi, come ad esempio l'obbligo di convalidare il biglietto sui mezzi pubblici e gli scioperi frequenti. Nella seconda parte, *Cerchia dei cinesi* (*Huaren quan* 华人圈), l'autrice parla delle difficoltà e dei problemi che i connazionali incontrano nella vita di ogni giorno in Italia rievocando alcune sue esperienze personali: tra gli argomenti trattati si annoverano il permesso di soggiorno, la locazione di case, la sanità e la cultura culinaria. In questa sezione l'autrice discute anche alcune questioni che interessano da vicino i migranti cinesi, come la sinofobia, l'integrazione e l'educazione della seconda generazione: nelle sue osservazioni, si nota un forte auto-essenzialismo che verrà illustrato meglio più avanti. La parte conclusiva del libro *Affetto verso Roma* (*Luoma qing* 罗马情) raccoglie lavori in prosa e in versi che veicolano sentimenti più intimi. Lungi dai discorsi nazionalisti altisonanti che caratterizzano la sezione precedente, Li esterna qui la nostalgia e la malinconia che prova oltremare ravvivando i suoi ricordi, come quelli dei genitori e di un vecchio amore. Alla fine del volume si trova un breve epilogo, preceduto da un saggio in cui l'autrice esprime la sua gioia per il fatto di essere tornata a Roma dopo un periodo di studi trascorso in Cina.

Quando leggiamo *Variopinta Roma*, occorre tener presente che quella resa da Li è un'immagine della città eterna al volgere del secolo. All'epoca l'Italia si stava trasformando da paese di emigrazione a meta di immigrazione. Quanto ai cinesi che vivono in Italia, il loro numero è aumentato rapidamente da circa 60000 dell'anno 1997 a 170000 del 2009 (Li, Li 2013, 23). Nello stesso periodo, l'opinione pubblica italiana propendeva sempre di più per la Destra: ne costituisce una prova la vittoria di Berlusconi alle elezioni politiche del 2001. Sul piano della cultura di massa, la società italiana rimaneva ostinatamente razzista e sessista per la mancanza di una

profonda riflessione sul passato fascista del Paese (Giuliani, Lombardi-Diop 2013, 138). D'altronde, di fronte alle minacce proferite da leghisti e da altri indipendentisti nei confronti dell'unità nazionale, l'establishment repubblicano si impegnava a rafforzare la coscienza nazionale degli italiani. L'iniziativa neo-patriottica promossa con entusiasmo dall'ex Capo dello Stato Carlo Azeglio Ciampi (in carica dal 1999 al 2006), ha sostanzialmente rilegittimato e riattivato "il blocco discorsivo proprio del nazionalismo classico, come si è formato tra Risorgimento e fascismo" (Banti 2011, 205-207).

Le esaltazioni della nazione risuonavano nello stesso periodo anche in Cina. Negli anni Novanta, il partito comunista cinese ha lanciato, su scala nazionale, una campagna nazionalista mirata a riempire il vuoto ideologico post-maoista e a sviare l'attenzione del pubblico dalla crescente disuguaglianza socioeconomica (Dai 1999, 183; Tang, Darr 2012, 813, 820). I cinesi, i quali avevano vissuto la follia della Rivoluzione culturale ed erano stati frustrati dall'esito della protesta di piazza Tian'anmen, nutrivano un sentimento ambivalente verso l'Occidente. Di fronte alla sua potenza economica, militare e culturale, il pubblico cinese provava invidia per l'Occidente e nel frattempo aspirava a una rivalsa anche meramente spirituale, motivo per cui ha acquisito grande popolarità una serie di opere letterarie nazionaliste scritte da emigrati cinesi (alcune di esse sono state portate anche sul piccolo o sul grande schermo) (Dai 1999, 173-177, 186-188). Di questo nazionalismo di massa che pervadeva la Cina degli anni Novanta risentivano anche le comunità cinesi all'estero: si rinsaldavano i loro legami con Pechino sia per l'appello patriottico lanciato dalla RPC sia sotto la spinta di interessi economici (Christiansen 2003, 132-134; Tang, Darr 2012, 815).

4. Analisi testuale

Propongo di esaminare il testo di Li Shuman in considerazione delle coordinate spaziotemporali delineate sopra. Bisogna tener presente che ella si è trasferita in età adulta da un Paese dove all'epoca fermentavano emozioni etno-centriche in un altro contesto assai conservatore in termini culturali e politici. Va notato anche che la maggior parte dei suoi lettori si trova nella Cina continentale, fatto di cui è pienamente consapevole Li stessa (2002, 187). Il primo brano che intendo analizzare, intitolato *Integrazione* (*Rongru* 融入), ci dà un'idea generale sulla posizione dell'autrice riguardo alla questione identitaria dei migranti:

[...] In genere chi vive all'estero, avendo scelto uno stile di vita così particolare, all'inizio desidera integrarsi rapidamente nella società del Paese in cui vive, trattandosi ovviamente di una necessità per sopravvivere. Di conseguenza, tutti cercano di imparare la lingua straniera esercitandosi diligentemente, e di fare proprie le abitudini e i costumi del Paese in cui si trovano. Tuttavia, più si vive all'estero, più si percepisce l'immensa e irresistibile forza del richiamo nazionale. A dire il vero, non è possibile né necessario che uno straniero si integri davvero completamente nella cultura e nella società del Paese in cui vive. Anche se fosse possibile essere linguisticamente competenti, ampliare le proprie conoscenze o

cambiare colore della propria pelle, anche se fosse possibile sposarci e lavorare nel Paese che ci ospita, rimarrebbe solo parziale la nostra integrazione. Perché non è assolutamente possibile cambiare in nessun modo il sangue nazionale che scorre dentro di noi e lo spirito nazionale tramandato nei geni: questo è indubbio. La nazione, pur impercettibile ai sensi, è eterna come il cielo, la terra, i monti e i fiumi; è per natura esclusiva data la pluralità delle nazioni [nel mondo]. Tale dialettica rende chiara ed evidente la peculiarità di ogni nazione.

I migranti, influenzati dal contesto in cui vivono e spinti dal loro bisogno spirituale, si mostrano mentalmente bifacciali: tutti perfezionano lo spirito della propria nazione assorbendo i pregi [del paese di residenza] ed evitando i suoi difetti. Se uno non riesce a integrarsi completamente, non significa che sia un retrivo o un ignorante; non ci si riesce a integrare completamente per l'essenziale diversità e il contrasto tra le nazioni e non per fattori individuali. Se consideriamo la questione da questo punto di vista, ci rendiamo conto che è normale non riuscire a integrarsi mentre l'integrazione completa è anomala e patetica. Perciò è inutile preoccuparsi del problema dell'integrazione.

Lo scopo finale di tutti i migranti consiste nel mantenere inalterate in una relativa integrazione le qualità della propria cultura nazionale (Salvini 2022, 95).⁴

Si ravvisa innanzitutto la piena adesione di Li al mito della consanguineità nell'espressione "sangue nazionale", utilizzata come sinonimo della cinesità. Oltre ad asserire la dipendenza ("l'immensa e irresistibile forza") della sfera spirituale dell'individuo dall'etnicità, intesa come eredità biologica, sostiene che l'essenza della nazione cinese rimane immutabile in un'epoca caratterizzata dall'intensificarsi della mobilità delle persone e delle informazioni. Evidenziando l'"essenziale diversità" tra popolazioni, l'autrice adotta un'ottica riconducibile al cosiddetto "neo-razzismo" o "razzismo culturalista", cioè "a racism whose dominant theme is not biological heredity but the insurmountability of cultural differences, a racism which, at first sight, does not postulate the superiority of certain groups or

⁴ Orig.: "[...] ¶ 作为生活在外国的人而言,既然选择了这样一种独特的生存方式,最初大凡都有急于融入居住国社会的想法,当然这也是生存的需要。于是,大家都在实践中努力地学习着异国语言,了解异国的生活习惯和风土人情。但是,在外国生活的时间越久,却越是会让人感受到民族力量的巨大和不可抗拒。说实在话,任何一个外国人要想真正而完全地融入居住国的文化和社会,是没有可能的,也没有必要。即使可以具备语言能力且博闻强识,即使可以更换肤色,即使可以与其国人通婚,即使可以参与他国的工作,也只能是有限[地]部分地融入。因为流淌在骨子里的民族的血和一颗由遗传基因造就的民族心却是无论如何也不可能被彻底改变的,这一点不容置疑。是民族的,虽然看不见摸不着,但她却是永恒的,就好比天地山河;是民族的,也自然是排他的,否则就不存在不同的民族一说。对立与统一的矛盾,只能使各民族的特征更为清晰和透彻地显露无遗。 ¶ 对于移民而言,一方面是生存环境的影响和需要,一方面又是精神的需求,从而在心理上,更具有两面性,所有的人都在汲取营养和摒弃糟粕中升华着自己民族的思想。无法完全融入,并不代表落后与无知,无法完全融入,是民族与民族间的相异与矛盾的精神本质所注定,而非个体因素所造成。站在这一基点上来看融入问题,就会明白,其实无法融入才是正常的现象,而完全融入了才是不正常和可悲的。所以,困惑于融入与否,是大可不必的。 ¶ 在相对的融入中,依然保持着本民族文化的内质是所有移民追求的最终目标。” (Li 2002, 105-106).

peoples in relation to others but ‘only’ the harmfulness of abolishing frontiers, the incompatibility of life-styles and traditions” (Balibar 1991, 21). Il passo succitato denuncia anche una difettosa dialettica di Li nell’argomentare. Mentre dissuade più volte i lettori dall’integrazione “completa”, solo infine fa un cenno alla “relativa integrazione” senza spiegare né cosa intenda per “relativa” né come raggiungerla: sembra confondere apposta il concetto di integrazione con quello di assimilazione.

Nell’articolo successivo l’autrice sposta il focus sull’educazione dei sinodiscendenti. Inizia il ragionamento invocando ancora una volta il mito della consanguineità: “[...] il fatto di avere comunque la pelle gialla e che sia sangue cinese quello che scorre nelle loro vene rimane sempre una costante, passata, presente e persino futura” (Salvini 2022, 96)⁵. Parlando della pelle gialla, termine di stampo razzista che trova origine nell’antropologia ottocentesca (Keevak 2011, 2, 5-6), costituisce un esempio dell’interiorizzazione di stereotipi razziale da parte di coloro che subiscono il razzismo. L’autrice rimarca poi l’importanza di “una organica e proficua unione delle due parti [cinese e italiana]” (Salvini 2022, 96)⁶. Tuttavia questa frase denuncia nuovamente la simulata obiettività che abbiamo visto già sopra, in quanto nelle righe seguenti, dopo aver fatto un confronto tra i due Paesi in materia della qualità dell’educazione scolastica, l’autrice ne ricava conclusioni piuttosto opinabili come “gli studenti cinesi sono spesso effettivamente più qualificati dei loro equivalenti stranieri” (Salvini 2022, 96)⁷. È possibile che queste parole non rispecchino il vero pensiero dell’autrice, ma probabilmente ha inserito nel volume affermazioni simili per soddisfare i lettori cinesi. La parzialità dei suoi ragionamenti appare ancora più palese in questo passo:

Essere educati in un Paese occidentale troppo liberale è ancora meno auspicabile per noi stranieri, che abbiamo maggiori probabilità di essere trascurati e lasciati in uno stato di “anarchia”. Gli occidentali, grazie al loro patrimonio tramandato da generazioni e all’influenza dell’ambiente [in cui sono cresciuti], apprendono [più facilmente] la cultura del proprio Paese anche se le loro scuole non si impegnano abbastanza nell’educazione. Invece i figli degli emigrati cinesi non sono affatto avvantaggiati nell’acquisizione di una cultura straniera. Da un lato, i sinodiscendenti hanno difficoltà di abituarsi davvero alla mentalità del Paese ospitante a causa delle differenze linguistiche e culturali; dall’altro lato, sono anche privati della possibilità di conoscere la cultura della patria. Così rimangono intrappolati in una situazione scomoda in cui non possono fare nessuna delle due cose, il che è senza dubbio un dispiacere. Alla fine, i cinesi sono cinesi e gli occidentali sono occidentali: le differenze esisteranno sempre, sia di aspetto sia di mentalità. Anche se uno riesce a imparare così bene la lingua da poter comunicare senza problemi, l’ostacolo è solo apparentemente rimosso mentre continua a essere insuperabile il divario tra i due mondi in termini spirituali, ed

⁵ Orig.: “[...] 永久的黄皮肤和流在骨子里的中华民族的血却是恒久不变的事实, 过去现在乃至将来。” (Li 2002, 107).

⁶ Orig.: “使两方面有机有益地结合” (Li 2002, 107).

⁷ Orig.: “往往中国学生的实际水平平均比国外同等学历的学生水平高” (Li 2002, 108)

è questo il vero fulcro dei dissapori. Già questo porta a una conclusione: senza la cultura della patria come fondamento, l'anima di un individuo perde il suo rifugio. Nessuno vuole essere un bambino senza casa: un bambino senza casa è messo in ridicolo e discriminato; un bambino senza casa è triste da vedere (Ivi, 97-98).⁸

Li dichiara di provare dispiacere per il disorientamento identitario dei sinodiscendenti, i quali vengono spesso alterizzati nella società italiana e nel frattempo si sentono estranei anche alla cultura cinese. Eppure, adottando una logica che respinge una via di mezzo, l'autrice suggerisce che l'unica soluzione per trovare "rifugio" alla propria anima è quella di abbracciare una sola cultura, ovvero quella cinese.

L'emozione nazionalista culmina nel saggio intitolato *Sono cinese! (Wo shi Zhongguoren! 我是中国人!)*. L'autrice osserva anzitutto che i cinesi vengono spesso scambiati per giapponesi dagli italiani (oggi forse sono più frequenti errori al contrario). Ogni volta che le capita una tale situazione, dichiara con orgoglio di essere cinese. Eppure non tutti i suoi connazionali reagiscono in questo modo: Li biasima con parole assai pesanti come "anime orribili, patetiche e miserabili" (Salvini 2022, 102)⁹ coloro che preferiscono passare per giapponesi. Ella si agita ancora di più quando commenta il fatto che alcuni cinesi che hanno acquisito cittadinanza straniera negano la loro origine etnica: a suo avviso queste persone hanno "perso anche la qualifica di essere umano" (*ibidem*)¹⁰. Con questo tono moralistico, oltre a biasimare "i traditori della patria" al posto dei lettori nazionalisti, l'autrice si rappresenta come un'esemplare patriota d'oltremare. Li riferisce poi un episodio che una sua amica le ha raccontato: in una classe composta da apprendenti di lingua italiana, una ragazza dichiara di essere giapponese e non parla mai con gli studenti cinesi; quando si scopre infine che era cinese viene isolata dai connazionali. Sia realmente accaduta o meno, questa vicenda viene riportata da Li come un esempio dell'integrità morale dei migranti cinesi. La loro ostilità verso la ragazza che rifiuta di riconoscere la propria origine etnica sembra totalmente legittima all'autrice. E probabilmente lo pensa anche il pubblico che leggerebbe con molta soddisfazione il boicottaggio contro la "finta straniera". L'articolo si conclude con un commento emotivamente carico nel quale Li rimarca per l'ennesima volta la

⁸ Orig.: "in过于自由化的西方国家接受教育, 对于我们外国人而言, 就更为不利, 更容易被忽视而流于“无政府”状态。西方人由于接受的是本国文化, 即使学校的教育力度不够, 但毕竟有历代的传承和大环境的影响和熏陶, 但是对于接受异国文化的华侨子女而言, 却并无任何优势。一方面是由于语言和文化背景的差异而难以真正融入他国意识, 另一方面则是与此同时又失去了接受母国文化知识的机会, 因此而陷入了两不及的尴尬境地, 这无疑是一个缺憾。中国人毕竟是中国人, 西方人毕竟是西方人, 无论外表还是内在, 差异是永远存在的, 即使语言可以通过学习达到沟通交流无碍, 但这只是表象, 无法逾越的是精神世界的鸿沟, 这才是矛盾的焦点。仅从此一点, 就可以得出这样一个结论: 没有母国文化作为基体, 一个人的灵魂就等于迷失了家园。没有人愿意做没有家的孩子, 没有家的孩子是会被人耻笑和歧视的, 没有家的孩子是可悲和可怜的。” (Li 2002, 108-109).

⁹ Orig.: “可怕可悲和可怜的灵魂” (ivi, 114).

¹⁰ Orig.: “就连做人的资格也都没有了” (*ibidem*).

propria cinesità genuina: “Dopo diversi anni all’estero, sono sempre felice di dire: sono cinese! Perché questo è un fatto, un fatto eterno” (Salvini 2022, 104)¹¹.

5. Conclusione

In *Variopinta Roma* Li si mostra una fanatica sostenitrice del mito della consanguineità, suggerendo che tutte le persone di origine cinese, e in particolare coloro che vivono nelle diaspore, devono salvaguardare la loro cinesità, essenza nazionale la quale si tramanda in modo genetico e condiziona la sfera spirituale dei soggetti coinvolti. Ritengo che questa sua ossessione per la cinesità non sia una semplice simulazione. Propongo questa tesi in considerazione del fatto che l’autrice, in quanto redattrice di un giornale sinofono, lavora in un ambiente che non stimola una visione fluida dell’identità culturale. Anziché offrire una ponderata riflessione sulle questioni identitarie, il libro contribuisce probabilmente a consolidare la concezione culturale essenzialista dei lettori, la quale si basa sull’opposizione binaria tra Italia e Cina.

Oggi giorno nel panorama culturale della Cina continentale, così come in quello italiano, si osserva ancora un’ostinata e diffusa propensione a considerare culture come entità omogenee al loro interno ed essenzialmente diverse l’una dall’altra. Questa visione si ravvisa anche nella produzione letteraria, come rivela l’analisi eseguita sopra, di alcuni cosiddetti mediatori che non sono affatto disinteressati nelle discussioni in materia della differenza culturale: per il loro lavoro è fondamentale la presunta insormontabilità di questa differenza. Stante una tale situazione, il compito dei critici non consiste solo nel denunciare l’etno-essenzialismo veicolato dai testi, ma anche nell’indagare le dinamiche di potere dietro il sorgere e il trasmettersi dei relativi discorsi. In altre parole, l’essenzialismo va sempre contestualizzato: mentre per alcuni soggetti costituisce l’“ultima risorsa” per opporsi all’egemonia subita (Glissant 1989, 16-20), gli establishment spesso vi fanno ricorso per assicurare l’egemonia con cui opprimono l’agentività sia delle persone di altre etnicità presenti nel territorio nazionale sia dei loro “compatrioti”.

Riferimenti bibliografici

- Ang Ien (1998), “Can One Say No to Chineseness? Pushing the Limits of the Diasporic Paradigm”, *Boundary2*, 25, 3, 223-242.
- Balibar Etienne (1991), “Is There a ‘Neo-Racism’?”, in Etienne Balibar, Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, translated by Chris Turner, London, Verso, 17-28.
- Banti A.M. (2011), *Sublime madre nostra: La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma, Laterza.
- Bourdieu Pierre (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. by Richard Nice, Cambridge, Harvard University Press.

¹¹ Orig.: “在国外几年了,我始终乐于说:我是中国人!因为这是事实,永恒的事实。” (ivi, 116).

- Castorina Miriam (2020), *In the Garden of the World: Italy to a Young 19th Century Chinese Traveler*, Firenze, Firenze University Press.
- (2024), “The Journey and Narrative Memory: Mapping Mobilities Through Twentieth-Century Chinese Travel Notes on Italy”, in Valentina Pedone, Gaoheng Zhang (eds), *Cultural Mobilities Between China and Italy*, Cham, Palgrave Macmillan, 61-87.
- Chow Rey (1993), *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Bloomington, Indiana University Press.
- (1998), “Introduction: On Chineseness as a Theoretical Problem”, *Boundary2*, 25, 3, 1-24.
- Christiansen Flemming (2003), *Chinatown, Europe: An Exploration of Overseas Chinese Identity in the 1990s*, London, RoutledgeCurzon.
- Chun Allen (1996), “Fuck Chineseness: On the Ambiguities of Ethnicity as Culture as Identity”, *Boundary 2*, 23, 2, 111-138.
- Dai Jinhua (1999), 隐形书写: 90年代中国文化研究 *Yinxing shuxie: 90 niandai Zhongguo wenhua yanjiu* (Scrittura invisibile: Studi sulla cultura cinese degli anni '90), Nanjing, Jiangsu Renmin Chubanshe.
- Giuliani Gaia, Lombardi-Diop Cristina (2013), *Bianco e nero: Storia dell'identità razziale degli italiani*, Firenze, Le Monnier.
- Glissant Edouard (1989), *Caribbean Discourse: Selected Essays*, trans. by J. Michael Dash, Charlottesville, University Press of Virginia.
- Hillenbrand Margaret (2013), “Letters of Penance: Writing America in Chinese and the Location of Chinese American Literature”, *MELUS*, 38, 3, 44-66.
- Keevak Michael (2011), *Becoming Yellow: A Short History of Racial Thinking*, Princeton, Princeton University Press.
- Li P.S., Li E.X. (2013), “The Chinese overseas population”, in Tan Chee-Beng (ed.), *Routledge Handbook of the Chinese Diaspora*, London, Routledge, 15-28.
- Li Shuman (1997), 春潭箫月 *Chun tan xiao yue* (Luna sul lago primaverile), Hohhot, Yuanfang Chubanshe.
- (2002), 缤纷罗马 *Binfen Luoma* (Variopinta Roma), Beijing, Guoji Wenhua Chuban.
- (2021), *Hao*, trad. di Maura Schettino, Roma, Cina in Italia.
- Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali (2021), *La comunità cinese in Italia: Rapporto annuale sulla presenza dei migranti 2021*, <<https://www.lavoro.gov.it/documenti-e-norme/studi-e-statistiche/Documents/Rapporti%20annuali%20sulle%20comunit%C3%A0%20migranti%20in%20Italia%20-%20anno%202021/Cina-rapporto-2021.pdf>> (09/2024).
- Pedone Valentina (2013), *A Journey to the West: Observations on the Chinese Migration to Italy*, Firenze, Firenze University Press.
- (2020), “Self-narration as a ‘Social Action’ in the Works of Author Hu Lanbo”, in Gaoheng Zhang, Mario Mignone (eds), *Exchanges and Parallels between Italy and East Asia*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 292-303.
- (2021), “Il racconto della cinesità negli scritti sinoitaliani”, *Sinosfere*, 15, 32-47, <<https://sinofere.com/2021/07/29/valentina-pedone-il-racconto-della-cinesita-negli-scritti-sinoitaliani/>> (09/2024).
- (2023), “The Location of ‘Chineseness’: Cultural Production and Contemporary Mobility from China to Italy”, in Valentina Pedone, Gaoheng Zhang (eds), *Cultural Mobilities Between China and Italy*, Cham, Palgrave Macmillan, 201-229.

- Rastrelli Renzo (2018), *Oltre gli stereotipi: La ricerca-azione di Renzo Rastrelli sull'immigrazione cinese in Italia*, a cura di Stefano Becucci, Firenze, Firenze University Press.
- Salvini Melissa (2022), *La letteratura sinoitaliana, uno strumento per abbattere le barriere discriminatorie*, tesi magistrale, Università degli Studi di Firenze.
- Shih Shu-mei (2010), "Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production", in Jing Tsu, David D. Wang (eds), *Global Chinese Literature: Critical Essays*, Leiden, Brill, 29-48.
- Tang Wenfang, Darr Benjamin (2012), "Chinese Nationalism and its Political and Social Origins", *Journal of Contemporary China*, 21, 77, 811-826.
- Tu Wei-ming (1991), "Cultural China: The Periphery as the Center", *Daedalus*, 120, 2, 1-32.
- Zhou Li (1992), 曼哈顿的中国女人 *Manhadun de Zhongguo nüren* (Manhattan's China Lady), Beijing, Beijing Chubanshe.

Autori

Arianna Amatruda (<arianna.amatruda@unifi.it>) è attualmente iscritta al Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Compare e al Master in Editoria Cartacea e Digitale dell'Università di Firenze. Tra i suoi interessi di ricerca vi sono Heinrich Heine e lo *Junges Deutschland*, le relazioni estetico-politiche franco-tedesche nel XIX secolo, l'intersezione tra arti e letteratura e le moderne riscritture del mito.

Fernando Cioni (<fernando.cioni@unifi.it>) è Professore associato di Letteratura Inglese all'Università di Firenze dove è Coordinatore del Dottorato di Ricerca in Lingue, Letterature e Culture Compare. Si occupa di filologia shakespeariana, di teatro rinascimentale, romantico e contemporaneo, di teoria del teatro e di storia del teatro inglese. Fra le sue pubblicazioni una monografia sul teatro di Christopher Hampton (ETS 1985), uno studio su *The Merchant of Venice* di Shakespeare in scena (*Shylock's Tribes. L'ebreo di Shakespeare in scena*, BUP 2018), una *Guida a Sogno di una notte di mezza estate* (Carocci 2022) e l'edizione e traduzione di *A Midsummer Night's Dream/Sogno di una notte di mezz'estate* (Rizzoli 2024).

Chiara Di Dio (<chiara.didio@unifi.it>) ha conseguito la Laurea Magistrale presso l'Università degli Studi di Torino con una tesi dal titolo *'I and this Love are one, and I am Death': declinazioni allegorico simboliche di Amore e Morte nella Vita nuova di Dante e nell'opera poetica di Dante Gabriel Rossetti*. È attualmente iscritta al terzo anno del corso di Dottorato in Lingue, Letterature e Culture

Comparete dell'Università di Firenze. Il suo progetto di ricerca verte sulle funzioni e rappresentazioni del silenzio femminile nei *romances* di Shakespeare.

Anastasiia Fedorova (<anastasiia.fedorova@unifi.it>) è Dottoranda in Lingue, Letterature e Culture Comparete presso l'Università di Firenze. Proseguendo le ricerche condotte presso l'Università di Colonia e l'HSE University di Mosca, si dedica all'esplorazione delle fonti testuali dello scrittore russo Dmitrij Merežkovskij e alle loro modifiche nel romanzo *Leonardo da Vinci: La Risurrezione degli Dei* (1900).

Giacomo Ferrari (<giacomo.ferrari@unifi.it>) è Assegnista di ricerca presso l'Università di Firenze, dove, nel 2023, ha conseguito il Dottorato di ricerca in Lingue, Letterature e Culture Comparete con una tesi su tragedia e dramma storico elisabettiano. Ferrari ha partecipato in qualità di relatore, fra gli altri, al WSC di Singapore e "AIA30" di Catania. Le sue pubblicazioni si concentrano su politica e religione nel dramma elisabettiano e su letture novecentesche del teatro *early modern*.

Liliana Giacomoni (<liliana.giacomoni@unifi.it>), germanista, ha ottenuto il Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Comparete presso l'Università di Firenze. Cultore della materia presso l'Università di Firenze, collabora con la *Rivista di Letterature Comparete*; con la casa editrice Giuntina ha pubblicato un saggio su "Le melodie ebraiche di Heinrich Heine". È del 2024 un contributo in volume su Rudolf Borchardt, sullo stesso autore è in corso di stampa una monografia presso l'editore ETS. I suoi ambiti di ricerca si rivolgono all'opera di Paul Celan, del filologo Erwin Rohde e di Rudolf Borchardt.

Giovanni Giri (<giovanni.giri@unifi.it>) è Ricercatore di Lingua tedesca presso l'Università di Firenze. Ha insegnato Lingua e traduzione tedesca nelle università di Urbino, Macerata e alla SSML di Rimini. Ha tradotto per numerose case editrici. Nel 2022 ha pubblicato il saggio *Troni e scrivanie. Le prime traduzioni italiane della Metamorfose di Franz Kafka*.

Letizia Imola (<letizia.imola@umons.ac.be>) ha studiato Lettere moderne tra Siena e Parigi. I suoi interessi di ricerca vertono sulla stilistica e la traduzione poetica. Ha tradotto la tragedia *Francesca da Rimini* di F.M. Crawford (Vallecchi 2021) e il romanzo *Gli impudenti* di M. Duras (Feltrinelli 2024). Suoi articoli sono apparsi su riviste quali *Cahiers Valery Larbaud*, *Ticentre* e *TFR*. Attualmente è Dottoranda ASP-FNRS in cotutela tra le università di Liegi e Mons.

Stefania Mariotti (<stefania.mariotti@unifi.it>), docente di Lingua e cultura tedesca in un liceo di Milano, è attualmente Dottoranda al terzo anno del Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Comparete dell'Università di Firenze. Sta lavorando ad un progetto di ricerca sulle *Kalendergeschichten* di Johann Peter

Hebel. Su questo argomento sono apparsi sinora due suoi consistenti contributi (“Johann Peter Hebel. *Heimatverlust e Cosmopolitismo*”, *LEA*, 2021; “Johann Peter Hebel pacifista ante litteram. Pastorale e berretto frigio sullo sfondo di rivoluzione e controrivoluzione nella Germania meridionale d’inizio Ottocento”, *LEA*, 2022).

Elena Merlinò (<elena.merlino@unifi.it>) è Dottore di Ricerca in Lingue, Letterature e Culture Compare, Università di Firenze, ed è attualmente Assegnista di ricerca presso l’Università di Roma Tre. Ha collaborato con *LEA*, con *Rivista di Filologia e Letterature spagnole* e con la casa editrice Olschki. Ha inoltre pubblicato un’edizione critica della commedia palatina *Los carboneros de Francia* per Gondomar digital. I suoi interessi di ricerca si concentrano principalmente sul teatro aureo spagnolo.

Carmen Mitidieri (<carmen.mitidieri@unifi.it>) è Dottoranda in Lingue, Letterature e Culture Compare presso l’Università di Firenze. Il suo attuale progetto di ricerca verte sulla ricezione dell’opera di E.T.A. Hoffmann nella letteratura della DDR e della post-DDR.

Yasmina Moussaid (<yasmina.moussaid@unifi.it>) è Dottoranda in Lingue, Letterature e Culture Compare presso l’Università di Firenze. I suoi principali interessi di ricerca riguardano il bilinguismo, inteso sia linguisticamente, in termini di fenomeni di contatto che comporta, sia come strumento di espressione individuale e sociale che coinvolge vari aspetti della realtà di un parlante, compreso quello identitario e della consapevolezza linguistica. Si occupa dell’approfondimento di questi aspetti del bilinguismo, analizzandoli a livello di lingua parlata e prendendo in considerazione parlanti italo-arabofoni.

Ambra Papaty (<ambra.papaty@edu.unifi.it>) è Dottoranda in Lingue, Letterature e Culture Compare all’Università di Firenze. Le sue principali attività di ricerca sono l’osservazione e l’analisi di un campo di studi incentrato sulle nuove tecnologie di Intelligenza Artificiale che si occupa della progettazione delle interazioni uomo/macchina (*Conversation design*). L’obiettivo della sua ricerca è la comprensione del funzionamento della logica conversazionale e dei principi linguistici che sottendono i meccanismi di interazione umana.

Chiara Stornaiuolo Pratesi (<chiara.stornaiuolo@unifi.it>) è Dottore di Ricerca in Lingue, Letterature e Culture Compare ed è attualmente Assegnista di ricerca presso l’Università di Firenze. La sua ricerca si occupa del campo lessicale dei fenomeni atmosferici nell’ebraico biblico. Collabora al progetto internazionale “Semantic of Ancient Hebrew Database (SAHD)”.

Claudia Tatasciore (<claudia.tatasciore@unifi.it>), dopo un primo Dottorato in Teoria della traduzione (Università di Bologna), ed esperienza sia didattica,

sia come traduttrice editoriale dall'ungherese e dal tedesco, ha concluso il Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Comparete dell'Università di Firenze con una tesi dal titolo *Memoria come dissenso, memoria del dissenso. Zsófia Bán tra scrittura letteraria e saggistica critica*.

Sun Tianyang (<tianyang.sun@unifi.it>) è Dottorando in Lingue, Letterature e Culture Comparete presso l'Università degli Studi di Firenze. La sua ricerca riguarda la produzione letteraria sinofona delle persone di origine cinese residenti in Italia e altri paesi europei.

Adrián Valenzuela Castelletto (<acastelletto.v@gmail.com>) è attualmente al quinto anno della sua tesi di Dottorato presso l'Università Sorbona, nell'ambito di una cotutela in collaborazione con l'Università di Bergamo. Sta preparando una tesi dal titolo *Paul Bourget psicologo*. È membro del CELLF e docente presso l'Institut Catholique de Paris. La sua ricerca fa parte di un progetto di rivalutazione del Fondo Bourget.

Francesco Vignoli (<francesco.vignoli@unifi.it>), laureato all'Università di Padova con una tesi su Tristan Corbière e Pol Kalig, è attualmente Dottorando in Lingue, Letterature e Culture Comparete presso l'Università di Firenze, dove si occupa di Marie Krysinska.

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati finanziati dal
Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia
(e dai precedenti Dipartimenti in esso confluiti),
prodotti dal Laboratorio editoriale Open Access e
pubblicati dalla Firenze University Press*

Volumi ad accesso aperto

(<[http://www.fupress.com/comitatoscientifico/
biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23](http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23)>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)

- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lettere anti-canoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New Information Subjects in L2 Acquisition: Evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnoletti, «Si risponde lavorando». *Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Ioana Both, Angela Tarantino (a cura di / realizată de), *Cronologia della letteratura rumena moderna (1780-1914) / Cronologia literaturii române moderne (1780-1914)*, 2019 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 213)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Leproni (a cura di), *"Still Blundering into Sense". Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), *"Granito e arcobaleno". Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
- Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
- Sara Congregati (a cura di), *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)

- Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il cut-up di Burroughs e la pop art negli anni Sessanta e Settanta*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)
- Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)
- Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)
- Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)
- Tina Maraucci, *Leggere Istanbul: Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 57)
- Valentina Fiume, *Codici dell'anima: Itinerari tra mistica, filosofia e poesia*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 58)
- Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 59)
- Emma Margaret Linford, *"Texte des Versuchens": un'analisi della raccolta di collages Und. Überhaupt. Stop. di Marlene Streeruwitz*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 60)
- Adelia Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia: con testimonianze sull'autrice*, a cura di Enza Biagini, Anna Dolfi, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 61)
- Annalisa Martelli, *«The good comic novel»: la narrativa comica di Henry Fielding e l'importanza dell'esempio cervantino*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 62)
- Sara Svolaçchia, *Jacqueline Risset. Scritture dell'istante*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 63)
- Benno Geiger, *Poesie scelte: introduzione e traduzione con testo a fronte*, a cura di Diana Battisti, Marco Meli, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 64)
- Gavilli Ruben, *Ljósvetninga saga / Saga degli abitanti di Ljósavatn*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 65)
- Samuele Grassi, Brian Zuccala (eds), *Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons: Offerings for Annamaria Pagliaro*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 66)
- Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 67)
- Cheti Traini, *L'URSS dentro e fuori. La narrazione italiana del mondo sovietico*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 68)
- Francesco Algarotti, *Lettere di Poliziano ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*, a cura di Martina Romanelli, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 69)
- Giovanna Siedina (a cura di), *Itinerari danteschi nelle culture slave*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 70)
- Federica Rocchi, *«Auf Wiedersehen in Florenz!». Voci di ebrei tedeschi dall'Italia*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 71)
- Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (a cura di), *"Il tramonto d'Europa". Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, 2023 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 72)
- Diego Salvadori, *Il tempo del diaspro. La litosfera di Luigi Meneghello*, 2023 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 73)
- Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (a cura di), *Flâneries, sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi*, 2024 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 74)

Tina Maraucci, Ilaria Natali, Letizia Vezzosi (a cura di), *“Ognuno porta dentro di sé un mondo intero”*. *Saggi in onore di Ayşe Saraçgil*, 2024 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 75)
David Matteini, *L’esperienza del mondo. Goethe e Sade tra viaggio e romanzo*, 2024 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 76)
Francesca Caputo, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori, Franca Sinopoli, Luciano Zampese (a cura di), *Meneghello 100*, 2024 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 77)

Riviste ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/riviste>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
«LEA – Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente», ISSN: 1824-484x
«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
«Rivista Italiana di Educazione Familiare», ISSN: 2037-1861
«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica. La libertà si caratterizza sempre in rapporto ai suoi limiti. Lo spazio letterario e quello linguistico rappresentano la dimensione ideale di questa consapevolezza del limite. Il volume offre un panorama sul concetto di libertà nei limiti dell'espressione letteraria e linguistica che, con approcci metodologici diversi, spazia dal Rinascimento alla contemporaneità, dalla traduttologia alla sociolinguistica. I saggi, da una prospettiva letteraria, teatrale e linguistica, esplorano il tema della libertà come tema letterario, la narrazione della libertà sociale, politica e di genere; la libertà come stile linguistico ed espressivo, la libertà come mezzo di espressione e di rappresentazioni identitarie nelle minoranze linguistiche; la libertà secondo le sue capacità di adattarsi al limite posto dal referente, come nel plagio, nell'intertestualità, nell'intermedialità e nella traduzione.

FERNANDO CIONI insegna Letteratura Inglese all'Università di Firenze. Si occupa di Shakespeare, filologia shakespeariana, appropriazioni e adattamenti shakespeariani. Fra le sue pubblicazioni: *Shylock's Tribes. L'ebreo di Shakespeare in scena* (2018), *Guida a Sogno di una notte di mezza estate* (2022) e l'edizione e traduzione di *A Midsummer Night's Dream* (2024).